



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

**UMA CIDADE ERGUIDA EM POESIA:
IMAGENS POÉTICAS DO RECIFE EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**



**A CITY BUILT ON POETRY:
POETIC IMAGES OF RECIFE BY JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Wilck Camilo Ferreira de Santana
Universidade Federal de Pernambuco, BRASIL

Sherry Morgana Justino de Almeida
Universidade Federal Rural de Pernambuco, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 01/06/2020 ● APROVADO EM 26/06/2020

Abstract

The work of João Cabral de Melo sets up as a privileged locus of Brazilian literature to the contemplation and comprehension of the imagery building in poetry. Considering this affirmation as a basic premise, this paper aims to reflect on poetic's images raised by reading the poem 'O Cão sem Plumas' [1950], by João Cabral de Melo Neto. We speculate how these images, that transfigure a Recife built on a social system marked by inequality, will also rear the Cabralina's vision on the condition of human existence through the self-appointed

style of poetry builder. For this purpose, this study uses as a theoretical-critical basis of analysis the ideas about poetic building of the image of Italo Calvino (1997), Octavio Paz (1996) and Alfredo Bosi (2000).

Resumo

A obra de João Cabral de Melo Neto configura-se como locus privilegiado da literatura brasileira para a contemplação e compreensão da construção imagética em poesia. Ao considerar essa afirmação como premissa básica, este artigo busca refletir acerca de imagens poéticas suscitadas pela leitura do poema “O Cão sem Plumas” [1950], de João Cabral de Melo Neto. Especulamos como essas imagens que transfiguram uma Recife edificada sob um sistema social marcado pela desigualdade vão, também, erigir a visão cabralina sobre a condição de existência humana por meio do estilo autônomo construtor de poesia. Para tanto, este estudo recorre, como base teórico-crítica de análise, às ideias sobre construção poética da imagem de Italo Calvino (1997), Octavio Paz (1996) e Alfredo Bosi (2000).

Entradas para indexação

KEYWORDS: Brazilian poetry; Poetic image; Recife; João Cabral de Melo Neto.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Imagem poética; Recife; João Cabral de Melo Neto.

Texto integral

1 Preliminares

Descendente de família de senhores de engenho, João Cabral de Melo Neto [1920-1999] nasceu no bairro da Jaqueira, no Recife, às margens do rio Capibaribe. Quando pequeno, o “Menino de Três Engenhos” – poema publicado em **A Escola das Facas** [1980] –, viveu sua infância e adolescência entre as idas aos Engenhos do Poço, Pacoval e Dois Irmãos e a volta ao Recife, mostrando-se, por instinto próprio, a contar desse tempo, avesso à postura segregacionista da aristocracia açucareira do Nordeste. Talvez seja esse um dos motivos que o fez curvar um olhar de reconhecimento para as diferenças sociais que o separavam dos serviçais da família¹. A postura avessa ao estabelecimento pela fidalguia da casa-grande toma forma em tom de crítica ácida em poemas como “O Cão sem Plumas” [1950] – escrito a partir da preocupação do poeta em relação à baixa expectativa de vida da população recifense –, como defende Selma Vasconcelos (2009) quando, em seu retrato falado sobre o poeta, afirma que desde os tenros anos da infância Cabral transgrediu a ordem familiar própria da elite de onde provinha, oferecendo, mais tarde, seu trabalho como retrato da desigualdade numa atitude, não disfarçada, de inconformismo e denúncia da injustiça social que assolava o homem nordestino. É com poemas como “O Cão sem Plumas” que se inaugura a bifurcação da poesia de Cabral em dois tipos: a que procura, por meio dos versos, comunicar sobre a existência humana e as circunstâncias sociais, suscitada a partir de poemas como “O Rio” [1953], “Morte e Vida Severina” [1955] e “Auto do Frade” [1984] –, e a que

reflete sobre o próprio ato de criação poética, que pode ser percebida em diversos poemas do livro **Educação pela Pedra** [1966], tais como “Tecendo a manhã”.

A mudança de Cabral para o Rio de Janeiro em busca de realização da carreira literária, e, anos mais tarde, o ingresso na vida diplomática, leva-o pelo mundo, dando-lhe a necessária distância para ver melhor a realidade do seu estado natal, Pernambuco. O poeta logo se distinguiu do espírito formalista da geração de 45 pela elaboração de uma linguagem objetiva, passando a trilhar um caminho bem pessoal, podendo ser a preocupação com a construção de linguagem considerada sua grande marca poética. Nos poemas “O Engenheiro” [1945] e “Psicologia da Composição” [1947], por exemplo, o estilo cabralino demonstra uma poesia que busca equilíbrio, harmonia, objetividade e rigor formal. Esse é, dessa forma, o estilo de um poeta *construtor*, como ele mesmo o disse muitas vezes, pois, até em sua poesia de temas sociais, percebemos uma grande atenção voltada à construção. Por isso, talvez o livro que melhor o exprime é “O Engenheiro” [1945], servindo-o de codinome devido ao cálculo formal empregado na produção de seus poemas: colocando palavra sobre palavra, assim como o engenheiro coloca pedra sobre pedra, resultando em uma poesia visual, sólida, geométrica, exata, sóbria, em que a palavra articulada ganha forma e nitidez.

Como todo retirante que pode voltar, voltava, sempre que possível, à sua terra. Procurava lançar seu olhar sobre o lugar de origem e revitalizar as imagens guardadas nas retinas para poder escrever, o que tornou Pernambuco e as águas do Capibaribe referências de sua obra onde quer que estivesse. Era ele um poeta que olhava, sobretudo, para a própria linguagem: afinava o seu instrumento para colocá-lo em sintonia com a realidade. Cabral cria, portanto, um estilo próprio, exigindo que o leitor se adapte à sua sintaxe, abandonando uma certa tendência de comodismo linguístico. Sua escrita exige um leitor que entenda sua proposta, e, desse modo, esteja capacitado a encontrar a poesia. É uma poesia complexa, mas não enigmática. Poesia concatenada, de argumentação lógica, que está o tempo inteiro à espera do próximo verso.

