

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

LUIZA DE CARVALHO

O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras "O Cão Sem Plumas", de João Cabral de Melo Neto, e "Rua do Mundo", de Eucanaã Ferraz.

Brasília
2014

LUIZA DE CARVALHO

O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras "O Cão Sem Plumas", de João Cabral de Melo Neto, e "Rua do Mundo", de Eucanaã Ferraz.

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

Orientação: Dr. Alexandre Simões Pilati

Brasília
2014

*Para meus filhos Beatriz e Francisco, que
nasceram junto com este trabalho – que a
literatura esteja sempre presente na vida de
vocês.*

Agradecimentos

Ao meu marido, Danilo, por estar ao meu lado sempre, pelo apoio fundamental desde o início. Ao meu pai, Jafet, por ter me transmitido a paixão pela poesia. À minha mãe, Laura, por todo incentivo e carinho. Ao professor orientador Alexandre Pilati, que além de tanto nos ensinar literatura, deu sempre uma aula de compreensão, paciência e humanidade. Às queridas Luciana e Mônica, companheiras desde o começo, e que sempre ajudaram tanto - amizade que também nasceu junto com este trabalho. Ao poeta Eucanaã Ferraz, que se mostrou muito receptivo e atencioso quando lhe falei, ainda em 2011, sobre esta dissertação. E ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UNB), que proporcionou o desenvolvimento deste trabalho.

Resumo: Este trabalho procura analisar as relações entre a obra *O Cão Sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto, de 1950, e *Rua do Mundo*, de Eucanaã Ferraz, de 2004. Para melhor compreensão dos procedimentos poéticos que geram um movimento de aproximação e afastamento entre as duas obras, serão aprofundados os temas da integração do homem na paisagem e da musicalidade na poesia de Cabral e Ferraz. Por um lado, será observado na obra de Cabral o movimento de um eu-lírico regional que se mistura à paisagem de lama e à condição miserável do Recife dos anos 50, mas que tende a se universalizar. Por outro, na obra de Ferraz, assistiremos a um movimento oposto, de um eu-lírico sem fronteiras definidas e que luta para buscar suas características regionais.

Palavras-chave: poesia, João Cabral de Melo Neto, Eucanaã Ferraz.

Abstract: This paper analyzes the relationship built between *O Cão Sem Plumas* (1950), wrote by João Cabral de Melo Neto, and *Rua do Mundo* (2004), wrote by Eucanaã Ferraz. For better understanding of poetic procedures that generates a movement toward and away between the two books, will be focused the issues of integration of man in the landscape and musicality in poetry of Cabral and Ferraz. On the one hand, will be seen in the work of Cabral the movement of a regional self-lyrical that mixes with mud landscape and the miserable condition of Recife '50s, but that tends to universalize. On the other, in the work of Ferraz, will be seen an opposite movement, of a self-lyrical without precise borders and fighting to get its regional characteristics.

Key-words: poetry, João Cabral de Melo Neto, Eucanaã Ferraz.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
A LÍRICA COMO EXPRESSÃO DO MUNDO.....	12
O RIO E A RUA: O HOMEM-PAISAGEM NA POESIA DE CABRAL E FERRAZ.....	25
CÃO SEM PLUMAS: UM MARCO DA HARMONIA NA OBRA DE CABRAL	27
RIO SEM LIMITES, POESIA INCONTORNÁVEL	33
EUCANAÃ FERRAZ E JOÃO CABRAL: DIÁLOGOS	44
AS TENSÕES NA PAISAGEM DE RUA DO MUNDO.....	53
MUSICALIDADE E O INDIVÍDUO NO RIO E NA RUA.....	65
O ENCONTRO DO RIO COM O MAR: IMAGEM E LINGUAGEM	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
ANEXO I	96
ANEXO II	99
ANEXO III	102
REFERÊNCIAS.....	105

Introdução

As relações que se travam entre poetas brasileiros consagrados a partir da década de 50 no século passado e poetas contemporâneos, que só se deram a conhecer após os anos 2000, nem sempre são claras ou de fácil constatação. No entanto, ao estudar a relação entre dois poetas de épocas e regiões tão distintas, o que se constata não é apenas a influência de um sobre o outro, mas é possível observar um rico movimento poético de aproximação e afastamento entre eles, viabilizando a análise mais profunda das duas realidades que se conversam dentro e fora dos poemas.

Com esse espírito foram escolhidos, para estudo nesta dissertação, os poetas João Cabral de Melo Neto e o contemporâneo Eucanaã Ferraz – mais especificamente, as obras “Cão Sem Plumas”, de 1950, e “Rua do Mundo”, de 2004, respectivamente. Tanto os poetas quanto suas obras foram escolhidos, como vamos estudar ao longo dos três capítulos, pelas características poéticas que geram um movimento que, embora em sentido oposto, por isso mesmo se cruzam e se complementam. Na obra de Cabral, assistimos à construção poética de um homem regional que se mistura à paisagem de lama e à condição miserável do Recife dos anos 50, mas que tende a se universalizar; ou seja, suas características e sentimentos ultrapassam o âmbito local e se expandem para a realidade global daquela época. Já ao longo de “Rua do Mundo”, de Ferraz, observamos um movimento em sentido contrário. O eu-lírico aqui é o homem global e universalizado do século XXI, que já perdeu o contato com suas características regionais e transita no mundo atual, sem fronteiras de espaço e tempo; todavia, é esse mesmo homem que já nasceu na condição globalizada que sente a falta de referências às suas origens, e que tenta extrair uma percepção individual do contexto mundial.

O rio pernambucano Capibaribe, que corta a cidade de Recife, é tema de “Cão Sem Plumas”, que inaugura, na obra de Cabral, a chamada trilogia do rio, composta também por *O Rio*, e *Morte e Vida Severina*. Dividido em quatro partes que descrevem a realidade da miséria regional formada pelo rio, homem e cidade, o poema está estruturado em um modelo hipotético de metáforas que se desmontam e se recombina ao longo dos versos, acompanhando o movimento do rio que segue para o temido encontro com o mar. O “Cão Sem

Plumas” é considerado um divisor de águas na obra de Cabral, pois é a partir daí que o poeta adota um tom mais coloquial, próximo da linguagem teatral dos repentistas, de caráter bem mais informal e que explora o problemático contexto social nordestino. No entanto, como vamos estudar no segundo capítulo, é um equívoco separar a obra de Cabral em uma poesia mais cerebral e ‘difícil”, na primeira fase, e outra de maior valor social, na segunda fase: assim como a temática social já se apresentava nas primeiras obras, como *A Pedra do Sono*, *O Engenheiro* e *Psicologia da Composição*, a preocupação com a construtividade poética também está presente na segunda fase.

Da obra do carioca Ferraz, também foi escolhido um livro de grande representatividade poética e repercussão em sua carreira, *Rua do Mundo*, que foi lançado após sua estreia com *Livro Primeiro* (1990), *Martelo* (1997) e *Desassombro* (2001). Depois de *Rua do Mundo*, foram publicadas as obras *Cinematoca* (2008) e *Sentimental* (2012). Composto por 122 poemas, que têm em comum uma temática de um mundo pós-moderno, imagens de cunho surrealista e tempos que se misturam, “Rua do Mundo” apresenta versos que exploram diversos focos de tensão contemporâneos, como a humanização dos objetos, a convivência perturbadora do homem moderno com a natureza, o sentimento de asfixia do indivíduo cercado e vigiado, dentre muitos outros.

Para estudar as relações entre as duas obras, foram escolhidos dois temas centrais: a paisagem e a musicalidade na poesia de Cabral e Ferraz. No segundo capítulo, vamos nos ater a relação do homem que se integra à paisagem do rio e da rua, com a análise de alguns poemas de Ferraz e trechos da obra de Cabral. Ao se misturar ao cotidiano pobre das pessoas que o circundam, o Rio Capibaribe adquire características humanas – as flores são pobres e negras como os mendigos, o movimento vagaroso e lamacento da água faz parte da mesma estagnação e falta de horizontes da classe social desfavorecida. O rio se mistura ao homem até que ambos percam o seu contorno, sua identidade, gerando uma matéria informe que, no entanto, ocorre em versos em que predominam a racionalidade e a disciplina cabralina. Vamos observar a preocupação do poeta com a plasticidade dos versos, a redução do ritmo poético na tentativa de dar conta dessa matéria sem contornos, que se dá não apenas nesta obras como em diversas outras. O homem de lama está inserido, em grande medida no contexto capitalista, e assiste sem voz a sua

vida mastigada e dissolvida pelo sistema, e acaba sendo mais do que mercadoria, se transformando na própria paisagem.

Já a matéria informe de *Rua do Mundo* é composta por uma cidade-viva, indomável e mutante, assumindo nestes versos uma imagem fantasmagórica. O homem luta em vão para se sentir confortável na cidade, enquanto a natureza transformada resiste “abafada”, deixando perceber o conflito entre a ameaça natural e a necessidade de conseguir maior proximidade com as raízes primitivas. O poema “Um mundo”, que inaugura a obra, nos mostra um cenário que parece presente em todos os outros poemas: limites que evaporam tão logo são traçados, objetos que perdem seus contornos em um espaço ilimitado e indefinido. Coisas que recuperam a sua essência ao se libertarem de sua definição por palavras, um desejo de liberdade e despojamento de valores materiais que deixa transparecer a sensação de asfixia da sociedade atual e, por vezes, a tentativa de resgate a um passado não vivido pelo eu-lírico, mas imaginado. Vamos analisar diversas tensões nas duas obras em relação à interação do homem com a natureza: em “O Cão sem Plumas”, veremos a relação com a natureza em seu estado primitivo, enquanto que em *Rua do Mundo*, vamos tratar de uma natureza já culturalizada, que praticamente só existe quando resgatada.

Ainda neste capítulo, exploramos diversos diálogos entre Cabral e Ferraz, que ocorrem em diferentes níveis nas obras selecionadas. Nos poemas de Ferraz que compõem “*Rua do Mundo*”, podemos observar muitas imagens cabralinas, ainda que seu uso nem sempre se dê em tom de coerência com a poética de Cabral, mas muitas vezes em embate e conflito – por exemplo, por meio do uso de imagens cristalizadas na obra do poeta pernambucano, como o relógio, o toureiro, a faca, mas com o intuito de questionamento e afastamento da forma contida e da métrica construída de maneira racional. O movimento que vamos observar entre os poetas é, portanto, tanto de aproximação, por meio do uso de imagens estilo metafórico e ritmo semelhantes, quanto de afastamento, por meio do questionamento, nos poemas de Ferraz, da forma contida cabralina. Uma entrevista de Ferraz, realizada em 2011 a propósito desta dissertação, nos ajuda a entender melhor essa relação com Cabral na obra de Eucanaã – para alguns críticos, o dialeto dominante de referência nos livros do poeta carioca são os procedimentos poéticos de Cabral.

Com a finalidade de explorar mais a fundo o ritmo e a musicalidade dos dois poetas, e como estas obras se conversam, selecionamos para o capítulo final o poema *Rua do Mundo* - que encerra o livro de mesmo nome de Ferraz, e é inspirado em um poema da década de 60 da poetisa portuguesa Luiza Jorge Neto -, e a terceira parte de “O Cão Sem Plumas”, chamada Fábula do Capibaribe, que narra o encontro do rio com o mar.

Veremos, por um lado, o homem pós-moderno que lida com a superposição de tempos em um tempo presente, e luta para buscar as suas origens em meio ao caos, enquanto o homem-lama pernambucano, que convive com um tempo que escorre certo junto com o rio. O papel do eu-lírico na obra de Cabral se posiciona de forma semelhante em *Rua do Mundo*, ao se apossar dos fatos como se fosse um historiador, conferindo certo distanciamento que culmina em uma maior sensação de veracidade da poesia.

Há um movimento inverso de construção e desconstrução da metáfora nas duas obras, ambos procedimentos com o fim de permitir a visualização de uma realidade mais simples e verdadeira. A dependência entre a linguagem e a imagem em “O Cão Sem Plumas”, resultando em uma linguagem mais “desemplumada” que passa a ser característica na obra de Cabral a partir daí, ocorre de forma diferente em “*Rua do Mundo*”. Já na obra de Ferraz, a linguagem parece se construir, com imagens que se sobrepõem, ao contrário do “desnudamento” da metáfora que vamos observar em Cabral.

Antes de adentrarmos neste estudo, faz-se necessário, todavia, uma breve fundamentação teórica em torno da lírica como expressão do mundo, como veremos neste primeiro capítulo. É preciso, antes de mais nada, conferir à lírica a possibilidade de representação da realidade, para que então sejam estudados o reflexo dos poemas escolhidos nos contextos histórico e social em que estão inseridos. Começemos, então, por este debate que, como veremos, ainda está longe de atingir um consenso.

CAPÍTULO 1: LÍRICA COMO EXPRESSÃO DO MUNDO

*“O gênero humano não
suporta muita realidade”
T.S. Eliot, The Four
Quartets*

A possibilidade de representação da realidade por meio da lírica tem sido, desde a lírica clássica, alvo de controvérsias. Neste capítulo vamos observar os principais pontos de vista sobre o tema, desde Aristóteles, com a introdução de importantes conceitos como a verossimilhança da obra poética, passando pela teoria da poesia pura – que afasta a obra poética do contato com o real -, defendida por teóricos como Hugo Friedrich, e a sua contestação, feita por críticos como Adorno e Candido, dentre outros. Outro ponto importante no debate da lírica como representação da realidade é a inserção da poesia no gênero ficcional, debatida por estudiosos como Yvancos.

Como todo este trabalho de análise de parte da obra dos poetas João Cabral de Melo Neto e de Eucanaã Ferraz está baseada na ideia de que a lírica seria uma configuração especial de reflexo de contextos histórico e social que existem independentemente da forma estética ou da consciência, esta breve fundamentação teórica tem por objetivo levantar alguns parâmetros do debate em torno da lírica como expressão do mundo, considerados relevantes.

Credita-se ao filósofo grego Aristóteles (384 – 322 A.C.), em sua obra *Poética*, a primeira diferenciação feita entre a poesia e as demais artes; de forma simples e direta, ficou postulado que não se chama poeta alguém que expõe em verso um assunto de medicina ou de física, por exemplo.

Na lírica, as personagens são representadas melhores, piores, ou iguais a todos nós – seria essa, para Aristóteles a distinção entre tragédia e comédia, pois enquanto a primeira propõe imitar os homens representando-os piores, a outra os torna melhores do que na realidade.

“Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer” (ARISTÓTELES, capítulo IV item 2).

A tendência à imitação nos é natural, bem como o gosto da harmonia e do ritmo, tanto que, como explica o filósofo, nas primeiras idades os homens mais aptos por natureza foram aos poucos criando a poesia. Houve, desde a

Antiguidade, os poetas heroicos e satíricos, a comédia que tinha por função imitar os maus costumes, os vícios e o ridículo, e a tragédia e a epopéia que tratavam de imitar os chamados “assuntos sérios”, provocando a compaixão e o terror.

A distinção entre a função da lírica e da história, narrada nas epopeias, começou a ser feita na *Poética*, segundo a qual, é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. Os personagens passam a ser inventados, o que agrada muito ao público, já que não há mais a obrigação de seguir à risca as fábulas tradicionais. Apesar disso, os fatos narrados não deixam de ser possíveis - o que suscita uma maior interação com o público.

“Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado do que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular”. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em determinadas circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário”.
(ARISTÓTELES, capítulo XIX)

Outro ponto relevante e bastante conhecido da *Poética* é a argumentação acerca da necessidade de coerência da obra lírica, ou seja, da verossimilhança; isso significa que o desenlace da obra deve sair da própria obra, sem que se critique, portanto, a ausência de verdade; nas palavras de Aristóteles, trata-se de atribuir a presença do impossível à própria poesia.

“O quarto ponto consiste na coerência consigo mesmo, mas se a personagem que se pretende imitar é por si incoerente, convém que permaneça incoerente coerentemente”
(ARISTÓTELES, capítulo XV).

No mundo grego, a principal cisão, no entanto, parece ter se dado não entre a poesia, em sua forma lírica bastante rígida (a famosa “perfeição” grega), e as demais artes, mas entre a epopeia e o drama. A diferenciação entre a história e a filosofia, ocorreu, na lírica, tal qual a descoberta da alma artística, do caráter vivo presente na obra. Para Georg Lukács (1885 – 1971), épica e drama formam a grande estrutura a partir da qual se ramificarão mais tarde todos os gêneros, sendo que a épica, por características que entenderemos a seguir, não se perpetuou até os dias de hoje como o drama.

Como nos explica Lukács (2000) em *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*, a filosofia é sempre uma cisão entre o eu e o mundo, o exterior e o interior, o descompasso entre alma e ação. Todavia, na chamada era da epopeia, esse processo é facilitado, não há ainda o real tormento da procura e o real perigo da descoberta da alma; a alma ainda não conhece em si nenhum abismo. O grande salto teria sido, para Lukács, com o advento do drama, quando nosso mundo tornou-se infinitamente grande e mais rico em dádivas e perigos do que a perfeição grega. O herói da tragédia, portanto, sucede o homem personagem de Homero, desmacara o herói e o suplanta.

“A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁKS, 2000, pag 34)

Com a chegada do drama lírico, o heroísmo tornou-se um problema, pois deixou de ser uma forma natural da existência para se transformar em algo acima do que seria humano simplesmente. A linguagem do homem solitário e da alma aprisionada que anseia pela comunidade passa a ser a lírica. O heroísmo não é capaz de criar uma realidade por si só, mas apenas de relatar o passado.

“É só que o drama filtra o mundo com outras lentes, e onde a épica estende a vida, o drama aprofunda a essência. Ou, em outros termos: a épica, por colar-se à vida, eleva-a à imanência do sentido (“como pode a vida tornar-se essencial?”); o drama, por intensificar o sentido, desperta a essência para a vida (“como a essência pode tornar-se viva?”) (...) “Com tal apuro, o drama garante a um só tempo a criação de uma totalidade artística a partir dos meios formais e foge à abstração, por reter o extrato da realidade na figura das relações que lhe dão vértebra.” (LUKÁKS, 2000, p.199 e 201)

A função social do poeta durante a lírica clássica liga-se com a tendência em afirmar a poesia como verdade absoluta, como expressão mais pura do real. Conforme nos mostra Luiz Costa Lima (1980), em sua obra *Mimesis e Modernidade*, na idade das trevas (1.100-800), a verdade, *alétheia*, se torna o centro da filosofia, que deve ser afastada do discurso mítico. O poeta tem importância central no discurso, e o que lhe fortalece e lhe dá crédito perante o povo é a capacidade de sua memória. Seria, portanto, a memória, ou *mnemosyne*, que confere ao seu discurso um estatuto mágico-religioso que

seria, segundo Costa Lima, o próprio real. A função do poeta estava, porém, relacionada ao louvor dos deuses e dos guerreiros.

“Como um dos mestres da verdade, a função do poeta era dupla: celebrar os imortais e as explorações dos homens valentes. De um lado, pois era um funcionário da soberania e, de outro, estava a serviço da comunidade de guerreiros(...) Através do louvor do poeta, organiza-se o campo da alétheia: ela é palavra, é luz e memória, a que se opõe ao campo do esquecimento, de Léthe. A verdade se conforma à verdade da nobreza e como a esta estrutura social não se opõe nenhuma outra, não há possibilidade de que formulasse outra concepção de verdade ou se estabelecesse outra função para o poeta” (LIMA, 1980, p. 10)

No entanto, possuir a verdade também significa possuir a capacidade de enganar. Com o advento da tragédia grega, no fim do século VI, a função do poeta e da palavra muda totalmente. Isso está intrinsecamente relacionado, segundo Costa Lima, à mudança nas condições sociais, à possibilidade de migração de camponeses sem terra e de enriquecimento pelo comércio. Outro importante fator histórico seria o fato de que os armamentos passaram a ser responsabilidade dos próprios guerreiros, o que mudou a concepção social dos guerrilheiros. Todos esses fatores, dentre outros, geraram grandes tensões sociais, o que acabou por se refletir na poesia – ou, nas palavras de Costa Lima, o pensamento se desvencilha da lógica do mito e encaminha-se para a lógica da razão filosófica.

“Ao contrário da épica, centrado nos heróis, a tragédia pela primeira vez pôs o distante em contato direto com o presente e o grande homem com o homem comum” (LIMA, 1980, p. 18)

A tragédia teria possibilitado desta forma, uma releitura do significado do homem, ao confrontá-lo com a sociedade do presente e com a do passado. O herói não é mais um mestre da verdade, como fora seu antepassado. Isso permitiu que a palavra pudesse desenvolver a sua ambiguidade, ou, como diz o autor, a palavra deixou de ser uma para ser palavra dobra; a palavra ganha força de engano. A partir deste ponto tornou-se possível refletir sobre o próprio conflito, interpretar as situações humanas e escrever sobre a tensão social.

“(…) a mimesis, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social.” (LIMA, Luiz Costa, 1980, p. 21)

Teóricos como Hugo Friedrich, (1956) defenderam a teoria da poesia pura e do hermetismo, ou seja, a ideia de que a função da poesia seria evitar qualquer contato com a realidade, não necessitando de vínculo com o mundo. A teoria da poesia pura de Friedrich está baseada na chamada “destruição da realidade” na poesia moderna, o que teria sido feito desde a despersonalização da poesia de Baudelaire, passando por Rilke, Rimbaud, à Mallarmé, com as suas famosas frases “os poemas são feitos de idéias e não de palavras”, e “depois de encontrar o nada encontrei a beleza”. A ideia central é a de que o poema não recorre a nenhum elemento externo, não há nada exterior ao mundo do poema.

Para Friedrich (1956), quando a poesia moderna se refere a conteúdos, ou seja, às coisas e aos homens, não os trata com intimidade ou familiaridade, mas deforma-os, tornando-os estranhos. A realidade não seria mais, desta forma, a referência para a poesia, pois teria se despreendido das orientações temporais e espaciais do universo. A ordem de transformar dominaria o comportamento da composição lírica moderna, fazendo com que o leitor tenha a impressão de estar diante de uma anormalidade, causando estranheza, em princípio.

“O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a impressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria.” (FRIEDRICH, 1956, p.4)

As flores do mal (1857), de Baudelaire, seria, segundo Friedrich, o marco da mudança que teria acarretado o fenômeno da poesia pura, por meio da despersonalização do sujeito lírico – a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos.

Baudelaire estaria repetindo a separação da “lírica e do coração” que já havia sido feita por Edgar Allan Poe, para quem o sujeito da lírica seria uma excitação entusiástica, mas que nada tivesse a ver com a paixão pessoal, ou “the intoxication of the heart” (a embriaguez do coração). Da mesma forma,

para Baudelaire o trabalho poético não resultaria, segundo ele próprio afirma em cartas, da capacidade de sentir do coração, mas da capacidade de sentir da fantasia, do trabalho de elaboração poética.

A despersonalização do eu poético que, para Friedrich, teve início com Baudelaire, acabou culminando em uma radical ruptura com a realidade. Se, por um lado, a constatação do fenômeno foi muito importante para o entendimento da evolução da lírica, por outro a visão de uma poesia totalmente desconectada da realidade e do sujeito lírico provou-se impossível. De acordo com Alfonso Berardinelli (2007), em “As muitas vozes da poesia moderna”, tratou-se de uma ótica anti individualista e anti-histórica, a chamada poesia da poesia, poesia da linguagem, desvinculada de referências extratextuais. Para Alfonso, tratar da poesia moderna como um todo, uma estrutura, ao invés de mergulhar em cada autor, gerou uma corrente coletiva, a despersonalização.

“Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente (...) Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair.” (BERARDINELLI, 2007, p.21)

Porém, para Berardinelli, vários autores da poesia moderna contradizem esse modelo, colocando em xeque a tradição literária do máximo domínio da forma – por exemplo, poemas-collage de Apollinaire, poemas-conversa de Eliot e Auden e ainda nos poemas reportagem de Benn. Isso seria, portanto, uma contratendência, a atração da poesia pela prosa.

“Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção do não formalizado e do não formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais.” (BERARDINELLI, 2007, p.21)

Desta forma, o próprio argumento da teoria da poesia pura de que a lírica seria a fuga da realidade foi amplamente contestado, tendo em vista que mesmo a fuga, a tentativa de afastamento do real, não deixariam de ser uma denúncia da própria realidade, por meio de sua negação.

“Segundo Erich Heller, em “A aventura da poesia moderna” de meados dos anos 50, ‘seja lá o que faça, a poesia não pode senão confirmar a existência de um mundo significativo, mesmo quando denuncie a falta de sentido deste. Poesia significa ordem, mesmo quando lance a denúncia de caos; significa esperança, ainda que com um grito de desespero. A poesia diz respeito à real estatura das coisas; portanto, toda grande poesia é realista.” (BERARDINELLI, 2007, p.31)

Michael Hamburguer (2007), um dos críticos da teoria da poesia pura defendida por Friedrich, no ensaio *A verdade da poesia*, defende que seria um erro afirmar, como quer Friedrich, que a poesia desde a época de Baudelaire tenha se desenvolvido em uma única direção rumo à poesia pura, absoluta ou hermética, seguindo um processo de desumanização. Para Hamburguer, cada passo adiante dado na direção do verso puro foi seguido pelo menos de dois passos para trás, num processo contrário à tendência à abstração. Por mais impessoal e abstrata que seja a poesia, o homem nunca poderia, no entanto, estar excluído dela.

“Baudelaire, apesar de tudo, foi um dos primeiros poetas a enfrentar algumas das realidades da cena megalopolitana moderna; e os poetas de língua inglesa que vão de T.S.Eliot a Auden, de William Carlos Williams a Philip Karkin e Charles Tomlinson, sobressaíram-se em tipos de poesia que correspondem, de maneira muito mais fiel que a de Baudelaire, a lugares e modos de vida específicos. (...) A própria linguagem garante que nenhuma poesia seja totalmente ‘desumanizada’, sem a necessidade de o poeta tentar projetar a pura interioridade exteriormente – como Rilke fez algumas vezes – ou de perder-se e achar-se nos animais, nas plantas e nas coisas inanimadas” (HAMBURGUER, 2007, p. 44 e 48)

Para Hamburguer (2007), um poema bem-sucedido é aquele que resolve naturalmente ou magicamente o problema do equilíbrio exato entre a expressão do sentimento e a penetração do mundo exterior. E, ao contrário do que sugere a teoria da poesia pura, em grande parte da poesia moderna, uma preocupação pela humanidade pode ser observada de forma muito mais intensa justamente por ser “despersonalizada”, de um modo que a poesia romântica não apresentava, já que os poetas românticos mais confessionais tinham o interesse voltado para sua própria individualidade. Hamburguer utiliza de forma muito feliz uma citação do ensaio “The poet as fool and priest”, de Sigurd Burkhardt para mostrar como “a própria linguagem impede a total abstração na poesia ou na prosa”:

“Não pode haver nenhuma poesia não-representativa; o próprio meio o impede. (...) As palavras devem significar; se não significam, elas são palavreado vazio. A árvore do pintor é uma imagem; mas e o poeta escreve ‘árvore’, ele não cria uma imagem. Ele usa uma; a imagem poética só o é em sentido metafórico. (...) As palavras já têm o que o artista primeiro quer lhes dar – sentido – e fatalmente lhes falta aquilo que precisa moldá-las – corpo.” (HAMBURGUER, 2007, p. 52)

A referência ao contexto social é algo, no entanto, intrínseco à obra, e não artificialmente empurrado para ela. Conforme explica Adorno, (2003), a referência ao social não deve nos levar para fora da obra, mas para mais fundo dentro dela; as emoções individuais se tornam artísticas quando conquistam sua participação no universal, e não por ser uma vivência de todos. Isso seria extrair do individual o universal, considerar o universal como algo de não captado ainda pelo público. Neste desafio, existe o risco assumido pela lírica: o isolamento do autor que não consegue se universalizar. Para Adorno (2003), mais do que o mero sentimento universal, o teor social da obra deve abarcar o todo de uma sociedade, e não apenas o meio em que a obra e o autor estão inseridos, pois a relação entre o eu e a sociedade deve ser involuntária. Esta última ideia contradiz o que se chamaria de uma estética da convenção que, possuindo a biografia do poeta como elemento central, acaba se limitando a ela na interpretação da obra. A visão de Adorno propõe, todavia, não apenas a análise da forma de expressão do eu lírico, mas à própria forma de dar forma à história, a expressão dos sentimentos e o isolamento das palavras, ou seja, encontrar a história no que há de mais frágil na lírica – por exemplo, o verso, a cadência, a escolha das palavras, recuperando o inconsciente histórico da obra.

“As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. (...) Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir.” (ADORNO, 2003, p. 74)

Trata-se da criação de vínculos universais em uma fórmula que se pressupõe isolada; Adorno separa o individual do contingente – o individual é coletivo, embora as possibilidades sejam diferentes. Vejamos, por exemplo, em

O “Cão Sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto, o belo trecho final da segunda parte da obra, intitulada Paisagem do Capibaribe II:

“Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
Que amolece seus ossos
como amolece as pedras)

(MELO NETO, 2007, pp. 144 e 145)

Se observarmos a repetição de palavras como “lama” e “homem”, e as frases como “mais aquém do homem”, ou “difícil é saber”, encaixadas na estrutura de versos curtos, por vezes com uma única palavra, que parecem despencar um sobre o outro, como se o poeta ficasse sem escolha, preso àqueles nomes, veremos um movimento circular como a água escoando em um ralo. O movimento é contrário ao movimento corrente de um rio, as

palavras freiam o rio, que nasceu para ser estagnado; estamos diante, pois, de um rio defunto, que se mistura ao homem. O homem, porém, ainda não está morto, ainda possui os movimentos paralíticos iguais aos da lama, e perderam, ambos a capacidade de falar. Não nos causa tanta estranheza pensar nesse homem, imiscuído completamente ao rio como à máquina social, esse homem que pode ser o trabalhador das moendas de Pernambuco nos anos 50, mas que também pode ser o homem universal. O homem que tem a vida e os braços esmagados no trabalho semi-escravo da cana-de-açúcar, e qualquer outro homem de qualquer outra época, que também tem a sua vida esmagada, exposta em praça pública, engessado à estrutura e já sem voz. Seguindo os princípios adornianos, podemos dizer que a história estaria na densidade do processo de individuação – ou seja, de autoconstrução e autoconhecimento – do poema, e no abandono do sujeito nesse processo autônomo.

A potência de fantasia da poesia, de destruir o real, não seria uma fuga, como o é para Friedich, mas uma aproximação da conjuntura histórica e social, como melhor explica Adorno. A poesia pura não existe, seria uma ideologia literária.

“Ao protestar contra a existência, a poesia exprime o sonho de um modo em que as coisas sejam de outro modo. A idiossincrasia do espírito lírico diante do predomínio das coisas é uma forma de reação à reificação do mundo, do domínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da era moderna se estendeu e, desde a época da revolução industrial, se alargou como poder dominante da vida.” (ADORNO, 2003, p. 49)

O trecho de “O Cão sem Plumas” citado acima pode ser analisado não apenas como exemplo de universalização do caráter particular do eu lírico, mas também constitui um rico exemplo da relação da obra com os fatores sociais. Ao analisar o vínculo entre a obra e o ambiente, um grande desafio é não torna-la dependente do contexto social, ou produto dele, por mais que nele esteja inserida. Esse desafio foi tema do ensaio *Crítica e Sociologia*, de Antônio Candido (1980): demonstrar que o elemento externo, ou seja, o social, não importa como causa ou significado da obra, mas como um dos elementos que desempenha um papel na constituição da mesma, tornando-se interno mas não necessariamente importante. Candido descreve cerca de cinco tipos de crítica sociológica feita nas últimas décadas, nas quais a diferença está basicamente

no grau de importância relegado às dimensões sociais evidentes. Temos aí desde a crítica que se baseia em apontar as referências a lugares, atitudes de classe, costumes de época etc, até a crítica que os ignora completamente. No entanto, para Candido, a atitude mais coerente do crítico que não se deixa abarcar totalmente pela sociologia seria uma espécie de “caminho do meio”.

“Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica,, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. E nós verificamos que o que a crítica moderna superou não foi a orientação sociológica, sempre possível e legítima, mas o sociologismo crítico, a tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.” (CANDIDO, 1980, p.16)

De acordo com Candido, não se trata, portanto, de negar ou afirmar uma dimensão evidente do fato literário, mas de verificar, do ângulo da crítica, se esta dimensão é decisiva ou apenas “proveitável” no entendimento da obra em estudo. Voltando ao trecho de “O Cão sem Plumas”, focando agora na análise do meio social em que estaria inserido o eu-lírico, é fácil estabelecer a relação entre ele e o trabalhador pernambucano dos anos 50, explorado nas moendas de cana, um sujeito sem voz e com a perspectiva de completa estagnação – a vida que corre lenta como a lama do rio Capibaribe. No entanto, mais válido será analisar, ao longo deste trabalho, como de fato este contexto social está influenciando na estrutura da obra em si, como o fator social atua como elemento do poema. Ao passo que a imagem da “moenda” sugerida pelo autor nos remete aos elementos exteriores e sociais já citados, também nos remete para dentro do poema. Neste trecho, a estrutura circular, cíclica que nos apresenta o homem feito de lama e osso, o rio feito de lama e osso, também imita o movimento contínuo, mecânico e opressor da própria moenda. A moenda estará atuando, portanto, não apenas como elemento vinculado aos fatores externos, mas ao funcionamento do poema.

Desta forma, como foi possível perceber nesta breve apresentação, a lírica sempre foi (e continua sendo), o gênero de mais difícil definição e enquadramento em qualquer esquema da crítica literária. Uma espécie de preconceito se formou, especialmente após o Romantismo, em relação ao caráter ficcional do gênero lírico. Como nos conta José Maria Pozuelo

Yvancos, em “Lírica e Ficção” (1989), a tradição romântica acabou por anular e reduzir a lírica a uma dimensão expressivo-emocional-subjetiva. Segundo Yvancos, até o Renascimento, a lírica não era definida exclusivamente na dimensão expressivo-subjetiva do poeta sobre os seus sentimentos e a sua visão de mundo. Como vimos, os filósofos de todas as épocas, e sobretudo os românticos, têm legado à poesia à esfera da verdade, a um lugar onde o indivíduo expressa diretamente sua alma e resgata a autenticidade originária, o caráter genuíno e verdadeiro da linguagem.

A crítica atual reduz a ficção à narrativa, novelas em prosa – entendendo-se por ficção o tipo de literatura que se ocupa de narrar acontecimentos imaginários e descrever personagens imaginários. A lírica, para Yvancos, acabou ocupando a “casa vazia” do primitivo esquema aristotélico-platônico dos gêneros, e é preciso defender o caráter ficcional da lírica.

“Em síntese, a criação de uma ideia de lírica afastada de sua definição ficcional não somente é um conceito puramente idealizado e teórico, mas sua construção tem sido feita por causa da necessidade intrínseca da própria teoria, ao abrigo da formação do esquema triádico e fortemente dependente da inserção esquematizadora imposta pelo Romantismo. As três dimensões do problema: esquematização teórica, tríade e ideologia da criação romântica são indivisíveis e têm colaborado de forma interdependente para a expulsão do que hoje chamamos de lírica do espaço ficcional mimético” * (YVANCOS, 1989, p. 247)

Mas nem sempre a crítica pensou deste modo sobre a lírica. Críticos como Francisco Cascales (1617) e Ch. Batteux (1746) defenderam a natureza ficcional do gênero lírico e reivindicaram o seu caráter ficcional. A ficcionalidade do texto lírico é mais difícil de reconhecer na teoria porque, para Yvancos, se tem esquecido do aspecto geral igualmente criador no mundo do poema, que permite precisamente ser representativo de sentimentos e perspectivas sobre o ser humano em geral. Para Yvancos (1989), a lírica tem sido o gênero literário que criou maiores desafios de mundos imaginários suscitados. O fato do caráter ficcional da lírica ter sido sempre mais difícil de reconhecer na teoria pode estar relacionado, seguindo o raciocínio de Yvancos, ao grau de dificuldade da análise dos aspectos sonoros, sintáticos e semânticos do poema.

“Todos sabem que a lírica tem abrangido tradicionalmente maiores graus de ilusão fantástica e irrealista, em consonância com a maior exigência de cooperação imaginária do leitor. Os mundos e submundos do poema de qualquer grande poeta são frequentemente complexos e tão altamente representativos dos esquemas de funcionamento sentimental que seu índice de generalidade cresce quanto maior é seu talento para a expressão da peculiar densidade e espessura da imaginação humana” *2 (YVANCOS, 1989, p. 266)

Conclusão

Independentemente da forma estética ou da capacidade ficcional da lírica, tudo nos leva a concluir, com base no que foi demonstrado ao longo deste capítulo, que a possibilidade de representação da realidade por meio da lírica existe na medida em que ela está inexoravelmente inserida em um contexto histórico e social. Como vimos, o debate sobre a lírica como expressão do mundo remete desde a lírica clássica, com a distinção, feita por Aristóteles, entre a função da lírica e da histórica e a definição do caráter de verossimilhança da obra poética. Destaca-se aí a chegada do drama lírico que problematizou a narração dos feitos heroicos, como explica Lukács, e o conseqüente encaminhamento para a lógica da razão filosófica em meio a novas tensões sociais, como define Costa Lima.

A teoria da poesia pura de Friedrich, que nega qualquer contato da poesia com a realidade, foi, ao longo das últimas décadas amplamente contestada por autores como Berardinelli, Adorno, Hamburguer e Candido. A referência ao social existe de maneira inerente à obra e deve nos levar para mais fundo dentro dela. Até porque, como ficou demonstrado anteriormente, a neutralização do sujeito poético – como ocorreu, por exemplo, em Baudelaire -, cumpriu uma necessidade histórica. A despersonalização observada na poesia, neste caso, não se tratou de uma fuga da realidade, mas de um produto daquele contexto histórico e social, como único resultado possível diante da modernidade iminente e de um poeta que não tem como deixar de ser vítima de sua época.

Esses pressupostos da lírica como expressão do mundo serão fundamentais para os conceitos desenvolvidos no capítulos seguintes: o estudo da universalização da matéria poética regional – que se dá em “O Cão Sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto -, bem como a tentativa de extração do

sentimento local em meio ao ambiente universalizado, o que pode ser observado nos poemas de “Rua do mundo”, de Eucanaã Ferraz. Este movimento oposto que se dá entre as duas obras será explorado, no capítulo a seguir, por meio da análise da paisagem local presente nos poemas, especialmente na obra de Cabral. Já no terceiro capítulo, vamos nos ater mais às questões de movimento e ritmo do poema que, principalmente nos poemas de Ferraz, estão relacionadas ao ambiente pós-moderno.

*1 “Em síntesis, la creación de una idea de la lírica alejada de su definición ficcional no solo es un constructo puramente ideal y teórico sino que su construcción se ha hecho en aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, el abrigo de la formación del esquema triádico y fuertemente dependiente de la inserción esquematizadora impuesta por el Romanticismo. As três dimensões del problema: esquematización teórica, tríada e ideología de la creación romántica, son indivisibles y han colaborado interdependientemente en la expulsión de lo que hoy llamamos lírica del recinto de lo ficcional mimético.”(YVANCOS, 1989, p. 247)

*2 “De todos es sabido que em la lírica se han albergado tradicionalmente mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja com la mayor exigência de cooperación imaginaria del lector. Los mundos y submundos que el poemario de cualquier gran poeta incluye son a menudo complejos y tan altamente representativos de los esquemas de funcionamiento sentimental que su índice de ‘generalidad’ crece cuanto mayor es su fortuna para la expresión de la peculiar densidade y espesor de la imaginación humana.” (YVANCOS, 1989, p. 266)

Capítulo 2: O RIO E A RUA: O HOMEM-PAISAGEM NA POESIA DE CABRAL E FERRAZ

Neste capítulo iremos analisar aspectos da paisagem nos poemas “*Cão Sem Plumas*”, de João Cabral, e “*Rua do Mundo*”, de Eucanaã Ferraz e, conseqüentemente, do homem local que se integra à paisagem e se apresenta por meio do eu-lírico das obras que distam entre si em mais de meio século. Serão observados movimentos poéticos que a princípio parecem inversos – a forma como este bloco homem-paisagem se universaliza na obra cabralina, a partir do rio pernambucano e, de outro lado, o modo da paisagem universal e sem endereço certo se individualizar na obra de Ferraz.

Em um primeiro momento, vamos observar de que forma a obra *Cão Sem Plumas* é um marco da transição das chamadas duas águas – duas partes em que foi dividida a obra de Cabral -, e será necessário entendê-la como um ponto de intersecção, junção, ao invés de ruptura e mudança; a adoção desse ponto de vista atuará como um importante pressuposto, na dissertação, para o entendimento do potencial “universalizante” da paisagem local cabralina.

Para tal, serão analisados com mais profundidade alguns trechos de *Paisagem I* e *Paisagem II*, as partes que inauguram o “*Cão sem Plumas*”. Vamos aprofundar o estudo, dentre outros aspectos, na caracterização do rio, na mistura do rio com o homem que resulta na equiparação de ambos e o cotidiano pobre das pessoas que o circundam nesta primeira parte. Ao enraizar sua poesia em sua terra natal e fortalecer a sua relação com escritores e intelectuais brasileiros, o que se dá justamente a partir sua vivência em países estrangeiros, Cabral obtém como consequência, em sua poesia, a universalização dos anseios, desejos e “fomes” desse homem pernambucano.

Neste ponto, será proveitoso constatar, por meio da análise de alguns poemas cabralinos, como o fenômeno de reduzir o ritmo do poema como consequência da tentativa de trabalhar com uma matéria informe está presente em sua obra como um todo.

Em seguida, e antes de adentrar na obra *Rua do mundo*, de Ferraz, serão explorados interessantes diálogos entre as obras de Cabral e Ferraz, o

que se dá, conforme demonstraremos, em diversos níveis, como a escolha das imagens, a forma de composição e até na temática da poesia de Ferraz.

Finalmente, vamos analisar dois poemas que balizam *Rua do mundo*: “Vestir as cidades” e “Um mundo”, o primeiro poema do livro. Ambos poemas são bastante representativos da poesia de Ferraz, especialmente no que diz respeito às imagens, pois parecem apresentar ao leitor uma espécie de cenário onde toda a obra se desenrola. Em “Vestir as cidades” serão explorados dois focos de tensão do poema – a humanização dos objetos, consequência do consumismo exacerbado, e a convivência perturbadora do homem moderno com a natureza.

Já em “Um mundo” vamos tentar tornar evidente, nos versos de Eucanaã, de que forma o forte sentimento de liberdade presente nas imagens do poema deixa à mostra, ao mesmo tempo, a ideia da fuga, da asfixia do indivíduo cercado e vigiado no mundo atual - um mundo que o poema, pela tentativa de negação, acaba por reafirmar.

2.1 “Cão sem Plumas”: um marco da harmonia na obra de Cabral

A obra de João Cabral foi dividida, pelo próprio autor, em duas águas. Na primeira água estão incluídos desde *A Pedra do Sono*, seu primeiro livro, publicado em 1942, além de *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *Uma faca só lâmina* (1956), *Paisagens com figuras* (1955) e *O Cão Sem Plumas* (1950). Na segunda água, conforme define Cabral, estão *Os três mal-amados* (1943), *O Rio* (1954) e *Morte e vida Severina* (1966).

O critério definido por Cabral para a separação dessas duas águas, declarado na própria obra *Duas Águas* (1956) foi basicamente o grau de comunicabilidade da poesia, na intenção de João Cabral de fazer com que a poesia moderna não se tornasse alheia e individualista. A preocupação está relacionada à disseminação dos jornais e da televisão, e à discussão sobre o novo lugar que a literatura teria na sociedade moderna. A literatura, na década de 60, passa a competir com o rádio e com a televisão, e se torna um problema central para Cabral discutir a própria sobrevivência da poesia. Em seu ensaio “Da função moderna da poesia” (1954), Cabral expõe sua preocupação com a poesia moderna e seu excessivo espírito de pesquisa formal. Se, por um lado a descoberta de novos processos e à renovação de processos antigos gerou um

enriquecimento técnico da poesia – haja vista, por exemplo, as inovações rítmicas na estrutura do verso, a exploração de valores musicais, novas associações de imagens e disposições tipográficas etc -, por outro a arte passou a não corresponder mais às necessidades do leitor, tornando-se uma “coisa” difícil de ler na vida moderna. Para Cabral, a necessidade de comunicação foi desprezada, e prova disso é a total indiferença do poeta moderno às relações, até então desastrosas em suas poucas tentativas, de interação da poesia com o rádio, cinema ou televisão. O poema moderno teria se transformado, conseqüentemente, em um “híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios”, sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, perdendo a conexão com o leitor, tornando-se obsoletos na vida moderna.

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. (...) Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito.” (CABRAL, 1954, pps. 76 e 77)

Na segunda água, portanto, a obra de João Cabral assumiria um tom mais coloquial, mais informal e muito mais próximo da oralidade e dos repentistas nordestinos; a poesia parece mesmo perfeita para ser lida em grupo, em voz alta, a musicalidade se torna mais forte.

“Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou do ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exigem mais que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (CABRAL, 1956, *apud* NUNES, 2007, p. 74).

Antes de refletirmos sobre a classificação de “O Cão Sem Plumas” nesse esquema, todavia, é preciso lembrar que os pressupostos para a divisão das águas na obra cabralina nunca foram definidos da mesma forma pelos principais críticos do poeta, o que gerou (e ainda gera, como vamos observar) uma série de questionamentos a respeito. Benedito Nunes (2007), em *João Cabral: a máquina do poema*, parte da ideia de que a divisão de águas, que elucidou diversos aspectos da obra do poeta, acabou dando margem a

diversos equívocos e mesmo de preconceitos em relação à poesia de João Cabral.

Um dos equívocos seria considerar que a primeira água está constituída por uma poesia difícil, valorizada especialmente por aqueles que privilegiam o rigor da construção poética, enquanto a segunda água seria apreciada pelo seu valor social, atraindo aqueles que condenam o “cerebralismo” da poesia. Outro equívoco levantado por Nunes seria a temática, que estaria voltada para a reflexão sobre a própria poesia na primeira água, e para os temas sociais, populares e folclóricos na segunda água. No entanto, nenhuma dessas características seria privilégio de uma das etapas: basta analisar obras da primeira água para ver ali presentes a temática social e popular, bem como há construtividade poética e preocupação com a própria poesia na segunda fase – análise que vamos observar, mais adiante, em “*O Cão sem plumas*”.

Para Nunes, as obras de Cabral não diferem porque uma seria mais elaborada do que a outra, apesar do grau de construtividade variar, não chegando, por exemplo, em *Morte e Vida Severina* ou em *O Rio*, ao mesmo adensamento temático e ao mesmo controle lógico do pensamento de “*O Cão Sem Plumás*”. A chave da distinção entre as duas partes da obra de Cabral estaria, para Nunes, no volume da comunicabilidade poética, no destinatário do texto a ser consumido, e não da quantidade de informação ou das qualidades formativas da poesia.

Quanto mais construída for a poesia, mais dependente se torna, como na ‘primeira água’, do mecanismo da linguagem escrita, e a sua comunicação, tendo por base a realidade factual do texto, solicita a leitura silenciosa e múltipla de um receptor individual. Quanto menor for o grau de construção, maior será a altura da dicção poética que se sobrepõe à linguagem escrita, recebendo o texto nesse caso, que é o da ‘segunda água’, um suprimento de oralidade que avoluma seu poder de comunicação e facilita sua difusão para alcançar um receptor coletivo e ser consumido coletivamente. (NUNES, 2007, p.53)

Em recente obra do estudioso Waltencir Alves de Oliveira (2012), *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*, a divisão da obra cabralina em duas vertentes é rechaçada; o autor defende que a separação acabou servindo mais para a folga didática, criando um “Cabral para francês ler” e um outro

preocupado com os limites de seu contexto regional pobre de recursos de toda natureza. Os critérios impostos pela crítica para a divisão das águas teria esquecido por completo do caráter histórico e social dos processos de recepção que tornam uma obra comunicativa em dado contexto. A definição em duas águas, para Oliveira, seria falha, já que na primeira água estão presentes obras que apesar da composição lúcida e crítica, não se furtam a tematizar o real. Da mesma forma, empregar formas tradicionais da cultura oral e popular seria o mesmo que inscrever essas formas em um contexto erudito, “destituindo-os de sua feição original e, conseqüentemente, subvertendo a sua função primitiva.” Assim, legar a poesia da segunda água ao puro risco da representação da matéria regional gera, na opinião de Oliveira, uma supervalorização das obras anteriores ao invés de ver na segunda parte da obra cabralina uma sinal claro de continuidade e evolução, e não de ruptura e desvio.