Em síntese, Cabral inaugura com “O Cão sem Plumas” – e o conjunto de outros poemas sucessores – uma poética que abala o cânone da tradição lírica brasileira, o que lhe valeu o conceito de poeta revolucionário no plano estético, ético e político-social pela escrita de uma poesia de riqueza linguística, simbólica e comunicativa. Foi assim que inaugurou na poesia moderna brasileira a possibilidade de transmitir um mínimo de emoção com um máximo de concisão e de técnica. Seu processo de criação passava, primordialmente, pelo olho através de um senso de observação apurado dos objetos e do que estava além do visível; um olhar para o que ainda não tinha forma. Em seus últimos anos de vida, esteve praticamente sem visão, o que o levou a declarar-se um ex-escritor. Era um artista cuja obra demonstrava um uso eficiente e criativo do intelecto humano. Seu mundo era extremamente visual, daí o gosto pelas artes plásticas, particularmente pela pintura, e um afastamento da musicalidade vazia; desagradava-lhe o sentimentalismo choroso. Pode-se dizer que quando se lê a poesia dele, vê-se nitidamente como é uma poesia visual. O que importava para ele era a imagem. E isso a poesia dele mostra.

Depois de tais considerações, considerando o pressuposto de que toda imagem é um produto imaginário – dela se podendo extrair um desenrolar

fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma –, busca-se, ao longo deste artigo, refletir acerca de imagens poéticas suscitadas por intermédio de uma leitura do poema “O Cão sem Plumas” [1950], de João Cabral de Melo Neto. Imagens essas que representam, nas suas entrelinhas, uma Recife edificada, no nível da ideia, a partir das linhas uniformes de caracteres minúsculos e maiúsculos, de pontos, vírgulas, parênteses e tantos outros sinais que dão forma e vida ao poema. Para além dos estudos das imagens suscitadas na análise, o que se pretende salientar diz respeito a uma construção poética que transfigura um sistema social (e o mesmo acontece no caminho inverso) marcado por uma relação de disputa e desigualdade num momento histórico em que o Recife veio a ser uma das capitais brasileiras de maior desenvoltura econômica, como afirma Josué de Castro (2013) em seu ensaio sobre a geografia urbana a respeito da cidade dita anfíbia, por possuir território entrecortado por rios e pelo mar. Já Pernambuco, estado brasileiro de maior ascensão na economia da cana de açúcar, foi – e ainda é – cenário de miséria marcada por uma vida de seca e fome. Parte da população que nos idos do século XX passou a habitar a capital é advinda de um processo de migração rural-urbana, ressaltando que é na cidade onde os contrastes sociais se mostram mais flagrantes, embora a desigualdade social esteja marcada em todas as regiões, especialmente, no sertão do estado. Com isso, acredita-se que as representações alegóricas do ambiente citadino revelam, para além do condicionamento do espaço, uma realidade mimética do homem que evoca a tragicidade, isto é, ademais da análise de signos arquitetônicos e espaciais, ela (a cidade), à sua maneira, interpreta e relata os dilemas humanos e as experiências compartilhadas. Nessas circunstâncias, a leitura da cidade por intermédio da poesia lança luz sobre o drama da vida humana, de modo que esse espaço, concreto e real, é, também, lugar de violência. Não somente a destruição do patrimônio e da memória, como Mauricio de Almeida Abreu problematiza em seu ensaio **Sobre a memória das cidades** (1997), mas uma violência gerada pela onda intensificada de modernidade por um mundo econômico-social, fato que aqui mostraremos ao longo da leitura do poema “O Cão sem Plumas”. Antes, porém, apresentaremos uma discussão sobre a imagem poética amparados no pensamento de Italo Calvino, Octavio Paz e Alfredo Bosi.

2 A imagem no poema: a volta que é ida

Em uma de suas seis propostas para o (então) próximo milênio, Italo Calvino (1990) afirma ser a fantasia, o sonho, a imaginação um lugar dentro do qual chove. Isso implica dizer que a imaginação é ação profícua do humano e, por isso, mesmo quando lemos o manual científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos encontrar uma frase que, inesperadamente, nos serve de estímulo à fantasia figurativa. Nesse sentido, interessando-nos, aqui, o fator imagético intercedido pela palavra, tomamos como base de análise a concepção crítica de teóricos que comungam com a ideia de pensar a poesia por meio da construção de imagens. Em meio a isso, dentro do contexto latino-americano, um

dos nomes mais significativos para pensar o fazer poético é, sem dúvida, o de Octavio Paz. Em vários de seus escritos, o crítico e poeta mexicano procura articular reflexões sobre a importância que o fator poético pode assumir nas sociedades contemporâneas. Em seus textos, é notável uma articulação entre mito, poesia, temporalidade e história, em um pensamento que busca uma maior e melhor compreensão do espaço e do papel que a poesia desempenha – ou possa desempenhar. Para Paz, a poesia permite, a nós, seres humanos, uma espécie de revelação da condição de seres contingentes e temporais. Assim, a experiência poética seria, em sua concepção, uma experiência enraizada no tempo, pois é pelo vivenciar de sua própria historicidade que o homem, esse ser da e para a linguagem, sente-se compelido à transcendência.

Em **O arco e a lira** (1982), pode-se dizer que uma das hipóteses levantadas pela crítica de Paz é a de que todo vocábulo possui valor psicológico. Dessa forma, as imagens, por assim dizer, são produtos imaginários, podendo ser considerada imagem, para ele, toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Quer dizer: o poema é formado por um conjunto de palavras que, mesmo articuladas, preservam a pluralidade de significados sem romper com a unidade. É por meio de um processo dialético que as imagens, no poema, distanciam-se de seus referentes em favor de uma terceira realidade, que já não é, somente, nem isso nem aquilo, mas outra coisa. Nesse sentido, para Paz, a dialética estabelecida a partir da construção de imagens no discurso poético seria uma tentativa de salvar os princípios lógicos ameaçados pela cada vez mais visível incapacidade de o homem entender o caráter contraditório da realidade e lidar de maneira, pelo menos, satisfatória com essa contradição. Sendo, pois, a imagem concedida pela linguagem, deve-se levar em consideração que sua gama de mobilidade é superior a qualquer outro sistema de comunicação e significação, de forma que cada vocábulo possui vários significados, mais ou menos conexos entre si. Nesse sentido, em si mesma a língua é uma infinita possibilidade de significados e a verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo:

O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção, verifica-se uma certa intencionalidade, segundo demonstram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. Parece que nossa experiência da pluralidade e ambiguidade do real se redime no sentido. À semelhança da percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe a unidade. (PAZ, 1982, p. 131)

Pensando nisso, o poeta não descreve o objeto; coloca-o diante de nós. Não o representa, apresenta. Objeto esse que recria e revive a experiência do real, de modo que o poema seria, se é que assim podemos dizer, a volta das palavras à sua origem primeira – isto é, à sua pluralidade de significados. Seguindo a lógica de Paz, a

imagem seria “um discurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia” (PAZ, 1982, p. 135), sendo o poema, com base nisso, linguagem em tensão ao extremo: em extremo de ser e em ser até o extremo; extremos da palavra e palavras extremas, considerado o sentido último da imagem poética ela mesma. É por assim ser que “a poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser” (PAZ, 1982, p. 138). Em paridade a isso, em **Signo em rotação** (1996), Paz afirma que a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la. Dessa forma, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real, de modo que,

poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos das imagens não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verde de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar as identidades dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles. Mas em algumas imagens – precisamente as mais altas – continuam sendo o que são: isto é isto e aquilo é aquilo; e, ao mesmo tempo, isto é aquilo: as pedras são plumas sem deixar de serem pedras. O pesado é o leve. Não há uma transmutação qualitativa que as lógicas de Hegel exige, como não houve a redução quantitativa da ciência. Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. (PAZ, 1996, p. 38)

Logo, há, pois, que se remeter à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece ser incapaz, de forma que o poeta faz com que a língua chegue à sua extrema tensão e, assim, o verso diz tudo sem dizer nada. Diz ditos irredutíveis não explicáveis se não por si mesmo.

Olhando a questão por outra perspectiva, Alfredo Bosi, em **O ser e o tempo da poesia** (2000), ao inteligentemente se valer das palavras *ser* e *tempo*, estabelece um jogo criativo que marca o parâmetro das formas e suas atualizações históricas do que vem a *ser* poesia ao longo do *tempo*. Para ele, crítico e historiador literário, anterior à experiência da palavra, a imagem se projeta diante do olho, isto é, a experiência da imagem atinge primeiro no corpo, sendo a imagem afim à sensação visual, pois “tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto

em si e a sua existência em nós” (BOSI, 2000, p. 19). Assim, o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência.

Posterior ao contato com o objeto – julgado finito o sistema de percepção que o corpo dispõe –, suscitada, posteriormente, pela reminiscência da palavra, a imagem por certo terá áreas (centro, periferia, bordas), terá figura e fundo, terá dimensões. Terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente, o que Bosi menciona como *constância da forma* remetendo suscitar à hipótese de Gaston Bachelard de que o imaginário decorre da coexistência do corpo e da natureza, estando, pois, a imagem relacionada a uma espécie de mergulho no subsolo do inconsciente. Por isso, a imagem é movimento, transmutação: ela “não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negaça que lhe dá aparência de mobilidade” (BOSI, 2000, p. 26). Assim, a língua é que permite a continuidade da imagem através da palavra. Sem a língua, como disse Hegel, as atividades da recordação e da fantasia seriam somente exteriorizações imediatas, podendo o fenômeno verbal ser encarado como uma conquista na história dos modos de franquear o intervalo que media a imagem entre corpo e objeto, tendo, dessa forma, a função de dizer o ausente, o sem forma.

Se Paz (1982) designa com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema, para Bosi, da mesma forma, a imagem no poema já não é evidentemente um ícone do objeto que se fixou na retina: é uma palavra articulada, racionalizada. Dessa forma, a superfície da palavra é apenas uma cadeia sonora; assim, “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2000, p. 29). A língua é, nesse contexto, um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações se valendo de táticas para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar. Ou melhor: de dizer, como faz o poeta. A palavra, nessa direção, intercede a construção das imagens por meio de uma cadeia de frases que vai se urdindo até formar uma teia de significados, de forma que, no fim, a palavra não tem outra saída senão buscar a imagem. Assim, toda grande poesia franqueia um novo intervalo aberto entre a imagem e o som, de modo que o código verbal parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é um aparecer construído, de segundo grau, e a semelhança entre o som e a imagem resulta de um encadeamento de relações no qual já não se reconhece a mimese inicial da imagem.

A terceira perspectiva adotada para compreender os processos imaginativos nos faz retornar ao crítico e escritor italiano Italo Calvino. De modo geral, não é somente a requintada mestria estilística o fator determinante do valor da obra de Calvino, mas também sua incansável reflexão sobre a literatura e sobre seu papel que ela desempenha no mundo. No seu livro **Seis propostas para o próximo milênio** (1990), toma como destaque, para análise, o conceito de *visibilidade*. Para o autor, nas imagens, as formas são oferecidas cinematograficamente, uma vez que a capacidade da informação visual é muito mais ampla do que aquelas transmitidas ou assimiladas pelos outros sentidos. Com base nisso, supomos que o mundo escrito possa estar em homologia com o mundo vivente, tanto daquele de hoje como de ontem e o de amanhã, considerando, neste sentido, a obra uma dessas mínimas

porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo.

Ainda com base no pensamento de Calvino, para que um poeta alcance certa precisão nas imagens criadas é necessária a atenção extremamente precisa e meticulosa que ele aplica na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Sobre os processos imaginativos, segundo o autor, podemos distinguir dois: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal. O primeiro é o que ocorre normalmente na literatura: ao ler um poema, conforme a maior ou menor eficácia do texto, somos levados a ver as cenas como se estas se desenrolassem diante de nossos olhos; se não toda a cena, pelo menos fragmentos e detalhes que emergem do indistinto: esse processo é a passagem da palavra à imaginação visiva como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos, tratando, em suma, de processos que, embora não partam do céu, exorbitam das nossas intenções e de nosso controle, assumindo no leitor uma espécie de transcendência, pois,

Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que é apenas visivo mais igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar um sentido ao desenrolar da história – ou, antes, o que faço é procurar estabelecer os significados que podem ser compatíveis ou não com o desígnio geral que gostaria de dar à história, sempre deixando certa margem de alternativas possíveis. (CALVINO, 1990, p. 106)

Pensando nisto, a escrita poética satisfaz essas condições e, assim, as visões obtidas através do olho – e da alma – encontram-se contidas nas linhas do poema, nas páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto, de modo que se abre, a partir disso, um campo de possibilidades infinitas de aplicações da fantasia: na figuração de personagens, lugares, cenas em movimentos. Para tanto, Calvino fala da habilidade do escritor em chamar nossa atenção para um segundo olhar para as coisas. É assim que o leitor – bem como (re)afirma o pensamento dos críticos mencionados anteriormente –, passa a ser convidado a pintar por si mesmo, nas paredes da imaginação, os afrescos sobrecarregados de figuras partindo das solicitações que a sua imaginação visiva consegue extrair de um enunciado.

A imagem revela o que é e não o que poderia ser. O sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas jamais as alcança. Os objetos estão mais além das palavras. A gama de mobilidade da linguagem é muito superior a qualquer outro sistema de comunicação e significação. Em si mesmo, a língua é uma infinidade de possibilidades de significados. As imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e esse algo, ainda que pareça um disparate, revela-nos de fato o que

somos. O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção, verifica-se uma certa intencionalidade. Assim, o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda apreensão da realidade. A linguagem se vale de uma tática particular para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar. A palavra é raciocínio, pede que alguém a profira e que alguém a escute; a imagem é mirada; seduz com a sua pura presença. A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras. Assim, a metáfora, liame traçado entre dois signos, reorganiza a nossa visão. Nesse sentido, a imagem articulada por meio da palavra no poema é um meio de criar, ou despertar, uma expressão máxima do objeto (re)significado. É igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto; considera, pois, a imagem poética um meio de dizer e o da poesia uma forma de (re)ordenar a abundância do mundo.