Para Oliveira, seria complexo definir que um poema é mais ou menos comunicativo considerando exclusivamente suas propriedades formativas, já que o mesmo texto pode ter uma leitura coletiva satisfatória ou não – o autor destaca aí as montagens cênicas de *Morete* e *Vida Severina*, feitas com grande sucesso em São Paulo e, posteriormente, um fracasso total no Rio de Janeiro -, sendo a comunicabilidade e o potencial cênico, portanto, questões relativas e imprevisíveis. Outro exemplo seriam alguns poemas de *A Educação pela Pedra*, livro considerado a máxima expressão cabralina da primeira água, que foram apresentados com sucesso no programa Fantástico da Rede Globo de Televisão.

“Todos esses estudos corroboram com a divisão da poesia cabralina em duas vertentes, amparando um corte significativo que induz a aceitar que a imagem do poeta é acrescida daquela, ou pior é essa ou aquela. Todos cooperam para impedir uma imagem totalizante de sua poesia que entenda que a tensão e a dualidade atravessam sua poética como um todo, em um jogo sempre reversível de tendências que a todo momento se esbatem.” (OLIVEIRA, 2012, p. 147)

A meu ver, a reivindicação feita por Oliveira, de que a separação de águas seria, portanto, mais didática do que verdadeira, incorrendo em preconceitos e limitações à análise mais profunda da obra de Cabral, pode ser vista como consequência, no entanto, de um raciocínio já levantado

anteriormente por Haroldo de Campos (1963), em sua crítica sobre Cabral intitulada “O geômetra engajado”. Campos observa o germe dessa tendência à maior comunicabilidade e à temática social em obras muito anteriores à segunda água, o que evidenciaria um processo natural de transição das fases, ao contrário de uma ruptura. Campos ressalta, por exemplo, a reação de Cabral contra a indisciplina modernista e à ausência de forma – o que já o distanciava da geração de poetas de 45 - e algumas características de Pedra do Sono (1942) e Psicologia da Composição (1947), tais como o despojamento, o gosto pela imagem visual e o tom coloquial em oposição às áreas mais “puras” de sua poesia (o que demonstra o gosto da aproximação da poesia com a prosa, que foi desenvolvido com afinco mais tarde em sua obra). Outro fator importante seria a instauração – em obras como O engenheiro (1945) de uma poesia de construção racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão e subjetiva, impregnada de surrealismo.

Da desalienação da linguagem, JCMN passa ao problema da participação poética. O caminho é natural (por mais surpreendente que pareça). Já se observou que os poetas mais aptos à participação criativa são aqueles que mais meditaram sobre o seu próprio instrumento. (...) Traduziu-se este seu empenho pelo alargamento do auditório na investitura temática do Nordeste – do subdesenvolvimento econômico agudo e do pauperismo dessa região – no bojo de sua poesia, cuja linguagem já se desvinculara antes, programaticamente, de compromissos com a poética do sublime e do seráfico” (CAMPOS, 1963, p.83)

Ou seja, para Campos, o processo de transição foi natural porque já estava bastante anunciado nas obras anteriores, o “Cão sem Plumas” seria o primeiro passo na direção da sua “nova” poesia. A obra deveria ser vista, seguindo esse raciocínio, não como uma ruptura, mas como um estágio de trânsito, como quer Campos entre ambas as dicções do poeta, um momento de equilíbrio e estabilidade entre as conquistas construtivas de obras como O Engenheiro e Psicologia da Composição e a vontade de comunicação e abertura de sua poesia.

Apesar das divergências em relação aos critérios que definem o pertencimento de uma obra cabralina a uma das “águas”, a obra “O Cão sem Plumas” sempre foi vista, quase de forma unânime pela crítica, como um marco nessa divisão: ora como a junção (encontro) das duas águas, dando total

coerência à obra completa de Cabral, ora como marco divisório das duas partes.

O “Cão Sem Plumas”, apesar de ter sido incluído, - tanto pelo autor quanto pela crítica – na primeira água, é a obra em que mais clara está a presença das características atribuídas comumente à primeira e a segunda água, pois, se por um lado há um profundo adensamento na temática social, há também, por outro, uma elaborada construção poética de metáforas, sobre a qual o autor possui total controle, o que é uma característica da poesia chamada “cerebral”.

Além de representar, portanto o mais alto ponto de intersecção entre as chamadas duas águas da obra de Cabral, “O Cão sem Plumas” também reúne importantes características que foram desdobradas posteriormente nas obras do poeta, como *O Rio*, de 1953, e *Morte e Vida Severina*, em 1956. Em *O Rio*, apesar de se tratar do mesmo Rio Capiberibe e do mesmo percurso, a paisagem agora é vista e narrada pelo próprio rio, que possui sentimentos e percepções humanas. O poema se liberta do intermédio da voz narrativa, pois quem narra o percurso é o próprio rio. Já em *Morte e Vida Severina*, Cabral finalmente dá voz ao homem; podemos observar, no percurso da transição da voz dessas três obras, um processo de descobrimento do real.

“Torna-se evidente que o molde descritivo de *O Cão sem Plumas* ecoa por toda poética regional do período, anulando as fronteiras entre terra e água, transmutada em lama, de onde nasce o ‘homem-anfíbio’ do lugar(...). Após a empreitada de *O Rio*, a poética de Cabral parece adquirir uma certa conformação, demonstrando-se apta a representar o real, com privilégio claro da matéria regional e apropriando-se de uma linguagem desnudada e contundente”. (OLIVEIRA, 2012, pps. 43 e 45)

Para Nunes, a obra contém as linhas mestras que se fixarão nas obras seguintes, representando a bifurcação da arte de Cabral em dois tipos de dicção: de um lado, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*, de outro, com maior rigor e clareza na construção, poemas como “Uma faca só lâmina” e outros incluídos em “Paisagens com figuras”.

O entendimento dessa junção de características das duas águas é essencial para visualizarmos, no próximo item, a impossibilidade de anulação do eu-universal da poesia de “O Cão sem Plumas”, pelo eu-regionalista que a princípio se sobrepõe. Quer dizer, somente por meio do entendimento da visão

de continuidade da obra de Cabral, e não de uma ruptura, é possível perceber que a temática social e a chamada “poesia cerebral”, de construção elaborada, fazem parte da tensão que se dá entre o ser regional, em um cenário pernambucano, e a impossibilidade de “regionaliza-lo” por completo; ainda que a ideia seja explorar a paisagem e o homem local, não há o apagamento da experiência e da vivência internacional do autor.

2.2 Rio sem limites, poesia incontornável

“O Cão sem plumas” está dividido em quatro partes que descrevem a realidade e o contexto de miséria regional formada pelo rio, homem e a cidade: Paisagem do Capibaribe I, Paisagem do Capibaribe II, Fábula do Capibaribe e Discurso do Capibaribe.

Na primeira parte, Paisagem do Capibaribe, é feita a apresentação das metáforas que serão utilizadas durante todo o poema representando o rio, a cidade e o homem. A relação mantida entre rua e cachorro, fruta e espada é a mesma do que entre cidade e rio, tratam-se de relações de equivalência ocorrendo em um ritmo crescente. Constrói-se aí o que Nunes chamou de “molde descritivo” ou seja, o modelo hipotéticos de metáforas que vai estruturar todo o poema, com comparações que nem sempre facilitam o entendimento do poema. O molde descritivo estaria na fronteira que separa o lógico e o poético, permitindo que se jogue o tempo todo no poema, substituindo um pelo outro e mantendo a relação de equivalência.

“A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
um fruta
por uma espada”

Ao comprar termos desiguais, em um encadeamento de metáforas que crescem em progressão geométrica dentro da clareza da forma, nos deparamos durante todo o percurso com um movimento de avanço e recuo, desagregação e união e, sobretudo, a estagnação. O anti-movimento, ou movimento circular do rio, que lembra muito mais um ralo do que a fluidez de um rio, mostra-se intrinsecamente relacionada à estagnação social da população dos mangues do Capibaribe nos anos 50.

A caracterização do rio, a mistura do rio com o homem e o cotidiano pobre das pessoas que o circundam nesta primeira parte dá o tom da forte

equiparação do rio com o homem,; o rio toma características humanas, o que vai continuar durante todas as outras partes. As flores são pobres e negras como negros, a flora é suja e mendiga como são os mendigos negros, (são vários versos em que ele faz alusão direta à condição miserável dos negros, falando do rio). O rio era estagnado como os asilos, a penitenciária, a “vida suja e abafada por onde veio se arrastando”, as salas de jantar pernambucanas. Como define Nunes (2007), o rio representa um “escoadouro geográfico das águas de lavagem da história regional, com seus resíduos e detritos, o rio absorve a viscosa economia açucareira, o passado colonial, a nobiliarquia das famílias e os traços culturais herdados”.

A importância da escolha do rio como temática central da obra vai além de uma opção paisagística. O rio, seu movimento e suas características – no caso, morosas e lamacentas – passam a estruturar o ritmo e a forma dos versos. Para Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu, em sua tese de doutorado “O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto (2009), ao escolher o rio como tema e forma de tantos poemas a partir de O “Cão sem Plumas”, parece ter escolhido também o tempo, a duração e a palavra que desdobra seu sentido na fluência discursiva. Se, antes da obra o poeta já fazia referência à realidade local, agora há uma ampliação para a geografia física, humana e política do país, fazendo com que o lugar – Pernambuco –, e sua gente – os homens miseráveis ribeirinhos -, passem a predominar, conforme reflete o próprio autor, citado na tese de Toshimitsu, em entrevista a Ricciardi Giovanni:

“No princípio, minha poesia é uma coisa muito intelectual: eu estava perto demais de Pernambuco. Até O Cão sem Plumas, que é de 1950, minha poesia poderia ter sido escrita por um sujeito nascido no meio do Oceano Atlântico ou na nascido na Europa, na África, na Ásia ou em qualquer lugar. Era uma poesia inteiramente cosmopolita. Em O Cão sem Plumas, que é sobre as populações miseráveis do Recife, começa a presença de Pernambuco em minha obra”. (*CABRAL, citado em TOSHIMITSU, 2009, p.26)

No entanto, ao enraizar sua poesia em sua terra natal, é importante lembrar que o autor passa a fortalecer a sua relação com escritores e intelectuais brasileiros que há décadas vinham debatendo a questão social, como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr. Na opinião

de Toshimtsu (2009), o novo direcionamento da poesia cabralina significou a construção de uma obra em diálogo com seus pares, “a partir da reflexão sobre o real comum aos homens”. Ao mergulhar no contexto brasileiro, o ator naturalmente acaba se posicionando socialmente, deixando transparecer talvez mais do que gostaria em relação às suas próprias origens:

“(…) embora ele deseje conceber-se somente como espectador daquela vida miserável, é parte intrínseca dela. Afinal, ao retornar por meio da poesia ao mundo nordestino, que abandonara na juventude, volta-se para os pobres do rio pernambucano, fazendo-os centro temático e formal de sua poesia, gesto que o obriga a situar-se subjetiva e socialmente, de modo bastante concreto, em relação ao que estava produzindo” (TOSHIMTSU, 2009, p. 77)

Apesar do Rio Capibaribe representar o local onde Cabral passou a infância, sendo portanto uma paisagem carregada de afeto em sua memória e que gera certo compromisso social, o distanciamento do autor com o rio é inevitável – aliás, o rio é sempre nomeado, no poema, como “aquele” rio -, devido à própria consciência do subdesenvolvimento regional, que só é possibilitada mediante a vivência internacional do autor. Tal afirmação pode ser melhor visualizada no trecho a seguir, em entrevista dada por Cabral lembrada por Antônio Carlos Secchin em *João Cabral: a poesia do menos*(1999):

“Esse livro (O Cão sem Plumas) nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em O Observador Econômico e financeiro. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido” (CABRAL, in: SECCHIN, 1999)**

A descoberta da miséria que sempre o cercara se deu, portanto, após abandonar o Brasil, nas décadas de 30 e 40. Embora o embrião do poema esteja na memória da infância que nunca o deixou, a percepção da condição social local se deu fora do recife, ou ao menos o que a trouxe à tona foi uma consciência comparativa universal. Talvez por isso seja tão difícil limitar o rio, estabelecer uma divisória na paisagem em que tudo acaba se transformando em lama – a mistura não se daria, nesta hipótese, apenas entre o homem e o rio, mas também entre o homem local e o universal, a paisagem pernambucana e o mundo, como observaremos nos trechos adiante pertencentes à segunda parte do poema, Paisagem do Capibaribe II.

Nesta parte é mencionado pela primeira vez o cão sem plumas, explicado sempre por meio de metáforas e comparações que remetem à alguma ou à total ausência de algo por meio da subtração violenta de seus componentes, como, por exemplo, “cão saqueado, árvore sem voz, quando alguma coisa roem tão fundo até o que não tem, mais do que um cão assassinado”. Para Nunes (2007), trata-se de um ser violentado, exposto a uma geral corrosão, a natureza desfalcada.

“Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada em si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima que tem a força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe” (NUNES, 2007, p.48)

Naturalmente fala-se também nos homens sem plumas - homens de barbas expostas, dolorosos cabelos, homens ossudos, secos, que se perdem lentamente na água do rio, fazendo com que a lama do rio ganhe “gestos defuntos”:

“Como o rio
Aqueles homens
São como cães sem plumas
(...)
Um cão sem plumas
É quando uma árvore sem voz.
É quando a alguma coisa
Roem tão fundo
Até o que não tem).
O rio sabia
Daqueles homens sem plumas.
Sabia
De suas barbas expostas,
De seu doloroso cabelo
De camarão e estopa.”

Neste trecho podemos dizer que há a mistura completa do homem na paisagem do rio; na sequencia, torna-se “difícil saber onde começa o rio, onde termina o homem, onde a lama começa do homem etc”. O rio se mistura ao homem, até que ambos percam seus contornos, e tenham uma só identidade. Para Oliveira (2012) é notório que, nesta sequencia de metáforas em dízima periódica que narram a simbiose do homem com o rio, o homem do lugar é referenciado, diversas vezes, sendo comparado ao rio pelo que ambos têm de “cão sem o adorno da pluma e de estagnação, improdutiva, sem vida”.

O movimento de diluição do homem no rio, criando uma matéria informe de movimento moroso, praticamente estancado, ocorre, no entanto em versos em que predominam a racionalidade da forma, ou melhor, a disciplina cabralina se opõe – ou tenta se impor – à uma paisagem em que é impossível definir limites, a um homem que se transforma no próprio cenário onde vive.

Poderíamos observar, neste ponto, que o fenômeno de reduzir o ritmo do poema como consequência da tentativa de trabalhar com uma matéria informe está presente na obra de Cabral como um todo. Em poemas de diferentes épocas Cabral deixa à mostra a preocupação com a plasticidade em seu olhar de poeta, ou seja, uma preocupação que vai além do movimento dos versos. O ritmo, em diversos poemas cabralinos, obedece não só à estrutura do poema, aos versos curtos ou longos, às quebras, rimas e pontuações, mas também às imagens pesadas, imóveis, lentas que o poeta sugere. A matéria informe de “O Cão sem Plumas” também estaria presente, por exemplo, na caminhada arrastada e confusa de Severino, em *Morte e Vida Severina*, ou no curso do rio que narra sua própria história, em *O Rio*. Nos trechos abaixo, é possível visualizar a tentativa vã de Severino em prosseguir sua caminhada de retirante sem se misturar à paisagem, sem ceder às armadilhas do ambiente que se “enrosca” aos homens; no entanto, o curso do rio é interrompido, assim como a sina dos homens pobres que morrem de tantas mortes, o rio e o homem mais uma vez são um só, e ao passo que o homem é feito de lama, o rio por sua vez tem pernas.

(...)Não desejo emaranhar
o fio de minha linha
nem que se enrede no pêlo
hirsuto desta caatinga.
Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.
(...)
E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,

sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.
A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,
mortalha macia e líquida,
coroas de baronesa
junto com flores de aninga,
e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai toda a vida).
(O RETIRANTE APROXIMA-SE DE UM DOS CAIS DO
CAPIBARIBE)”

Já no trecho abaixo, em que as ciganas fazem previsões a um menino que acaba de nascer, repete-se a mistura do homem ao rio de lama, e aos animais da lama, fenômeno similar ao de “O Cão sem Plumas”:

“Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
na vida desse menino
acabado de nascer:
aprenderá a engatinhar
por aí, com aratus,
aprenderá a caminhar
na lama, como goiamuns,
e a correr o ensinarão
o anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.
Cedo aprenderá a caçar:
primeiro, com as galinhas,
que é catando pelo chão
tudo o que cheira a comida;
depois, aprenderá com
outras espécies de bichos:
com os porcos nos monturos,
com os cachorros no lixo.
Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama,
voltar de pescar siris;
e vejo-o, ainda maior,
pelo imenso lamarão

fazendo dos dedos iscas
para pescar camarão.”