3 O rio Capibaribe revisitado ou o Recife de João Cabral de Melo Neto

Há quem ame a cidade do Recife não só por sua luz, como pelo seu clima, pelo seu ar, sua temperatura, a doçura de suas manhãs e de seus crepúsculos românticos. Há, ainda, quem ame Recife por suas luzes amarelas que saem de lâmpadas incandescentes e se multiplicam ao cair da noite, por sua boêmia escondida nos bares e mercados públicos. Mas a cidade não é feita só disso; poderíamos enumerar as mercadorias que aqui se compra, louvar as comidas que aqui se cozinha, falar das mulheres que, por muito tempo, habitaram sobrados de três ou quatro andares do Recife antigo para satisfazer o desejo de homens sexualmente famintos... Contudo, com essas notícias não falaríamos da cidade que nos interessa aqui. Talvez fosse prudente se começássemos por dizer que essa é uma cidade aquática na qual se tem o prazer de observar quantas pontes atravessam os canais banhados pelo Capibaribe; por isso, Recife é uma cidade em que a água é/está sempre a fazer sentir sua presença de várias maneiras: a água que, como espelho, reflete outra cidade, se não o próprio Recife; a água que representa a infinidade dos possíveis e as promessas de desenvolvimento; e, sobretudo, a água que em seu estado de maciez amolece os ossos dos homens “como amoleceu as pedras” (MELO NETO, 2012, p. 23). O que pouco se sabe é que a mesma água que paira sobre os canais que funcionam como artéria da cidade banha os arrabaldes escondidos atrás das raízes lodosas dos mangues, fazendo emergir a cidade que se forma nas margens do rio e que abriga uma outra paisagem do Recife, a qual sempre foi marcada pela pobreza. Considerando essa cidade cujas águas mostram duas, “O Cão sem Plumas” [1950] talvez seja o poema de maior consciência desse fato por ser capaz de ecoar e (re)construir um espaço marcado pela desigualdade. O ambiente e a matéria do poema não apenas possuem como referencial o homem, mas se orientam,

sobretudo, nele: o homem desempenha um papel que é, também, espacial: “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” (MELO NETO, 2012, p. 19).

Tomando a realidade criada no poema válida por ela mesma: na medida em que os homens anfíbios crescem, vão, gradativamente, atolando-se na lama, o que faz parecer que a vegetação densa dos mangues, com seus emaranhados de troncos e com a densa rede de suas raízes perfurantes, os agarram como um polvo, enfiando tentáculos invisíveis por dentro de sua carne e, assim, ficam, todos eles, afogados nos mangues, agarrados por ventosas insaciáveis que lhe sugam todo o suco da sua carne e da sua alma. Comprova isso, no poema, o uso da figura de linguagem anáfora, que ratifica, pela repetição, o excesso de lama e a sensação de que o homem nela se afunda. Com uma força contestável, os mangues vão, assim, pouco a pouco, se apoderando da vida de toda essa gente em uma retenção lenta e definitiva. Logo, essas estranhas plantas que, em eras geológicas, se tinham apoderado de todas essas terras – da fossa pantanosa onde hoje se assenta a cidade do Recife – estende, no poema, sua posse, também, aos seus habitantes, sendo eles condenados a retirar da lama o alimento, a carne e o caldo de caranguejo, e a crescer com eles – e como eles – à beira da maré. Assim, o poema nos conduz a refletir que as pessoas que habitam as regiões dos mangues para se esconderem dentro de seus buracos escuros como se escondem os caranguejos na lama, são, em sua maioria, pessoas oriundas da área das secas e da área da monocultura da cana de açúcar, por meio da qual a indústria açucareira por muito tempo esmagou, com a mesma indiferença, a cana e o homem. Essas pessoas enxergaram na cidade a possibilidade da realização e do progresso. Entretanto, a muitas a concretização de desenvolvimento e progresso foi negada.

Isso posto, “O Cão sem Plumas” (re)constrói, em certa medida, o Recife ribeirinho atravessado pelo rio Capibaribe, considerado esse um lugar que remete a algo de uma “vida suja e abafada” (MELO NETO, 2012, p. 17) assinalada pela linguagem poética na reiteração da palavra *lama*, que apresenta um sentido sonoro, ideológico e imagético aguçado pela repetição incessível do termo que revela a realidade social do espaço. Na parte I do poema, *Paisagem do Capibaribe*, o leitor é enquadrado em uma cidade, atravessada por um rio, que já no primeiro verso transparece cortada ao meio, dividida em dois lados, e que, para que consigamos desvendá-la é preciso perpassar um jogo de raciocínio lógico no qual “a cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro; / uma fruta / por uma espada” (MELO NETO, 2012, p. 15). É possível perceber um jogo através da comparação (marca relevante do poema) de três conjuntos: *cidade* e *rio*, *rua* e *cachorro*, *fruta* e *espada*. Nota-se que existe uma equivalência entre os elementos apresentados; isto é: na busca do trabalho lógico da palavra que atinge um nível quase máximo da imagem, o poeta utiliza elementos que dão ao leitor a ideia de como a cidade é, de fato, atravessada por um rio, e essa dimensão pode ser alcançada ao comparar uma *rua* atravessada por um *cachorro* e uma *fruta* por uma *espada*.

Melhor dizendo, os elementos *rio* e *espada* funcionam como eixo da comparação instituída, pois o *rio* é comparado ao *cão*, ao *homem* e à *fruta*, estabelecendo determinada relação com sua caracterização, ao mesmo tempo em que a *espada*, dando a ideia de divisão por um risco, corta o *cão*, o *homem* e a *fruta*.

Assim, a comparação funciona, no poema, como procedimento que contribui para evocar aspectos imagéticos do referente. A comparação estabelecida entre os elementos *rio* e *cão*, por exemplo, deixa transparecer as condições do espaço descrito, podendo cada termo atualizar-se em seu contrário; isto é: *A* é divergente de *B*, de modo que cada modificação em *A* produz, diretamente, alteração em *B*: negação e afirmação, isto e aquilo, havendo uma função complementar de seu oposto. Acompanhando o pensamento de Bosi (2000), podemos comparar isso à dança, que, na descrição de Arnheim, produz o efeito figural mediante uma sequência dirigida de gestos: e um gesto só se dá por inteiro à nossa percepção quando já passou e foi seguido de outros; quer dizer: tudo o que já ocorreu é modificado pelo que ocorre depois.

O *rio*, do qual o eu poético demonstra manter certa distância ao utilizar o pronome demonstrativo *aquela* para lhe fazer menção – e uma das explicações possíveis para isso é o fato de que quando publicou o poema de Melo Neto há muito já vivia distante do Recife por ofício da profissão –, faz transparecer um jogo entre o claro e o escuro, o branco e o negro, pois o *rio* “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” (MELO NETO, 2012, p. 15). O *rio*, como um cão miserável, sabia somente “dos caranguejos / de lodo e ferrugem. / Sabia da lama / como de uma mucosa” (MELO NETO, 2012, p. 15). Por ser esse, então, um rio miserável como um cão de rua, que jamais se abria “aos peixes, / ao brilho, / à inquietação de faca / que há nos peixes”, faz pensarmos, enquanto leitores, que esse não é um rio que estamos nós acostumados a ver, um rio de água límpida e grávido de uma diversidade de peixes; é esse um rio que “cresce sem nunca explodir” (MELO NETO, 2012, p. 16), um rio que não “ferve / (como ferve o pão que fermenta)” (MELO NETO, 2012, p. 17), que “carrega sua fecundidade pobre, / grávido de terra negra” (MELO NETO, 2012, p.17) e somente “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 crespos / como um negro” (MELO NETO, 2012, p. 16). Em síntese, já neste primeiro momento é possível perceber que a cidade em Cabral é o *rio*, e como a cidade, antes de qualquer intervenção arquitetônica, são os homens que nela habitam; ela é, para além do rio, os próprios homens que vivem nas lamas negras dos mangues que “ora lembrava[m] / 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” (MELO NETO, 2012, p. 15).

Para Calvino (1997), durante o ato de criação, o poeta deve imaginar visualmente tanto o que seu eu poético vê quanto aquilo que acredita ver, ou que está sonhando, ou que recorda ou que vê representado, ou que lhe é contado, assim como deve imaginar o conteúdo visual das metáforas de que se serve precisamente para facilitar essa evocação visiva, mais precisamente a parte visual de sua fantasia, que precede ou acompanha a imaginação verbal. Isso é bem autenticado também por Octavio Paz, quando nos explica que as imagens poéticas possuem sua própria lógica, verdade estética válida somente dentro de seu universo. Pensando assim, Cabral parece racionalizar acerca das imagens que procedem a verbalização, evocando imagens nítidas por intermédio de uma linguagem precisa, que traduz em alto grau seu pensamento. É assim, por exemplo, ao definir o *rio*, por meio de uma

série de aproximações, como se cada verso constituísse unidades que por si só fazem suscitar uma imagem.

Ao longo do poema, o curso do *rio* se mescla e se confunde com o desenrolar da vida dos homens que vivem “amolecendo” nas águas salobras do Capibaribe. Ainda no título há uma intenção de representação de uma realidade, transparecendo, nesse contexto, o *cão* como uma figura proporcional à imagem do *rio* e suas reais condições. Quer dizer, a representação alegórica do *cão* revela, para além do condicionamento do *rio*, uma realidade mimética do homem. É assim que o *cão* se destaca como uma alegoria que evoca a tragicidade humana de um *rio* que “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” (MELO NETO, 2012, p. 15).

“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?” (MELO NETO, 2012, p. 18). Assim como nesse trecho, ao final da primeira parte do poema é possível perceber que o eu poético realiza uma indagação sobre as precárias condições de existência do *rio*: “por que então seus olhos / vinham pintados de azul nos mapas?” (MELO NETO, 2012, p. 19). Tida a primeira parte do poema como uma apresentação do *rio* e de suas características elementares, a parte II, *Paisagem do Capibaribe*, detém-se ao elemento *homem*, que, no decorrer do poema, faz-se confundir com a paisagem. Já no verso principiante, é possível perceber uma marca do raciocínio empregado pelo poeta, possibilitando que o leitor retome, em forma de síntese, toda a ideia trabalhada na parte primeira: “entre a paisagem / o rio fluía / como uma espada de líquido espesso, / como um cão / humilde e espesso”, o que automaticamente faz rememorar a imagem do *rio*, do *cão* e da *espada*, de modo que o novo elemento introduzido a partir da parte segunda, o *homem*, toma lugar do *rio* em meio às comparações estabelecidas:

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) (MELO NETO, 2012, p. 19).

Quando se percebe a ação mútua entre os significados (*homem* ↔ *rio* ↔ *cão*), entende-se melhor a natureza sintético-semântica, e não só imagética, da metáfora.

O espaço novo em que se movem as duas flechas (do *homem* para o *rio*, do *rio* para o *cão*) não é um lugar de imagens que convivem e se parecem desde sempre, mas é o tropos – pois o poeta constrói metáforas inusitadas por vias de associações – onde o ponto de vista do poeta traçou um novo laço entre os dois signos. A metáfora do *cão* suprime alguns detalhes e acentua outros; em suma, organiza a nossa visão do *homem* e do *rio*. O efeito é figural, o trabalho é de seleção e de combinação predicativa. Em outras palavras: o *homem* é liquefeito ao *rio* e ao *cão*. Ou melhor: o *cão* é metáfora do *homem* que, desprovido de voz (na vida e no poema), torna-se objeto do olhar do eu poético. E, nesse conjunto imagético da “paisagem de anfíbios / de lama e lama”, cada verso flui como as águas de um rio, como o andar sofrido de um *cão*. Redefinido a cada passo, os versos vão ora oscilando, ora fazendo uma parada para a realização de uma dada reflexão, obrigando o leitor a parar e examinar o conteúdo. Quer dizer: o elemento *rio*, descrito na primeira parte do poema, passa a servir de referência ao *homem* dentro do jogo de comparações; logo, o *homem* está proporcionalmente para o *rio* como o *rio* para o *cão* e o *cão* para o *homem*.