Mas a insistência de Cabral na constante luta da matéria informe com o movimento que lhe dá o próprio poema não se dá apenas na chamada trilogia do rio Capibaribe – *O Cão sem Plumas*, o *Rio e Morte e Vida Severina* -, como também está presente nas primeiras obras do poeta. Vejamos dois exemplos – o primeiro de *Pedra do Sono* (1940 – 1941), e o segundo de *O Engenheiro* (1942 – 1945):

“Poema de desintoxicação

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

Pequena ode mineral

“Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce

e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
cunhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro.

De pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.”

Neste “Poema de desintoxicação”, o uso do gerúndio transmite a sensação de continuidade (sonhos vagando, fada rindo, homem dormindo), embora o ritmo resulte arrastado por conta das imagens mais oníricas e sem contornos do poema (anjos, vultos, sonhos). O ritmo flui em meio a uma

matéria mais densa e estagnada (densas noites, raízes de árvores que enlaçam, que impedem o movimento dos sonhos). Aqui, a matéria informe se mistura ao poema que é inquieto em sua natureza, embora incapaz de falar mais alto, preso em sua mudez. Já em “Pequena ode Mineral” fica ainda mais clara a luta entre ordem e desordem, entre o movimento rápido conferido pelos versos curtos e morosidade conferida pelo peso das imagens (silêncio imóvel, pesado sólido que desce ao fundo). A matéria informe e sem contornos (informe nuvem, vaga fumaça, corpo solto) contribuem para “frear” o ritmo, suspender o movimento e para dispersar a velocidade com que caminham os versos, como que em inércia; o movimento é arrastado, mas presente, como um rio que corre sem se deixar levar (nada fica, mas permanece).

Percebemos, portanto, que este olhar mais “plástico” de Cabral perante a matéria informe é essencial para compreensão do ritmo de muitos de seus poemas, especialmente do “Cão sem Plumas” aqui analisado. Mas se é nesta matéria indomável chamada rio que está a maior riqueza de “O Cão sem Plumas”, nela coexiste também seu maior conflito, qual seja, a paisagem incontornável e a estrutura racional do poema. Ao analisar o relacionamento da matéria informe e a estagnação do rio com a forma lúcida de Cabral, Betina Bischof (2008) sugeriu o encontro entre a dimensão arcaica (visualizada na estagnação do movimento e na ausência de contornos da matéria) e a moderna (vontade ordenadora da forma. Para Bischof, a contraposição entre o desejo de dinamicidade, que seria motivador de uma forma moderna, e a estagnação – não somente a física, mas a social e histórica -, dariam sustentação à construção de “O Cão sem Plumas”.

“Como se nesse livro a forma moderna e racional da poesia de João Cabral se insurgisse contra a matéria desprovida de articulação – que tem um vínculo estreito tanto com a paisagem, quanto com aspectos disformes, também, da organização social daquela geografia: os hospitais, penitenciárias, asilos. (BISCHOF, 2008, p.3)

Mais do que o conflito entre a forma precisa e a matéria informe – ou talvez esse seja justamente o ponto de partida - é preciso analisar o conflito entre o regional e o universal, entre a sociedade pobre em meio a modernidade que não desabrocha de forma homogênea em Pernambuco, no Brasil e tampouco no mundo. Para Bischof, a arquitetura tem, na poesia de Cabral,

uma relação surpreendentemente próxima, o que se visualiza em sua tentativa de forma límpida e clara, mas que se evidencia também na própria derrocada do próprio processo modernizador brasileiro que se dá a partir da década de 20, cuja promessa não se concretiza - não há integração da sociedade pobre na sociedade moderna. Ao invés de esconder o que está opressivo e tentando ser abafado na sociedade, para Bischof, o poema apresenta, “em todas as suas cores, o informe, o difícil, ao mesmo tempo em que o faz figurar por meio de uma forma lúcida que luta contra esse peso e seu aspecto estagnado”:

“Creio que deste modo se poderia ver, no poema, a convivência tanto da consciência aguda do aspecto mais pesado e opaco da realidade brasileira (o não cumprimento da modernização, cuja aspiração e formalização vinham desde a década de 20) – quanto ainda da aspiração moderna, contida nesta forma recortada, e procurando dar estrutura à matéria que foge à composição”. (BISCHOF, 2008, p.7)

Essa paisagem humana – ou esse homem paisagem – será analisado mais a fundo por meio do trecho a seguir:

“Difícil é saber
Se aquele homem já não está
Mais aquém do homem;
Mais aquém do homem
Ao menos capaz de roer
Os ossos do ofício;
Capaz de sangrar
Na praça;
Capaz de gritar
Se a moenda lhe mastiga o braço;
Capaz
De ter a vida mastigada
E não apenas
Dissolvida
(naquela água macia
Que amolece seus ossos
Como amoleceu as pedras).

Se até então a paisagem e o homem pareciam uma coisa só de forma natural, quer dizer, a integração entre eles parecia se dar de forma espontânea, ou, mais do que isso, inevitável, neste trecho podemos observar uma mudança no tom da mistura homem-paisagem. A palavra “mastigada” é que dá o tom desta guinada de visão, pois agora é indiscutível que a mistura se dá de forma violenta. Ao apresentar o homem que até então parecia apenas obedecer ao movimento do rio - como o empregado que “abaixa a cabeça” para o patrão,

quase como uma inércia de vida-, Cabral deixa claro, neste trecho, que não lhe resta, na verdade, outra opção a seguir; a vida é “mastigada”, e não apenas “dissolvida”. Ironicamente, a água do rio se apresenta macia, amolecendo os ossos dos homens e a paisagem ao redor (as pedras).

O homem provavelmente, como sugere o poema, já está aquém na sua capacidade de reivindicar seus direitos, de gritar se a moenda lhe mastiga o braço. A expressão “sangrar na praça” e “ossos do ofício” podem ser consideradas bastante universais, em um época de reivindicação dos direitos do trabalhado. Embora este homem miserável do Recife, pertencente à população ribeirinha, provavelmente não tenha a consciência da classe trabalhista que em países europeus se disseminava, e ainda que ele não tenha a capacidade de organizar uma passeata, por exemplo, está aí presente o desejo universal de gritar, reivindicar, se somar aos outros, ganhar força pela massa, e por isso torna-se tão simbólico a escolha da palavra “praça”.

Visto pela lógica da ótica capitalista, o movimento de mastigar que sugere o trecho, do moer das moendas, do homem que tem a vida “mastigada” (e não apenas dissolvida, como ressalta o poeta), representa aqui mais do que o esquema de trabalho alienante, mas o total empobrecimento do homem diante do sistema de racionalização inerente ao capitalismo industrial. Sistema que implica no movimento mecânico e repetitivo, símbolo do capitalismo, e neste trecho do poema sugerido como algo cíclico: o homem produz o movimento do mastigar na moenda, que, por sua vez, também lhe mói o braço; o homem amolece na água como a água amolece as pedras, e já não se sabe se “aquilo” ainda é um homem (difícil é saber, se o homem já não está mais aquém do homem). A atividade repetitiva do homem que mói e é moído acaba por dissolvê-lo, na imagem do poema, o que nos sugere a alienação completa do homem àquele sistema produtivo. Como explica István Mészáros (2006), quanto mais a indústria se desenvolve, mais unilateralmente os economistas políticos descrevem a redução de toda atividade humana ao movimento mecânico como o estado ideal de coisas. Mészáros cita um trecho dos “Manuscritos econômico-filosóficos” de Marx, em que este remete a uma passagem significativa dos *Elements of political economy*, de James Mill:

“A atividade humana pode ser reduzida a elementos muito simples. Na verdade, ele nada pode fazer além de produzir

movimento; pode mover as coisas, para afastar ou aproximá-las uma das outras; as propriedades da matéria fazem o resto. [...] Posto que, em geral, os homens não podem executar muitas operações diferentes com a mesma rapidez e habilidade que o hábito lhes proporciona para a prática de um pequeno número – é sempre vantajoso, assim, restringir tanto quanto possível o número de operações confiadas a cada indivíduo. Para a divisão do trabalho e a distribuição das forças dos homens e das máquinas do modo mais vantajoso é necessário, num grande número de casos, operar em larga escala ou, por outras palavras, produzir as riquezas em grandes massas. Essa vantagem é o fundamento da formação das grandes manufaturas” (MESZÁROS, 2006, p. 176)

O conceito de alienação estaria relacionado, portanto, ao homem que, escravizado pelo sistema, perde o controle de sua própria vida (tem a vida dissolvida); o trabalho, sua forma de existir, passa a ser não mais uma parte de sua vida, mas um grande sacrifício dela. Em um sistema de trabalho perverso, o próprio homem passa a ser mercadoria, e sua vida só tem algum sentido fora do ambiente de trabalho, como veremos no trecho a seguir de *Trabalho assalariado e capital*, de Marx, ressaltado na obra de Meszáros.

“Mas a manifestação da força de trabalho, o trabalho mesmo é a atividade vital própria do operário, a sua maneira específica de manifestar a vida. E é essa atividade vital que ele vende a um terceiro para conseguir os necessários meios de subsistência. Quer isto dizer que a sua atividade vital não é mais do que um meio para poder existir. Trabalha para viver. Para ele, o trabalho não é uma parte de sua vida, é antes um sacrifício de sua vida. É uma mercadoria que outros utilizarão. Por isso também, o produto de sua atividade não pe o objetivo de sua atividade. (...) Para ele, quando terminam essas atividades é que começa a sua vida, à mesa, no boteco, na cama (...)” (MESZÁROS, 2006, p. 218)

No entanto, no caso do homem do Capibaribe, temos que o rio significa tanto o ambiente de trabalho quanto o do resto de sua vida; a imersão do homem no ambiente é completa, diferentemente do operário que ao fim do dia retorna da fábrica para casa. Ao homem de lama não resta outra alternativa além da vida dissolvida na água do rio; ele é mais do que a mercadoria em que se transforma o operário, porque se transfigura na própria paisagem - a água que amolece as pedras é a mesma que amolece os ossos do homem, posto que ele também pode ser pedra.

2.3 Eucanaã Ferraz e João Cabral: diálogos

Antes de explorarmos a obra *Rua do Mundo* (2004), e mais especificamente a forma como a paisagem dos poemas permite a percepção de um eu-lírico universal, que é alvo deste capítulo, é necessário retratar o interessante diálogo entre Ferraz e Cabral, que ocorre em diversos níveis na obra deste poeta contemporâneo carioca. Para tal, vamos analisar a obra escolhida *Rua do Mundo*, quarto livro do poeta, publicado após sua estreia com *Livro Primeiro* (1990), *Martelo* (1997) e *Dessassombro* (2001). Depois de *Rua do Mundo*, foram publicadas mais duas obras: *Cinemateca* (2008) e *Sentimental* (2012).

À primeira vista, a intersecção mais óbvia entre as obras de Cabral e Ferraz que podemos observar está na própria escolha de imagens cabralinas – embora seu uso nem sempre se dê em tom de concordância e coerência com a obra de Cabral, mas de embate e conflito, como veremos mais adiante.

Dentre os exemplos de imagens que ficaram cristalizadas na obra de Cabral e em *Rua do Mundo* são inseridas em outros contextos estão o relógio, toureiro, faca e o rio, além de expressões de cunho surrealista, como vegetais e objetos brotando de cabeças humanas ou jardins que voam. No caso da imagem do rio, como veremos no poema “Presto”, a imagem pode ser vista como uma releitura do rio de Cabral, um rio-avenida, que convive com o cenário urbano contemporâneo; ao mesmo tempo, o rio se refere, em diversos poemas, também à cidade do Rio de Janeiro. Vejamos trechos de alguns poemas de *Rua do Mundo*:

“A que vai na frente dos olhos, dependurada
em finos aros, não é larga
(vai do pavilhão da orelha
ao nariz), mas promete a visão
de outra que se projeta além dela,
nítida, translúcida.

(...)

Há que se carregar sempre uma cidade nos bolsos
do paletó da cidade. Cidades são a maravilha
das maravilhas nos sonhos, no sexo
e, sem nenhum assombro, a cada
momento, vegetais e violentas, brotam
entre os fios dos nossos cabelos.”

(***Vestir as cidades***)

“Os dias despencam
aos pedaços. Logo será janeiro

Posso farejar o amarelo das amendoeiras

de então (amarelas como teu cabelo)
e a praia, os bares, a ferrugem, nossas costas,
e braços liquefeitos. Tanto faz a solidão,

a companhia: tudo são doenças tropicais,
incuráveis. O verão virá, forasteiro,

no voo tonto, nupcial dos cupins
em volta das lâmpadas. Janeiro

está próximo, pressinto seu peso, a alegria,
o tremor, a seza, o óleo,

a girândola veloz dos relógios
a nos golpear o ventre. Girassóis

em bando assestarão suas lâminas
em direção aos táxis

enquanto os rios, erráticos, desaguarão
à porta dos edifícios da Senador Vergueiro.”
(Presto)

“Cujo som, afirmas, não é o correr dos rios
nem o murmúrio que as árvores fazem.
Para que é preciso, então, ter um piano?
(...)
E, quando sem esforço, de tocar diz-se:
alcançar. Ouve: os dedos alcançam, como se
árvore, água, como se casca da água
(...)
(Um piano)

“1. [Assim:]
Rosa-de-cão,bafo,retalho,gafanhotos,
Vazante,cabeça,tripas,estrondo:
Água forte,carvão atroz contra o azul castiço,
Ouro, queixada, o tombo: toureiro morto.

2. [Vê:]
Tanto aparatava os metais nobres
do movimento escorreito, o ferrão
do gesto feito de relógios
extremos, digital de nervos.”
(...)
(A um toureiro morto)

Há dezenas de outras imagens consideradas cabralinas nos poemas de *Rua do Mundo*, ou melhor, travam diálogo com imagens de Cabral, por vezes questionando a forma do poeta pernambucano. É o caso, por exemplo, da imagem do toureiro, que em *Rua do Mundo*, ao contrário do que ocorre na obra de Cabral, não trata do belo retrato das touradas, de exaltar a beleza do gesto

contido e firme dos toureiros, em analogia à própria construção da poesia cerebral como ocorre em Cabral. O espetáculo das touradas, bastante apreciado por Cabral, inspirou a comparação com o risco fazer poético, uma atividade em que qualquer erro, por menor que seja, pode ser tão fatal para o poema ideal quanto um passo em falso ou uma breve distração para a vida do toureiro. O gesto do poeta que Cabral idealiza é, assim como o do toureiro, medido, construído e pensado milimetricamente, em um jogo de contenção de palavras e sentimentos, no qual a emoção instintiva e explosiva precisa ser calculada com muito cuidado. Observemos, abaixo, o poema “Alguns Toureiros”, que pertence à obra *Paisagens com Figuras* (1955):

“Alguns Toureiros
A Antônio Houaiss

Eu vi Manolo Gonzáles
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
que cultivava uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultivava flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da figura de lenha
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.”

Em “A um toureiro morto”, de Ferraz, a imagem que se constrói desse toureiro cabralino – que aliás já começa morto, derrotado – é oposta. O poema é dividido em cinco partes que retratam o toureiro caído no chão da praça, a desintegração de seu corpo, que culminam com a negação de seu próprio ser, a anulação completa do que foi, de sua voz - as duas vozes que falam no poema são a camisa do toureiro morto e o pó que se desprende do chão onde morreu. A morte do toureiro, sua derrota, são matérias para o poema que se faz por meio de uma construção livre de relógios, imagem ironizada no poema de Ferraz, uma escrita fluída não maquinal:

‘Tanto aparatava os metais nobres
do movimento escorreito, o ferrão
do gesto feito de relógios
extremos, digital de nervos.
e agora exhibe não mais que o açoite
da morte, o coice da morte,
a foice, a noite,
morto, (...)
Não é mais ópio para as páginas
que anunciarão a novidade:
arrebentou-se a esquadria,
a máquina morreu”

No entanto, a desintegração do toureiro (que termina cantado por uma “canção defunta, toureiro nenhum”) é elaborada em uma sequencia de imagens

e metáforas que se desdobram na tentativa de se auto explicarem que remetem de pronto à construção e ao ritmo cabralinos em o “Cão sem Plumas”:

“Sou a camisa do toureiro morto,
a cal magra, a casca, a casa que ele vestia
à maneira de um pássaro
que o calçasse inteiro
e protegesse, de modo que
seu peito já não se lembrasse (...)