De maneira personificada, o *rio* representa uma espécie de cronista da cidade, pois tudo “sabia / daqueles homens sem plumas” (MELO NETO, 2012, p. 20); sabia, ainda, “dos grandes galpões da beira dos cais / (onde tudo / é uma imensa porta / sem portas) / escancarados / aos horizontes que cheiram a gasolina” (MELO NETO, 2012, p. 20); ainda mais além, o rio sabia da cidade da outra margem do rio “onde homens ossudos, / onde pontes, sobrados ossudos / (vão todos / vestidos de brim) / secam / até sua mais funda caliça” (MELO NETO, 2012, p. 21). Utilizando um raciocínio circular, Cabral trabalha as várias etapas de uma ideia através de uma sucessão de imagens que, como uma espiral, parece realizar um contorno circular até chegar a um ponto central, o que não necessariamente significa o esvaziamento, a finalização de uma ideia. Diferentemente da prosa tradicional, representada pela linha reta, sinuosa, ziguezagueante, mas sempre para diante, o poema é representado pela espiral, tendo em vista que, embora desenvolva um movimento circular, nunca é repetição, tal como a argumentação poética de Cabral: um tropos que sempre suscita outro que traz outro. Pensemos por meio da figura:

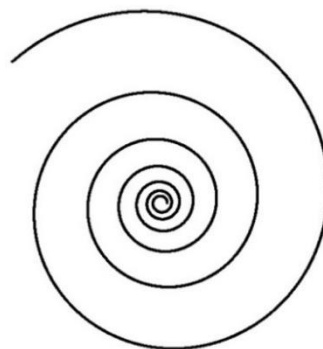


Figura 1: Espiral de Arquimedes²

Fonte: produzido pelo autor

Agora nos voltemos para a imagem poética do homem: sendo essa uma cidade de imenso contraste com o mangue, o que *rio* seguramente sabia era dos “homens sem plumas” (MELO NETO, 2012, p. 21), os que “secam / ainda mais além / de sua calça extrema; / ainda mais além / de sua palha; / mais além / da palha do seu chapéu; / mais além / até / da camisa que não têm / muito mais além do nome / mesmo escrito na folha / do papel mais seco” (MELO NETO, 2012, p. 21). Essa sequência de significação do homem pode ser compreendida pelo movimento espiralado em busca de significados que atingem um alto grau. É nas águas do *rio* “de aquoso pano sujo” (MELO NETO, 2012, p. 15) que o homem se perde “como se perde a água derramada”, em que, por sua vez, ele se mescla e se faz confundir com a paisagem suja do *rio*, pois “na paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama / começa do rio; / onde a terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem” (MELO NETO, 2012, p. 22).

É assim que a imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido, recriando e revivendo experiências do real. Em outras palavras, a linguagem, quando tocada pela poesia, deixa de ser um emaranhado de palavras para se converter em imagem, momento que o poema transcende o escrito e indica uma trajetória mútua de autoafirmação e autoconhecimento. A língua, nesse sentido, permite identificar o ser como revelado, mas, em verdade, o que entendemos como linguagem não nos leva ao ser: aponta-nos o caminho. Fato que nos leva a comungar com o pensamento de Spitzer (2003), considerando a poesia uma forma de produção racional, e não emocional, pois, como bem nos diz T. S. Eliot (1989), a literatura é uma elaboração de ideias e não de emoções.

Há uma máxima galhofeira recifense que diz que, na cidade do Recife, o rio Capibaribe se une com o Beberibe para formar o Oceano Atlântico. A partir dela – considerando-a integrante do imaginário coletivo de uma cultura – propomos passar a ler a parte III que compõe o poema, a “Fábula do Capibaribe”. Já apresentado o *rio* e o *homem*, elementos primários pelo quais é possível presumir o espaço da cidade em Cabral, agora vemos o processo de entrelaçamento, quase que um acasalamento do *rio* com o *mar* (um jogo de vida e morte), o que, novamente, remete à simbologia da água para a cidade, pois, como se vê, “no extremo do rio / o mar se estendia, / como camisa ou lençol, / sobre seus esqueletos / de areia lavada” (MELO NETO, 2012, p. 24). Sempre marchando sob um jogo cognitivo de palavras que estão de alguma forma interligadas como numa espécie de teia, um elemento se referindo a outro, o *mar*, introduzido nessa parte, é mais um elemento do poema que figura à comparação ao *cão* e, de maneira quase que automática, remete-nos ao *rio* e ao *homem*, pois: “Como o rio era um cachorro, / o mar poderia ser uma bandeira / azul e branca / desdobrada / no extremo do curso / – ou do mastro – do rio” (MELO NETO, 2012, p. 24).

O cenário dessa fábula, devidamente anunciada, é a cidade do Recife, e, de maneira ainda mais específica, o rio Capibaribe. Vemos, mais uma vez, a proporção, ou desproporção dos elementos trabalhados de maneira contrastiva: o *rio*

comparado ao *cachorro* e o *mar* a uma *bandeira*. A partir disso é possível perceber o contraste dimensional entre o *rio* e o *mar*. Esse contraste pode ser melhor percebido pelo domínio do *mar* exercido sobre o *rio*; o *mar* que “está sempre / com seus dentes e seu sabão / roendo as praias” (MELO NETO, 2012, p. 24). A ideia-imagem do *mar*, como novo elemento, é (novamente) trabalhada através de uma sobreposição de imagens que podemos comparar, outra vez, ao movimento circular da espiral. Analisando a imagem, é como se o poeta escolhesse uma sucessão de palavras que parecem fazer um movimento espiralado até atingir um ponto central, um ponto que faz esclarecer o objeto em profundidade de pensamento e imagem:

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 seu 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) (MELO NETO, 2012, p. 25).

Pensando nesse possível movimento, simbolicamente falando, a *espiral* representa a evolução de uma força, de um estado, isto é, “ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito: é um tipo de linha sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro” (CHEVALIER, 2015, p. 397). A espiral é e simboliza emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional. Em relação à poética de Cabral, representa uma linguagem hispida e nodosa, à procura de expressão mais rica, mais precisa. São várias as fases do tratamento de uma ideia, considerada essa uma prova do investimento de força que ele marca em sua escrita como instrumento cognitivo. Assim, a poesia cabralina, especialmente “O Cão Sem Plumas”, representa, como na espiral, a sobreposição de imagens que arrasta o leitor por um caminho onde a palavra se torna raciocínio.

Talvez por sua demonstração de força, o “rio teme aquele mar / como um cachorro / teme uma porta entretanto aberta” (MELO NETO, 2012, p. 25). Nesse processo que funciona quase como um jogo de sedução, de luta, primeiro “o mar se fecha / a tudo o que no rio são flores de terra, / imagem de cão ou mendigo” (MELO NETO, 2012, p.26). Depois, “o mar invade o rio” (MELO NETO, 2012, p. 26), querendo, com sua força, “destruir no rio / suas flores de terra inchada, / tudo o que nessa terra / pode crescer e explodir, / como uma ilha, / uma fruta” (MELO NETO, 2012, p. 26), de modo que o *rio* funciona como uma espécie de alimento do *mar*. Mas, “antes de ir ao mar” (MELO NETO, 2012, p. 26), detido em mangues de água parada, em busca de unir forças, “junta-se o rio / a outros rios / numa laguna / em pântanos

/ onde, fria, a vida ferve”, e assim se preparam para enfrentar o mar em “sua luta / de fruta parada” (MELO NETO, 2012, p. 27):

(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 – (MELO NETO, 2012, p. 27).

A parte que encerra o poema, “Discurso da Capibaribe”, prova-nos que o “O Cão sem Plumas” está para além da realidade mimetizada do rio Capibaribe. Com a autonomia do discurso, o *rio*, como espaço, reflexiona sobre a tragicidade primeira da vida: o existir. Considerado o *rio* o ponto de partida para pensar as condições da vida humana comparada ao *cão*, que é comparado ao *homem*, esses elementos são responsáveis pelo desencadeamento de outros diversos signos que aparecem ao longo do poema. Assim, refletindo sobre o existencialismo, o eu poético apresenta a miséria através de uma realidade mimetizada do *rio* para, na parte última do poema, fazer pensar através da representação do *cão*. Para além de qualquer situação, a vida, só pelo fato de ser concebida, é trágica, pois “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” (MELO NETO, 2012, p. 28). Continuando através da ideia de espessura, de densidade da vida: “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” (MELO NETO, 2012, p. 28), podendo ser associado ao espesso, à vida e ao poema. Desse modo, o discurso do *rio* parece evocar aspectos da tragicidade humana, tomando como ponto de partida o espaço, e isso é perceptível quando o eu poético afirma:

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 do 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. (MELO NETO, 2012, p. 29)

Nessa parte final do poema, há, repetidamente, o jogo lógico e circular. Agora, a partir do termo “espesso”, o eu poético, de modo comparativo, apresenta uma série de novos elementos a fim de melhor explicar e/ou produzir a imagem-ideia do porquê a *vida*, o *rio*, o *homem* e o *cão* são ingredientes espessos “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 não a pode comer / a fome que a vê” (MELO NETO, 2012, p. 30). O *rio* agora passa a se centrar na temática fome, pois é “espesso / por sua paisagem espessa, / onde a fome / estende seus batalhões de secretas / e íntimas formigas” (MELO NETO, 2012, p. 30).

Dessa forma, podemos dizer que a espiralidade marca uma espécie de conceptismo de João Cabral de Melo Neto, pois se configura em estilo marcado pelo jogo de ideias (conceitos), onde é construído um raciocínio lógico, racionalista. Contudo, diferentemente do conceptismo Barroco clássico, o conceptismo cabralino não se desenvolve como exercício de retórica em busca de resposta aos mistérios divinos, mas, sim, como um uso da linguagem, desdobrando-se para aclarar a compreensão do homem sobre sua condição trágica de existência que se agrava pela miserabilidade social.

Além de mimetizar condições naturais do espaço, “O Cão sem Plumas” denota uma geografia humana, ou, em um sentido mais amplo, a personificação de elementos espaciais que representam o homem a fim de revelar as condições de um espaço atingido pelas mazelas sociais da modernidade, sobretudo a segregação de classes. No poema, essas circunstâncias se dão a partir de dois núcleos significativos de comparação: os elementos *rio* e *negro*, de modo que essas alegorias revelam um sistema social marcado pela desigualdade, sobretudo de um passado histórico de escravidão, o que faz do poema uma crítica – embora não diretamente – a uma elite pernambucana, aos homens que habitam a outra margem do rio, que, em verdade, dão as costas para o Capibaribe, nos mais diversos sentidos, ao construírem suas modernas residências palacianas e depositarem nele seu esgoto burguês.

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

mas de costa 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). (MELO NETO, 2012, p. 18)

Nessa rede intrincada de comparação, podemos afirmar que o eu poético nomeia a cidade por intermédio de elementos pré-estabelecidos, de modo que as imagens não perdem seu caráter concreto e singular, mas são ressignificadas. Em síntese: as formas da paisagem do Capibaribe foram abstraídas e liberadas de usos comuns para serem colocadas em novos usos. Agora, agem como símbolos, tornam-se expressivas ao sentimento humano. Diante disso, é possível concluir que “O Cão Sem Plumas” pode ser contemplado por quatro visões: primeiramente, uma visão ontológica do *rio* em si mesmo, o *rio* que se assemelha a um *cão* e traduz miséria. A segunda seria a do homem marginalizado, que vive uma vida de injustiças sociais, representado pela metáfora do *rio*, sendo o homem o próprio cão sem plumas. Na terceira, a tensão entre o *rio* e o *mar* pode representar o jogo entre a vida e a morte, no qual a miséria se mostra coletiva e diária. A quarta, o *rio* como existência. Assim, o poema pode ser representado pelo seguinte esquema quartanário:

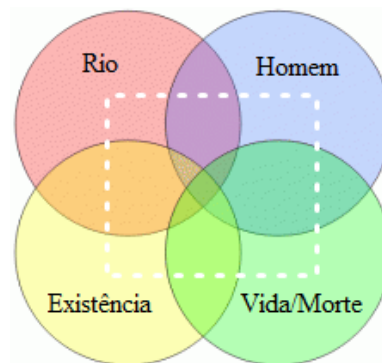


Figura 2: representação imagética de “O Cão Sem Plumas”
 Fonte: produzido pelo autor

Em vista disso, uma possível leitura para a análise do poema seria o desdobramento do número quatro como possível representação desse poema, tendo em vista que o quaternário marca o espaço e o tempo. Alegoricamente, o cão representa um sentimento animado por um mamífero quadrúpede, carnívoro, domesticado, desprezado, um cão sem adorno, reduzido ao nada, aniquilado. Nesse sentido, as significações simbólicas do número quatro se ligam às do quadrado e às da cruz, bem como a vários outros possíveis significados, como o cruzamento de um meridiano e de um paralelo que divide a terra em quatro setores, os quatro pontos cardeais, os quatro ventos, as quatro fases da lua, as quatro estações. Desse modo, a

simbologia do quatro se apresenta em abundância no poema e no mundo, não esquecendo que o poema recria e evoca o mundo. O tempo é medido em quatro unidades: o dia, a noite, a lua e o ano; as espécies são em número de quatro: as que se arrastam na terra, as que voam, as que caminham com quatro patas e as que caminham com duas patas; a vida humana se divide em quatro colinas: a infância, a juventude, a maturidade e a velhice (CHEVALIER, 2015). O número *quatro* é uma leitura possível de “O Cão Sem Plumas”, poema com quatro partes. Seja qual for o caminho tomado pela leitura, todas as realidades e fantasias só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade aparecem compostas pela mesma matéria verbal e, assim, as visões obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas palavras do poema, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa.