Já não pode tal corpo
que, extático, parece alastrar-se
como árvore, ao avesso, porque morta,
rio, ao avesso, morto, poça
de terra e não de água, de terra
que se derramou para voltar à terra (...)

O toureiro defunto, assim como os homens sem plumas de Cabral, se desintegram e são assimilados, corroídos pela paisagem, perdem a voz, são a ausência daquilo que um dia foram. Lembremos este trecho de “O Cão sem Plumas”:

“Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas(...)
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 (...)
Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama (...)

O movimento no poema de Ferraz é, portanto, tanto de aproximação com Cabral, por meio do uso de imagens, estilos metafóricos e ritmo cabralinos, quanto de afastamento do poeta pernambucano, através do uso de um estilo mais livre e da negação e questionamento do uso da forma contida, da métrica construída de maneira puramente racional. Em entrevista que segue

como apêndice desta dissertação, Eucanaã Ferraz comenta justamente essa dualidade entre o toureiro de sua obra e o de Cabral:

“A um toureiro morto” conversa com os vários toureiros do Cabral, mas é sobretudo um poema que já começa com o toureiro morto, enquanto em Cabral, a idéia do toureiro está relacionada à vitória do número, da metáfora, da matemática. O toureiro de Cabral vence o acaso, consegue ludibriar a morte instalando a sua dança de gestos mínimos. Ele quase não se move, é o gesto contido, essa é a lição cabralina, conseguir o máximo com o mínimo, mas a partir de um mínimo do qual se extrai muita coisa, isso Cabral faz belamente. Mas o meu toureiro já começa morto, quem tem a voz no poema é a camisa do toureiro, o pé, o chão. Quando eu mato o toureiro na verdade eu estou matando a ideia de que é possível sair vitorioso do acaso, da morte, acaba sendo um poema extremamente anticabralino, mas usando a imagem cabralina. Nesse poema há muitas ironias em relação a isso, a imagem do relógio destruído, toda ideia de estar no domínio da cena se esfacela no poema. Ele é aparentemente cabralino pela imagem do toureiro.” (FERRAZ, 2011, entrevista)

O movimento de encontro e desencontro dos dois poetas se dá muito além, no entanto, da escolha das imagens em *Rua do Mundo*. Dois pontos importantes a se destacar são a busca da metáfora perfeita – quase sempre por meio da decomposição da metáfora que acabou de ser apresentada –, e a reflexão do fazer poético, ou seja, a busca da poesia. No poema “Presto”, transcrito acima na íntegra, podemos observar esse processo de decomposição da metáfora no “amarelo das amendoeiras”, que primeiro seriam amarelas como o cabelo, depois como a praia, os bares, a ferrugem etc. A busca da poesia, da palavra perfeita para o verso e a reflexão do fazer poético pode ser explorado com riqueza no poema “Caça”, cujo nome já anuncia a busca do poeta. Mais uma vez, o poeta usa imagens cabralinas – o relógio, a lâmina, o rio – para, no entanto, sugerir a sua escolha por uma poesia que não obedece a regras ou estruturas pré estabelecidas. O poeta usa imagens irônicas como o dicionário de rima, o tradutor, para retratar a poesia que está sempre acima da nossa tentativa de captá-la, que salta, como que por vontade própria, da “página clara”. Ou seja, seria o oposto da poesia cerebral, embora os recursos sejam típicos de Cabral – por exemplo, a busca da metáfora perfeita, o pé que fosse na verdade de lâmina, ou que fosse uma mão, ou que

finalmente tivesse um relógio – não por acaso um relógio – embutido em seus passos. É preciso considerar, para essa análise, também o efeito sonoro do poema que acompanha o ritmo dos versos, que por sua vez pode ser dividido em duas melodias distintas. Nas primeiras duas estrofes, há um som “chiado”, espécie de cochicho, efeito gerado pelo excesso de “ss” e que é interrompido bruscamente, na terceira estrofe, pela “palavra mais desejada”. A partir daí, o poema se torna mais veloz e mais tenso, como se a própria palavra almejada tivesse abruptamente brotado no poema, e contudo, ela foge – ao poeta e ao leitor -, sem talvez nunca ter sido dita.

“Um pé, outro.
O zelo extremo de quem os tivesse estridentes,
de lâmina, e experimentasse o passo sobre
chão de gaze ou musselina. Mais

ou menos isso: os pés fossem mãos
a colher madressilvas. Suponham: esse bailado,
esse relógio preciso embutido
nas pontas dos pés.

Pois a palavra mais desejada
é aquela que salta
por sobre a página clara, muito acima
da tocaia calma que lhe estendemos a custo.

Não tem pena
de nossa seda, de nossas lentes possantes,
dos dicionários de rima, dos tradutores
insones, Rio acima,

a palavra certa vai,
direção ao sol em que se inventa,
onde gravita,
muda.”
(Caça)

A impotência do poeta diante da grandeza da poesia, e a sua busca incansável também pode ser observado no poema “O equilibrista”. O título, aliás, remete bem à tarefa tentada pelo autor na construção poética, o equilíbrio entre o impulso que “salta” da cabeça, e a ideia exata e medida, cabralina:

“Traz consigo resguardada
certa ideia que lhe soa
clara, exata.
No entanto, hesita: que palavra
a mais bem medida e cortada
para dizê-la?

Enquanto não lhe vem o verso, a frase, a fala,
segue lacrada a caixa
no alto da cabeça.”
(O equilibrista)

A proximidade de Ferraz com Cabral foi abordada por Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan em interessante artigo “Algumas considerações sobre a poesia de Eucanaã Ferraz” (2011), publicado pela Universidade Estadual Paulista (Unesp) – foi alvo do estudo a obra *Cinemateca*, publicação de Ferraz posterior à *Rua do Mundo*. Para Baldan, as falas poéticas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral e Haroldo de Campos podem ser detectadas claramente na poesia dos poetas contemporâneos, sendo alguns de forma dominante e outros recessiva; no caso de Eucanaã, o estudo conclui a presença forte de diálogos em *Cinemateca* com a obra de Cabral. Em *Cinemateca*, as poesias funcionam como um projetor de cinema passando pela paisagem, em ritmos variados conforme a percepção sensorial, gerando o efeito de imagens multiplicadas em caleidoscópio. As figuras são marcadas pelo repertório de imagens de Cabral (faca, relógio, luz, balão) e há o uso, assim como fazia Cabral, de *enjambements* que, para Baldan, criam a tensão entre a leitura sintática e a leitura poética, como se observa na estrofe a seguir:

“Os ponteiros têm pressa, nuvens
são trapos imprestáveis, o calendário
marca o início do verão e seus fogos
excessivamente facão, balão”
(FERRAZ, 2008, p.22)

Baldan identifica a presença de procedimentos poéticos de Cabral como dialeto dominante de referência em *Cinemateca*, como, por exemplo, as variações em torno do mesmo tema, ou a sequência de imagens na tentativa de seleção da melhor imagem/palavra para expressar o poema, o que confirma a tendência que observamos anteriormente em *Rua do Mundo*. Outra tendência observada é a relação íntima entre título e poema que, como em Cabral, lembra uma demonstração metalinguística, “uma construção que se traduz na outra, ora por expansão, ora por condensação”. Vejamos mais este exemplo de *Cinemateca*, selecionado por Baldan, o poema “o amor?” para ilustrar o procedimento composicional de escolha da palavra exata – observemos a tentativa de seleção entre bicho-barco-flor-poço:

“Não, não é uma flor
(pelo puríssimo prazer
do não-ser). Mas

youê quer tentar
novamente, está bem.
Pense nele como: bicho.

Abeire-se dele, do abdômen,
aborde mais, chegue
à borda, toque

aom o bordo, dobre
as costelas (algo de barco
no bicho).”
(...)

Assim, para Baldan, em *Cinemateca*, a língua se transforma numa espécie de projetor verbal que vai transformando em verbo as imagens plásticas e sonoras que sincreticamente capta. Na mesma medida, o verbo devolveria a imagem e o som aos leitores.

“Essa poesia final aparece, em acordes musicais e imagéticos, relacionada à poesia de Cabral, nos temas, figuras e procedimentos poéticos, costurando uma leitura tramada, cujo tecido final lê os dois poetas em perspectiva poética” (BALDAN, 2011, p.13)

2.4 As tensões na paisagem de Rua do Mundo

2.4.a A natureza como ameaça ao poema

Ao analisarmos, como acabamos de fazer, alguns aspectos do movimento de encontro e desencontro dos dois poetas – Cabral e Ferraz -, salta aos olhos uma inquietação no que diz respeito à paisagem, ou, mais diretamente, em relação à forma como a natureza é abordada nos poemas. Isso porque, se por um lado observamos que há uma mistura do homem à paisagem nos dois casos, que resultam em um indivíduo sem contornos e imerso no ambiente, por outro lado apenas no caso de “O Cão Sem Plumas” a natureza existe em sua forma primitiva. A lama de que fala o poeta é a lama tal qual a conhecemos, assim como o rio, os bichos, a paisagem seca pela pobreza e pelo sol. Já em *Rua do mundo*, ao mergulharmos no universo de cada poema, nos deparamos com um desafio muito maior neste sentido: a

matéria informe não está mais disponível, visto que a natureza já culturalizada só existe quando resgatada; o poeta contemporâneo, de uma forma geral, parece não ser mais capaz de identificar o informe.

Retomemos a imagem do toureiro analisada no tópico anterior, quando comparamos o poema “A um toureiro morto”, de Ferraz, com “Alguns toureiros”, de Cabral, a fim de observar essa convivência com a natureza e as coisas naturais que se opõem num e noutro poema. No poema de Cabral, a natureza dos gestos dos toureiros convive de forma harmoniosa com o ambiente criado (com referências à paisagem sertaneja); a natureza aqui é inerente ao homem enquanto os dois conflitos são expostos: domar o touro e domar o poema. O toureiro de Cabral parece feito da mesma natureza que se alastra ao seu redor, seus gestos tem a “precisão” e espontaneidade de uma flor, o “toureiro mineral” tem os “punhos secos de madeira da caatinga” e os “nervos de madeira. Nessa mesma toada, Cabral ensina a sua lição de deixar que o poema se faça naturalmente, de forma certa - a natureza existe em sua forma primitiva, e é matéria que se mistura ao poema.

O toureiro de Ferraz, no entanto, não nos parece natural, nem mesmo real; a impressão que se tem é que estamos diante da foto ou de um quadro de um toureiro morto, e não do toureiro em si. O olhar é indireto – enquanto o eu-lírico em Cabral afirma que “viu” o toureiro, em Ferraz o toureiro é visto pelas coisas que o circundam – a camisa, o muro, o pó. (*ver íntegra do poema em anexo). O homem sem voz porque morto, o homem objeto porque consumido agora pelas coisas que em vida consumiu (relógio, camisa), é no entanto agora matéria morta que se junta à natureza informe, ou melhor, regressa à natureza de que se originou (a lama). A natureza morta em sua forma original, mas transfigurada em outra matéria informe e sem contornos:

“(…)
Sou o muro
Estreito
E bem cortado, o reboco, a parede
Delgada, a camisa que morreu
Com ele, o muro, metro
Exato e reto que, no entanto,

Já não pode tal corpo
que, extático, parece alastrar-se
como árvore, ao avesso, porque
morta,

rio, ao avesso, morto, poça
de terra e não de água, de terra
que se derramou para voltar à terra
(...)"

Dessa forma, o medo da dissolução do indivíduo na mercadoria representa uma ameaça ao homem moderno e ao controle do próprio poema. De acordo com Hermenegildo Bastos (2012), o homem como objeto, desprovido de sua humanidade, que povoa a poesia moderna, é uma ameaça na medida em que alimenta um desejo de vingança e principalmente porque traduz para o leitor a possibilidade de que sua má condição possa ser universalizada:

"A relação dos sujeitos humanos com os objetos é na verdade relação entre homens e, como relação fetichista, é sempre fantasmagórica: o objeto parece autônomo e capaz de impor suas condições aos homens. O fato da aparente autonomia do objeto é já, por si mesmo, uma ameaça – e, neste caso, já cumprida. O objeto, que o homem produz e a que empresta uma destinação, se "autonomiza". É vampiresco, porque suga a humanidade daquele que o produziu." (BASTOS, 2012, p.17)

Além disso, conforme explica Bastos, a obra de arte também sofre a ameaça porque corre sempre o perigo de se dissolver na mercadoria. Apesar desse risco ser atualmente condição de todas as formas de arte, a poesia experimenta uma tensão ainda maior porque ela nunca intencionou fazer parte do circuito de consumo da mercadoria. Neste ponto, é interessante ressaltar a visão do próprio poeta Eucanaã Ferraz em entrevista ao jornalista Luciano Trigo, postada no site G1, pertencente à Globo (2012), quando questionado se a poesia perdeu a relevância social:

"A diferença é que, em outras áreas, mesmo na literatura, com a prosa de ficção, assistimos volta e meia a excepcionidades impulsionadas pelas mídias e nascidas das necessidades mercadológicas, podendo haver, sim, uma qualidade verdadeira naquilo que o mercado escolhe para fazer sucesso. Com a poesia não se dá o mesmo simplesmente porque ela está – como sempre esteve – fora desse circuito de mercadorias que movimenta expressivamente certas economias. Daí, temos a impressão de que em outras áreas vive-se uma relevância social quando, na verdade, há somente uma superexposição.(...) Pede-se, muitas vezes, explícita ou implicitamente, que os poetas parem de escrever, como se fosse necessário expor, com o silêncio, a sua irrelevância social. Desistência ou protesto, cinismo ou ética, seria preciso cruzar os braços e assumir que a poesia não faz diferença.

Mas é curioso que só se pede isso a nós, poetas. A razão talvez seja simples, porque não participamos do mundo do entretenimento. Se o cinema se calasse, o que seria dos nossos finais de semana e como as TVs por assinatura venderiam novidades? Mesmo o mundo das artes plásticas, ou visuais – que podem movimentar cifras milionárias, alimenta-se de novidades, como a música popular. Já um poeta publica de quanto em quanto tempo? Eu mesmo não publicava há quatro anos. Ferreira Gullar fez uma pausa de dez anos antes de seu último livro. (...) Não há uma regra, mas o certo é que o tempo dos poetas e da poesia também não colabora e, antes, faz ainda mais eloquente a marginalidade da poesia em relação ao mercado. Poderíamos avaliar esse quadro como vantajoso para a própria poesia? Sim. Mas quem suportaria ver os poetas felizes? Nem os próprios. A dor, o desânimo, o sufocamento, a falta de saída e o apagamento parecem ser, afinal, mais condizentes com uma atividade que encara a existência e a linguagem de modo radical. Mas, secretamente pelo menos, podemos nos sentir felizes como nosso infeliz destino de não produzirmos best-sellers, blockbusters e outros fenômenos de venda.” (FERRAZ, 2012, entrevista ao G1)

A ameaça do objeto que se “humaniza” no poema convive, no entanto, com uma ameaça ainda mais ampla, que parece ser a origem das diversas tensões na poesia de Ferraz na relação do eu lírico com a paisagem: a ameaça da natureza. É o que iremos analisar a seguir, em “Vestir as cidades” (na íntegra em anexo), segundo poema de Rua do Mundo. Nele podemos observar a mistura completa do homem à paisagem sem limites; no entanto, aqui a matéria informe não é a lama, ou o barro que faz os homens – são as cidades. Há um estranhamento na primeira leitura do poema, quando nos deparamos com cidades que são vestidas como se fossem roupas – e aqui retomamos as figuras do consumo, como paletó, manga, chapéu, sapatos -, e que ao mesmo tempo devem parecer naturais como se fossem partes do nosso corpo:

A que vai em frente dos olhos, dependurada
Em finos aros, não é larga
(vai do pavilhão da orelha

Ao nariz), mas promete a visão
De outra que se projeta além dela,
Nítida, translúcida.

O chapéu de copa e abas largas
(...)
Há que se carregar sempre uma cidade nos bolsos
Do paletó da cidade. (...)

As cidades tornam-se vivas com as mesmas características de qualquer matéria orgânica, e “brotam”, vegetais que são. A matéria a que se refere o poema não tem contornos definidos e é uma figura humana fantasmagórica: dois braços cabem em uma única manga, uma cidade carrega outra cidade nos bolsos, etc. O consumismo que é parte da cidade e, portanto, parte do homem que se veste dela, se torna natural como se fosse um instinto: a cidade perfeita é aquela que vemos nas vitrines e podemos desejar, pois não é nossa, é uma projeção nunca alcançada:

(...) No entanto,
Trajar-nos-á a perfeita (é a ilusão que o diz) aquela
Que só visitamos nas fotografias, no desejo,

Nas vitrines, e que imaginamos impecável
Nos ombros e nos punhos (por sobre aquela
Que segue tatuada no braço, malgrado nosso).