4 A título de considerações

A experiência urbana e a cena escrita estão ambas inseridas no mundo dos signos e, por assim ser, a cidade tem a capacidade de produzir significados múltiplos, deixando sempre margem para uma nova leitura. Com base na análise aqui realizada e levando em consideração que o poeta por muito tempo esteve imerso na cidade do Recife, sendo testemunha de mazelas que assolaram essas terras pernambucanas, o projeto poético de João Cabral de Melo Neto envolve, em grande parte, o Nordeste brasileiro e, mais especificamente, Pernambuco como tema e espaço. Em “O Cão sem Plumas”, o poeta se ocupa do rio Capibaribe para revelar a cidade (cidade-cão), de modo que a sua poesia lança luz sobre uma condição humana. A desestruturação dessa realidade foi ocasionada devido a processos responsáveis por consolidar certo desequilíbrio urbano, provocando uma série de questões refletidas na modernidade. À medida que as cidades brasileiras do século XX iam “inchando”, a população urbana aumentava e os problemas de urbanização viravam questões mal resolvidas. Nesse contexto, problemas sociais como a falta de moradia e a fome eram uma evidência. Talvez seja esse um dos fatos que levou o poeta a transfigurar partículas dessas nuances em sua poesia. Era quase que inevitável a consolidação de dois retratos da imagem cidadina: a cidade desenvolvida e a cidade da margem, com todos os problemas, de modo que essa duplicidade representa, na modernidade, a fisionomia das cidades, com o seu esplendor e com suas mazelas, tão próximos um do outro.

Em “O Cão sem Plumas”, é difícil distinguir os elementos humanos e os naturais, sendo ambos ora humanizados, ora naturalizados. Esse poema é quase que uma geografia recifense, na medida em que Cabral reflete, em seu interior, planos entre o ético, o político e o estético. Foi em razão de sua vivência no Recife que o poeta produziu parte de sua obra. Desse modo, a geografia simbólica cabralina apresenta vivências locais concretas, mas que se tornam universais à medida que deixam de ser descrição para assumirem o papel de imagens que, organizadas em palavras, almejam proporcionar a reflexão: a chegada à poesia. A importância do visual, sobretudo para a sociedade do século XX, forma leitores mais atentos a esse

modo de apreensão do real. As imagens evocadas ou tipograficamente trabalhadas dos escritores e poetas são imagens que ensinam a ver melhor, de modo mais seletivo e eventualmente crítico, fazendo-nos enxergar por outras perspectivas as nuances da vida. Nesse sentido, para além de uma realidade mimética da cidade, a ideia do *cão sem plumas* pode representar grupos de pessoas que têm suas vidas marcadas pela inexistência, negligência e indigência. Comunidades omitidas de qualquer tipo de direito e segregadas de proteção social. Pessoas que vivem à margem da margem da sociedade e cujo único direito é a proibição. São *cães sem plumas* a maior parte dos índios que ainda resistem neste país, dizimados ao instante em que assassina suas terras e suas línguas. São *cães sem plumas* as crianças e adolescentes que se dividem entre as ruas e os transportes públicos para pedir esmola. São *cães sem plumas* os tantos perseguidos sob a luz de um regime supostamente democrático por serem negros, homossexuais ou pobres. São *cães sem plumas*, nesta lista insignificante, as mulheres que, em quantidade, são assassinadas na proteção de seus lares. São pessoas como essas que “O Cão sem Plumias”, em suas entrelinhas, representa.

Reinventar uma tradição literária não é algo que pode ser herdado; e se alguém o deseja, deve conquistá-lo através de grande esforço. Foi isso que João Cabral de Melo Neto fez: deu continuidade a uma tradição poética ao mesmo tempo em que inaugurou uma nova forma de pensar e escrever poesia. Além de uma alta consciência estética, João Cabral sabia que o passado e o presente sempre iluminam o futuro; quer dizer: o passado é sempre modificado pelo presente ao mesmo instante em que o presente sempre está orientado pelo passado. Isso dava ao poeta a consciência das dificuldades e responsabilidades que sua poesia deveria enfrentar. Fatos como esse nos levam a pensar que seu objetivo não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. Em vista disso, podemos dizer que Cabral se ocupou dos problemas da literatura do pós-guerra, centrando-se na questão da poesia, começando por opor os modos de composição, talvez pela necessidade de construir um discurso individual à sombra dos grandes poetas modernistas. Fez da sua poesia o que nele era eco, uma busca de reconduzir a literatura ao caminho da comunicação com o leitor. Olhando nessa direção, podemos caracterizar a poesia cabralina como marcada pela riqueza vocabular, pela grande carga imagética, isso num tempo em que a crise do verso e o abismo autor/público eram bem alarmantes. Uma linguagem afeita a comunicar de maneira rápida, clara e eficaz, sempre em busca de uma forma. Uma poesia de estilo conceptista atualizado por uma sintaxe autoral. Cabral, assim, pode ser classificado na categoria de inventor, isto é, a dos poetas que descobriram um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo concebido desse processo.

Notas

1 Data-se, desde esse período, o interesse do poeta pela literatura, pois, ainda criança, partilhava leituras com os trabalhadores dos engenhos, como o mesmo registrou em “Descoberta da literatura” [1980].

2 A espiral de Arquimedes é uma curva descrita por um ponto central que se desloca com uma velocidade uniforme ao longo de uma semirreta.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. **Geografia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Porto, v. 14, Porto, p. 77-97, 1998.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Josué de. **Um ensaio de geografia urbana: a cidade do Recife**. Recife: Massangana, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. **O rio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

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

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VASCONCELOS, Selma. **João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta**. Recife: Autor, 2009.

Para citar este artigo

SANTANA, C. F. de S.; ALMEIDA, S. M. J. de. Uma cidade erguida em poesia: imagens poéticas do Recife em João Cabral de Melo Neto. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 75-96.

Os Autores

WILCK CAMILO FERREIRA DE SANTANA é mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e dedica-se a estudar Memória, sobretudo como ela atua na construção e significação das cidades na literatura. Gradou-se em Licenciatura em Letras, com dupla habilitação em Português e Espanhol, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). <https://orcid.org/0000-0001-5339-9914>.

SHERRY MORGANA JUSTINO DE ALMEIDA é professora adjunta do curso de Letras do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Possui Doutorado em Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco (2013), Mestrado em Teoria da Literatura (2006) e graduação em Bacharelado em Crítica Literária(2003) também pela UFPE. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Portuguesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Estudos culturais, Literatura Comparada, Literatura e Ensino e Literatura infantil e juvenil no Brasil. <http://lattes.cnpq.br/5332850255576710>