O homem se esforça em se sentir confortável na cidade, que deve ser larga, permitir a agilidade e mobilidade. Mas a matéria informe, essa cidade-viva, é indomável, mutante – mudam os nomes, os mapas, edifícios são demolidos, estruturas antes usadas e vistas como símbolo do progresso tornam-se obsoletas de uma hora para outra:

A que os dedos puderem furtar será a luva
que lhes cairá mais certa: uns tantos edifícios
demolidos, mapas remotos, sinos sem torres,

trilhos de nenhum bonde. Das que insistem
agarradas nas solas dos sapatos jamais
se sabem os nomes, tantos os verbos
indecisos e ruas mal costuradas.

(...)
De todo modo, para bem se vestir a cidade
tenha ela número maior que o reservado:
numa única manga caibam

dois braços e nossas pernas não de sobrar
em suas pernas; a cintura larga e os dedos
não encostem, confortáveis,

em qualquer limite; calcanhares devem
seguir livres, o pescoço fácil, a via
fácil, haver o sol, gesto ágil.

As cidades “brotam” sem assombro entre os fios de nossos cabelos, e essa imagem final é talvez a mais forte e capaz de transmitir com mais clareza ao leitor essa mistura homem-cidade-natureza, a tríade que embala o poema:

e, sem nenhum assombro, a cada momento, vegetais e violentas, brotam entre os fios dos nossos cabelos.

A natureza transformada pelas cidades resiste “abafada” e dá vida ao concreto. Fazendo uma comparação para que melhor se visualize essa relação, poderíamos dizer que os versos um tanto fantasmagóricos se assemelham à figura de uma raiz que rompe o asfalto em busca de luz, emprestando um pouco de vida ao próprio asfalto ao passo que o destrói - a árvore que agoniza também é capaz de interferir no ambiente para dominá-lo. A ameaça da natureza dominada, como definiu Bastos, pode se assemelhar a “uma espécie de força capaz de explodir”:

“Quanto mais evolui o trabalho humano, mais retrocede a barreira natural, ou seja, maior é a presença humana na natureza. Isso produz uma segurança cada vez maior na relação do homem com as forças naturais. Lukács observa, porém, que o desenvolvimento capitalista golpeia a segurança do homem com respeito à sua existência social (...) Assim, em vez de segurança, o que há pe a luta incessante, a destruição. (...) A parte da natureza que permanece fora do conhecimento, como observa ainda Lukács, vai constituir um horizonte natural que pode ser ameaçador. Nenhuma sociedade jamais esteve em intercâmbio com a totalidade extensiva e intensiva da natureza.” (BASTOS, 2012, pps. 23 e 24)

Assim, podemos observar no poema “Vestir as cidades” duas tensões que permeiam toda a obra *Rua do Mundo*: por um lado, o desconforto diante da dissolução do indivíduo como mercadoria e, por outro, a batalha travada com a natureza perdida nas grandes cidades, sendo esta última sempre um conflito entre a ameaça natural e a necessidade de conseguir maior proximidade com o primitivo.

2.4.b Poema que se desmancha

Não parece ser acaso o fato de o poema “Um mundo” ser o escolhido para abrir a obra *Rua do mundo*. Em seis estrofes, o poema vai muito além da primeira página, cumprindo também o papel de nos apresentar uma espécie de cenário em que toda a obra parece se desenrolar. O mundo paralelo que se abre ao leitor é formado por uma matéria que se desfaz, e por limites que evaporam tão logo são traçados. O mundo do poema acontece pela negação

das coisas como as conhecemos no mundo real. Os objetos da paisagem se fundem de forma que não se diferenciem mais os seus contornos e, conseqüentemente, suas identidades são perdidas: o rio não é apenas um rio, linhas não são normas fixas e tudo se dá em movimento constante.

“Onde montanhas não são levantamentos
íngremes de terra. Onde rios não são cursos
de água que se vão lançar no mar,
nos lagos, noutros rios. As casas

não têm paredes ou teto, ruas
não são vias de acesso, caminhos não vão
de um ponto a outro e os pontos não põem
fim, não abreviam, não são laçadas na malha (...)”

(FERRAZ, 2004, p.5)

O cenário traçado em “Um mundo” mistura os sentidos humanos e usam-se elementos de composição surrealista para descrever o espaço ilimitado e indefinido. Por exemplo, podemos citar as imagens de jardins que se movem em cima de nossas cabeças e da música que pode ser vista, não apenas ouvida. No poema, a aparência libertadora desse mundo acontece principalmente pela falta de denominações, como se, ao perder a necessidade do nome, o objeto/ser perdesse também seus limites. Assim, esferas não se chamam esferas, a terra é a terra mas não tem esse nome, até que, na estrofe final, há a constatação: “Mundo em que se ganha o que se perde.”

Seguindo esse raciocínio, ao se libertarem das palavras e conseqüentemente de seus limites físicos, as coisas recuperam a sua essência. Não há, desta forma, preocupação em definir as coisas e os sentimentos pelo nome, tampouco em aprisioná-los em algum lugar: tudo se move aleatoriamente, seguindo o movimento do vento, sem rumo. O poeta nos livra, por meio do poema, da obrigação que nos impõem as palavras – o que nos lembra o raciocínio explicitado diversas vezes na obra da escritora Clarice Lispector de que há muita coisa “sem nome” no mundo, mas quando damos um nome a um sentimento, passamos a ter a obrigação de senti-lo.

O desejo de liberdade, que cresce conforme caminha o poema, parece estar relacionado a um despojamento total de valores materiais. No mundo imaginado pelo poeta, não há moedas e tudo e nada têm o mesmo valor (“toda pedra é pérola”).

“(…)

Não há sulcos na palma das mãos. Não há frentes
de combate. Linhas não são rumos

ou normas. O Equador não é o anel extremo do globo
e as superfícies esféricas não se chamam esferas.
Não há moedas. O espaço ilimitado indefinido
No qual se movem os astros é a terra, enquanto

Acima das cabeças, pregados no horizonte, densos,
Amarelos, vão jardins em movimento. Venta.
Há um vento constante, há um canto constante.
Pode-se ver a música, de terraços, belvederes

E torres instaladas para tal finalidade. Mundo
em que se ganha o que se perde.
Toda pedra é pérola. Onde o amor
É entre duas mulheres.”

(FERRAZ, 2004, p.5)

No poema em que tudo existe pelo contrário, ou seja, pelo fato de não mais ser, as palavras parecem se desmanchar tão logo são ditas. Para Rosa Martelo (2007), trata-se de um “ato de desnomeação”, em que “desdizendo, desfazendo, esvaziando, um após outro, os nomes do mundo, o poema de abertura transporta-nos para um lugar indeterminado, onde tudo parece surgir despossuído da sua condição de ser mais óbvia e mais imediata”.

“(…)para Eucanaã Ferraz, a poesia parece ser um nomear que simultaneamente se requer construção de um edifício extremo, o que apenas se tornará possível depois deste acto radical de deslexicalização, do qual as palavras emergem esvaziadas, como matéria apta a ser moldada na descoberta de novos sentidos. É nessa medida que o primeiro poema de Rua do Mundo nos transporta para um tempo-espaço primevo e absoluto, um lugar onde tudo recomeçará pela palavra, e sob a forma de um canto do mundo(…)” (MARTELO, 2007, p.1)

Esse ato de deslexicalização, como define Martelo, ou ainda a necessidade de “desnomear” as coisas e locais, presentes no poema, deixam à mostra a agonia do sujeito lírico, ainda que este não esteja diretamente mencionado. O ritmo do poema é claramente de fuga, nos dá a sensação de alguém que escapa de um mundo cheio de definições, fronteiras, para outro universo mais livre, que só se constrói, no entanto, a partir da desconstrução do local de onde se foge.

A “desnomeação” é feita em tom crescente e até explosivo no poema, como alguém que vai se livrando primeiro das amarras mais palpáveis e visíveis, para então lançar-se ao infinito. Assim na primeira parte do poema (três primeiras estrofes), estão presentes palavras como “casas”, “ruas”, “montanhas”, conceitos que são logo desconstruídos pelo sujeito lírico. Já na segunda parte (três últimas estrofes), constam as palavras “equador”, “astros”, “espaço”, dentre outras, versos que são acompanhados de “um vento constante” e “um canto constante”, ampliando a sensação de movimento.

A fuga para um mundo sem fronteiras, realizada pelo sujeito lírico, deixa transparecer a sensação de asfixia da sociedade atual. Algumas contradições e paradoxos da sociedade vêm à tona no poema, não como intenção do eu lírico, mas como consequência inevitável de sua vivência social. É o caso da sensação de fuga presente no poema “Um mundo”. A fuga que se dá pela desnomeação, a liberdade alcançada pela ausência de definições faz parte de uma época em que tudo pode ser – e é incessantemente – definido, medido, cronometrado, em que para tudo há uma rápida resposta certa. Dicionários virtuais em todas as línguas, mapas, câmeras, “zooms” em qualquer parte do universo, pílulas para cada uma de nossas fobias, e demais parafernalias de alta tecnologia que deveriam nos dar segurança e conforto, mas, infelizmente, não nos proporcionam isso. No poema, a negação desse mundo urbano, moderno e vigiado não se dá apenas pelo ato de negar o significado das coisas mais simples (casas, ruas, montanhas, linhas), mas também pela busca de um cenário mais bucólico, o que aparece na escolha das palavras como “jardins”, “belvederes”, que nos remetem a outro espaço e a um tempo mais antigo.

Dessa forma a fuga seria, ao mesmo tempo, um resgate ao passado. No entanto, o resgate a que se propõe o poema acaba se mostrando impossível e tenso. “Pode-se ver a música”, diz o vigésimo verso, mas não de uma forma natural, e sim por meio de torres e terraços instalados para tal finalidade. O “fugere urben” atual é construído, planejado e, paradoxalmente, o próprio acaso precisa ser elaborado.

Ao mesmo tempo que o poema transmite o sentido de liberdade, que nos presenteia com a sensação do vento e do canto constante, deixa à mostra a idéia da fuga, da asfixia do indivíduo cercado e vigiado no mundo atual; mundo que o poema, ao negar e clamar por distância, acaba por reafirmar.

No cenário do mundo sem amarras descrito no poema, em que a regra seria a ausência de regras, todas as coisas estão vulneráveis, fragmentadas, como se estivesse, à mercê de um sopro. Tudo tem o mesmo valor e, ao mesmo tempo, valor nenhum (“Mundo em que se ganha o que se perde/ Toda pedra é pérola”) – e aí está presente também a ideia do desapego material (“Não há moedas”).

Ao falar da falta de definições e identificações como características do indivíduo pós moderno, é oportuno destacar algumas características da pós-modernidade salientadas por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006.). De acordo com Hall, a identidade na pós-modernidade se diferencia das demais épocas por ser fragmentada, e culturalmente provisória e variável. Ou seja, se no período do iluminismo o sujeito era concebido como unificado, centrado e dotado principalmente de razão, e posteriormente a identidade passou a ser formada pela interação entre o eu e a sociedade (o que Hall denomina “sujeito sociológico”), agora estamos no tempo em que a identidade se tornou uma “celebração móvel”.

“O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e emblemático.(...) Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.”
(HALL, 2006, p. 12 e 13).

Esse deslocamento de identificações de que fala Hall está estritamente relacionado, na pós-modernidade, às novas combinações de espaço-tempo. As identificações feitas pelo sujeito podem flutuar livremente e sem limites já que a tecnologia fez com que as distâncias e o tempo pudessem se encurtar em um mundo interconectado. Tal fenômeno é vivido diariamente e intensamente pelo sujeito pós-moderno, e nos dá a impressão de que tudo e todas as coisas podem estar em todos os lugares ao mesmo tempo – quer dizer, não são mais necessários limites, rumos ou definições, como bem retrata o poema “Um mundo”.

A falta de limites e a mistura de sensações deste poema fundador do livro levaram Armando Gens, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a salientar, no artigo “O livro penetrável e o poema-parangolé; leitura de Rua do Mundo, de Eucanaã Ferraz” (2008), a relação do projeto poético do autor com a proposta neoconcretista. Para Gens, o poema suscita correspondência com a obra neoconcretista “Abrigo poético”, de Lígia Clark, que trata de uma escultura em folha-de-flandres com planos articuláveis, de modo a possibilitar uma descontinuidade em uma estrutura global através da negação de um real estabelecido.

“Segundo Ronaldo Brito, encontra-se nas produções artísticas neoconcretas uma vontade negativa, inscrita principalmente no trabalho de rompimento dos esquemas dominantes e no modo de relacionamento vigente da obra com o espectador (BRITO, 1999, p.90), será então, esta mesma ‘vontade negativa’ que predomina no primeiro poema de abertura de Rua do mundo.” (GENS, 2008, p.148)

Para Gens, nesta chamada vontade negativa há uma tensão entre o dizer que enuncia um lugar jamais localizado a partir do pronome “onde” (“Onde montanhas não são levantamentos/ Íngremes de terra. Onde rios não são cursos/ de água que se vão lançar no mar”) e “este aqui”, que seria a definição do mundo real, objeto de rejeição.

Além de Lígia Clark, há também a relação com outros artistas, especialmente com Hélio Oiticica – o que chega ao ápice no poema Uma coisa casa, que analisaremos mais adiante -, na medida em que o poema de Um mundo instiga o leitor a experimentar a obra por meio de estímulos visuais e explorar a capacidade de imaginação do leitor:

“Inicialmente, o leitor tem que adentrar a obra, experimentar vivências sensoriais e subjetivas de sons, cor, texturas e imagens que não encontram correspondências com a doxa, para, em seguida, ampliar sua capacidade de imaginação e experimentar a condição de criador de mundo(s) através de uma experiência radical com a linguagem” (GENS, Armando.2008, p.151)

Retornando à ideia de pós-modernidade, a interdisciplinaridade pode também ser vista como uma grande característica dessa época, incentivada cada vez mais pela fragmentação do conhecimento ou, como define Gens, “quanto mais o conhecimento se especializa mais se atrofia a visão de conjunto”. Mas, se por um lado o poema nos apresenta um mundo em que

casas não têm paredes, caminhos não vão de um ponto a outro e o espaço é “ilimitado, indefinido”, é preciso observar que por outro lado entramos em contato, no poema, com um mundo utópico, sonhado e desejado, no qual a liberdade em voga é acompanhada por um anseio de igualdade. Esse desejo de igualdade e pacificação está expresso em nuances do poema, como nos trechos “Não há frentes de combate”, ou “não há moedas” – este último pode expressar ainda a eliminação fantasiosa da economia, na ideia de que todos poderão se mover livremente pelo mundo e por todos os lugares quando não se cobrar por isso.

Conclusão

Como pudemos observar neste capítulo, os movimentos poéticos elaborados por Cabral e Ferraz em suas obras “O Cão sem Plumas” e Rua do Mundo, respectivamente, permitem uma leitura do homem imerso na paisagem, fazendo com que o sujeito lírico por vezes saia de sua condição local e se universalize e, por outras, incorra em uma tentativa de encontrar sua individualidade em meio ao contexto global.

Em “O Cão Sem Plumas”, o homem de lama do rio Capibaribe tem sua vida mastigada não apenas pela pobreza local, mas como resultado de toda lógica do global alienante e do empobrecimento do indivíduo diante do sistema de racionalização inerente ao capitalismo industrial. Importante lembrar que, como vimos pelo depoimento do próprio Cabral, a percepção da condição social local do Recife ganhou força com a vivência do poeta no exterior, ou seja, na experiência que o possibilitou uma análise comparativa com a realidade universal. Observamos ainda que a redução do ritmo do poema como consequência da tentativa de trabalhar com uma matéria informe está presente na obra de Cabral como um todo, e em diversos poemas do autor podemos notar a preocupação com a plasticidade dos versos.

Já em Rua do Mundo notamos um sujeito lírico misturado às características da paisagem pós-moderna, sem fronteiras e desordenada, e que convive com uma identidade mais fragmentada e variável. Nos poemas de Rua do Mundo pudemos observar tensões resultantes do conflito do indivíduo com duas grandes ameaças que o cercam: o consumismo, que culmina na transformação dos homens em objetos, e a natureza já culturalizada que não

mais existe em sua forma primitiva, ou seja, a matéria informe que permeia os versos não está mais disponível como na obra de Cabral.

O movimento de encontro dos dois poetas se dá em diversos níveis nas duas obras, como pudemos observar, tanto na escolha das imagens quanto na reflexão do fazer poético, ou ainda na busca da metáfora perfeita (quase sempre por meio do processo de decomposição da metáfora), dentre outras semelhanças que fazem com que Ferraz seja considerado diversas vezes como um poeta cabralino. Do mesmo modo, vimos que o uso dos métodos tidos como cabralinos na poesia de Ferraz por vezes são usados com a finalidade oposta, ou seja, de contestar o próprio fazer poético linear e contido de Cabral.

O estudo dos procedimentos poéticos de ambos os autores traçado neste capítulo será importante para adentrarmos no próximo capítulo, cujo foco será a musicalidade e o ritmo dos poemas de Cabral e Ferraz. Em “O Cão Sem Plumas”, o alvo do estudo será a terceira parte do poema, intitulada “Fábula do Capibaribe”, na qual ocorre o encontro do rio com o mar – relação de aproximação e afastamento, bastante proveitosa para análise de toda a “melodia” da obra. Já no caso da obra de Ferraz, será analisado o poema “Rua do Mundo”, que encerra o livro e dá título à obra, e recupera de algumas formas inquietações presentes em todos os outros poemas.

*entrevista a Ricciardi Giovanni, in: “Auto-retratos”, *apud* LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia*. São Paulo, SESC, 2003, p. 96.

Capítulo 3 A MUSICALIDADE E O INDIVÍDUO NO RIO E NA RUA

1. Rua perdida, rua encontrada

O poema “Rua do Mundo”, que dá nome ao livro de Eucanaã Ferraz, é bastante representativo da sua poesia, tanto em termos temáticos – o tema da mudança do mundo, as referências perdidas, dentre outros -, quanto na estruturação de seu ritmo, como analisaremos mais adiante. A Rua do Mundo a que se refere o poema é o antigo nome da Rua da Misericórdia, situada em Lisboa, e estabelece um diálogo com o poema “Acordar na rua do mundo”, da poetisa portuguesa Luiza Neto Jorge (1939-1989). Embora o poema de Ferraz possa ser lido e interpretado de maneira rica sem a necessidade de fazer a referência ao poema português, é interessante citá-lo para efeito de contextualização, e também porque, nas últimas estrofes do poema de Ferraz, se faz uma referência mais direta ao poema de Luiza, como veremos durante a análise. Seguem abaixo ambos os poemas:

Acordar na rua do mundo

madrugada. passos soltos de gente que saiu
com destino certo e sem destino aos tombos
no meu quarto cai o som depois
a luz. ninguém sabe o que vai
por esse mundo. que dia é hoje?
soa o sino sólido as horas. os pombos
alisam as penas. no meu quarto cai o pó.

um cano rebentou junto ao passeio.

um pombo morto foi na enxurrada
junto com as folhas dum jornal já lido.
impera o declive
um carro foi-se abaixo
portas duplas fecham
no ovo do sono a nossa gema.

sirenes e buzinas. ainda ninguém via satélite
sabe ao certo o que aconteceu. estragou-se o alarme
da joalheria. os lençóis na corda
abanam os prédios. pombos debicam

o azul dos azulejos. assoma à janela
quem acordou. o alarme não pára o sangue
desavém-se. não veio via satélite a querida imagem o vídeo
não gravou
e duma varanda um pingo cai
de um vaso salpicando o fato do bancário

Apenas para ajudar a situar a leitura do poema, faremos algumas considerações a seguir sobre ele e sobre sua autora. Podemos contextualizar o poema no chamado grupo de Poesia 61, movimento literário português que procurou, no início da década de sessenta, contribuir para renovar a linguagem poética, explorando novas potencialidades gramaticais e semânticas no interior do discurso. Luiza, que estudou em Lisboa e viveu em Paris entre 1962 e 1970, estreando na poesia em 1960 com *A Noite Vertebrada*, participou do movimento junto com outros grandes nomes da poesia portuguesa, como Casimiro de Brito, FiammaHass Pais Brandão, Gastão Cruz e Maria Tereza Horta. O movimento Poesia 61 pode ser caracterizado com um certo experimentalismo, na medida em que, ao propor um intenso trabalho de construção da linguagem e investigação das potencialidades discursivas da poesia, pôs em jogo os limites da linguagem, provocando, por vezes, a ruína do próprio discurso. Como definiu Gastão Cruz (1973, p.154), o movimento buscou o discurso “nas palavras uma disponibilidade significativa alcançada pela sua decomposição ou fractura”, substituindo “uma poesia de situações por uma poesia de palavras ou de palavras-imagens”.

Luiza, que não publicou nenhum livro nos últimos dezesseis anos de vida, teve a sua obra bastante centrada no Poesia 61, preocupando-se não só com a criação da linguagem, mas com uma poesia crítica no que diz respeito às questões político-sociais e com a consciência feminina da escrita. Em “Acordar na rua do mundo” podemos observar uma poesia em que o corpo da

linguagem se confunde com o corpo do sujeito poético: por exemplo, a pontuação indicando uma ruptura no meio de cada verso, que gera um ritmo de pausas um tanto frenético, estabelece grande diálogo com a sequência de imagens e sons do poema (aos tombos, cai o som, o cano rebenta, sirenes e buzinas), criando uma sequência de imagens que se assemelha a um pensamento confuso do eu-lírico que sai vagando pelas ruas. Essa característica, bem como o discurso que se aproxima da prosa, que será aprofundado no estudo no poema de Eucanaã e, principalmente, na obra “O Cão sem Plumas” de Cabral, já pode ser antecipada aqui neste poema de Luiza.

Observemos agora o poema de Ferraz “Rua do Mundo”:

Rua do Mundo

Onde morou a Luiza.
Passei por ela, a rua, muitas vezes.
Chama-se agora “da Misericórdia”
e sabe de cor seu caminho

que desce à beira do rio
no alto de um ramo de alecrim,
como um Tejo miúdo, todo de pedras
e seu aluvião de pastelarias, alfarrabistas.

O cano que rebentou junto ao passeio,
sim, se calhar,
inda não foi consertado,
que as coisas são lentas.

Chama-se agora “da Misericórdia”
a antiga Rua do Mundo.
Era talvez pequena
para nome tão afastadamente,

para a Terra toda e os astros,
mas Luiza era um corpo celeste
a vigiar o andamento, o ruído,
o silêncio, o istmo,

as variações possíveis,
imprevistas, o sangue,
a asa, o sal inesgotável
do vário, o jogo.

Rua do mundo fora,
de seres que se queimavam à luz.

Rua do mundo sensível,
onde Luiza metia o nariz.

Abarcar o mundo com as pernas,
afundar no poema, cair
no mundo, ganhar mundos,
fundos nenhuns, perder.

Era uma rua qualquer, mas
a chuva sabia seu nome, bem como
os males irremediáveis, as ventanias,
os alvoroços de verão, os insetos.

Mesmo a felicidade tantas vezes
desceu e subiu tal qual uma vaga
desordenada, descalça, as pedras
daquela via sem reis nem padres.

Os sábados enchiam as calçadas de pernas.
Luiza ouvia o fragor. Os telhados ruíam.
Luiza ouvia os cacos, cada um.
A rua frágil, a palavra disparada.

Já não se chama “do Mundo”.
É agora “Rua da Misericórdia”.
Já não é a vastidão do orbe,
mas, de joelhos, ora pro nobis.

O sol vinha reto varar a janela
da louca que atravessara
a noite à procura do verso
mais irritado, mais de si.

Do punhal ali, rente aos olhos,
ao fígado, ao coração, a mulher sabia
que só uma palavra a salvaria:
misericórdia. Não pediria?

De longe, era possível ouvir um grito
(mas talvez fosse apenas eu) a pedir compaixão.
Mas era menos para ela que para o mundo,
menos para ela que para a rua do.

O poema de Ferraz é todo marcado pela divisão entre a rua antiga, sempre acompanhada da voz passada dos verbos (era, fosse), e a rua atual, marcada pela voz presente (é agora, chama-se), e nos transmite, logo de início, uma visão saudosista daquele mundo que se foi; uma valorização do passado em relação ao presente, além de uma grande desesperança sobre o futuro. Uma primeira ironia se revela no nome da rua: “rua do mundo”. Como define o próprio eu-lírico, um nome tão grande (“afastadamente”) para uma rua

caracterizada pela familiaridade, uma rua popular (“os sábados enchiam as calçadas de pernas”), uma rua conhecida, que se sabia de cor, mas que continha o mundo em seu nome. O tempo passa e a rua perde suas características originais, já não se conhece mais, a rua agora se mundializou, seus limites ficaram perdidos, a rua sem dono e, no entanto, o nome “rua do mundo”, que agora até seria apropriado, mudou para “rua da misericórdia”, um nome cheio de significados associados à infelicidade, ideia fixa do poema, que nos remete ao pesar, ao pedido de piedade, compaixão, clemência. A felicidade, que antes subia as ladeiras da rua do mundo, fica no passado; a igualdade também já não existe mais como antes (era uma via “sem reis nem padres”).

Tudo se perde no poema, a começar pela rua, que perde o nome, as características, torna-se desconhecida justamente por ter se tornado tão conhecida e desconectada também da natureza (antes “até a chuva sabia seu nome”). Em seguida é a Luiza que se perde, acabando também toda a sua luminosidade, seu encanto se vai junto com a rua – Luiza é sempre referida no passado: era um corpo celeste, não é mais. Em terceiro lugar se perde o eu-lírico, que “narra” o poema, com uma voz narrativa que sugere um grande admirador apaixonado de Luiza, que apesar de usar um tom coloquial, como quem conversa com o leitor, não se expõe, não se coloca explicitamente – no máximo, sugere certo sentimento de desespero ao final, (“de longe era possível ouvir um grito/ mas talvez fosse apenas eu). A impossibilidade do eu-lírico se colocar com firmeza no poema está relacionado ao fato de não mais encontrar lugar no mundo; há um estranhamento em relação ao novo mundo que se apresenta, ao novo tempo e aos novos nomes – estranheza que se revela, por exemplo, no fato da rua da misericórdia ser sempre grafada entre aspas. Em quarto lugar se perde o mundo, que agora clama por compaixão, o mundo que ficou perdido no passado e deu lugar a um estranho que já não pode mais se chamar de mundo. Assistimos à tentativa vã de extrair o individual, a rua cuja rotina se sabia de cor, do universal. Por último, perde-se o próprio poema, que termina abruptamente na preposição “do”(de o), nos dando a estranheza de estar faltando uma palavra no final (“menos para ela que para a rua do.”). O poema se perde como quem cai num buraco de repente, e coerentemente

acaba em um susto nos dando a sensação de não ter terminado, mas justamente de ter perdido seu rumo – assim como a rua, a Luiza, o eu-lírico e o mundo.

Essa sucessão de perdas não parece se configurar, no entanto, no âmbito do eu-lírico, ou melhor, não está situada no nível da individualidade: em vez de submergir em um sentimento de saudade ou melancolia pelas tantas perdas anunciadas no poema, o sujeito lírico assemelha-se mais a um narrador de um tempo passado que não viveu, mas que lembra hipoteticamente. Trata-se de um narrador do mundo que caminha velozmente, mas que não necessariamente age e sente; assim, é possível recriar a Rua do Mundo de antigamente, povoando-a de Luizas, felicidades, multidões e mesmo de silêncio, com a isenção de quem apenas testemunha os fatos, conferindo-lhes, exatamente por esse distanciamento, maior sensação de veracidade. Como vimos na *Poética*, de Aristóteles, na fundamentação teórica desta dissertação, a arte mimética parece mais verdadeira justamente por nos contar o que poderia ter sido, ao contrário da história, que procura narrar estritamente o que se passou. Por essa ótica, a obra de Ferraz estaria no meio do caminho entre ficção e história, ou seja, versos que se prendem ao real e ao humano, mas que ao mesmo tempo dão vazão aos sonhos e as possibilidades que parecem coerentes com o tempo em que estão contextualizadas, seja ele passado ou futuro.

Passemos agora a uma análise da força da musicalidade dos versos. No poema aparecem diferentes ritmos, sugerindo a impossibilidade de seguir uma só melodia, o que está de acordo com o significado do poema - uma rua sinuosa em que os tempos não mais se encontram. O poema parece estar dividido em quatro tempos, ou seja, quatro ritmos diferentes: o primeiro, da primeira à terceira estrofe; o segundo, da quarta à sexta estrofe; o terceiro, da sétima à décima primeira e o último tempo seria da décima segunda à décima quinta estrofe. Veremos a seguir o porquê dessa divisão, mas, antes disso, é preciso que fique claro que estamos tratando aqui do ritmo como foi definido por Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (2006), qual seja, um movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro, a cadência regular, ou ainda a manifestação de simetria que fere e agrada

nossos sentidos; seria, portanto, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada.

“Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado. Considerando isto, muitos chegaram à conclusão de que o ritmo seria uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares à vida. (...) O ritmo é efetivamente a alma do verso, podendo-se sobrepor à contagem silábica nos versos regulares, como recurso de unificação.” (CANDIDO, 2006, p. 69 e p.81)

O ritmo preexiste à consciência do homem, pois já existe na natureza, inclusive nos movimentos fisiológicos (bater do coração), ou ele é criação do homem, derivando nas atividades sociais – mas sendo fenômeno natural, criado ou puramente estético, o fato é que, como define Candido:

“O homem que faz poesia conhece o ritmo da natureza, e a associação humana cria tipos de atividades ritmadas que incrementam esse conhecimento do ritmo (...)o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade” (CANDIDO, 2006, p.71)

O ritmo com que pretendemos trabalhar aqui, portanto, está ligado intimamente à ideia de alternância entre som e silêncio, graves e agudos, tônicas e átonas, longas e breves, em combinações variadas. A sonoridade do poema, no entanto, encontra-se em profunda correlação também do significado das palavras; vamos analisar a sonoridade na medida em que esta “obedecer” ao sentido do poema, e não por si só. Em outras palavras, como define Candido, a sonoridade seria um fenômeno poeticamente sem autonomia, ou seja, o som não corresponderia ao conceito, não estaria ligado à propriedade do objeto. O efeito sonoro se daria nas palavras mais pelo acúmulo semântico do que pelo sonoro:

“No entanto, nós sentimos uma tal eficácia no efeito sonoro, que somos levados a perguntar de novo se no caso do signo literário, e sobretudo poético, não ocorreria uma espécie de arbítrio. E se ao arbítrio semântico não se acrescenta, pelo jogo das convenções estéticas e da sedimentação histórica, um certo arbítrio expressivo peculiar(...) (CANDIDO, 2006, p.46)

Neste ponto, é preciso considerar, como fez Candido (2006), as ideias de Damásio Alonso e Maurice Grammont sobre a existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento. Para Alonso, um significante (uma imagem acústica) emana no sujeito que fala de uma carga psíquica de um tipo complexo, formada geralmente por um conceito, por afinidades, sinestésias obscuras, profundas (visuais, tácteis, auditivas etc), que se percebe a carga da imagem acústica. Aprofundando esta relação, disse Grammont:

“Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isso é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas – no entanto, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores apenas quando isso é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem. Se o sentido não for suscetível de realçar, permanecem inexpressivos” (GRAMMOND, *apud* CANDIDO, 2006, p.50)

Assim, retomemos a divisão de quatro tempo feita do poema de Ferraz. Percebe-se que toda vez que há o fim de um ciclo rítmico é sugerida a lembrança do tema do poema, a Rua do Mundo, como se a “conversa” com o leitor se iniciasse novamente: por exemplo, na quarta estrofe, que inicia com “Chama-se agora da Misericórdia”, dá origem a uma nova melodia; o mesmo ocorre na sétima estrofe, quando o tema é lembrado com o verso “Rua do mundo fora”, e assim por diante.

No primeiro tempo, que vai da primeira à terceira estrofe, observamos um movimento que parece obedecer à construção do paralelo rua/rio trabalhado nesta parte. Na primeira estrofe, temos a assonância da vogal “o” e aliteração da consoante “r”, o que dá um efeito vibratório na leitura, como observamos nas palavras: onde, morou, por, agora, misericórdia, cor”. A vibração condiz com o clima de expectativa gerada pelo que irá se descrever; é o anúncio da rua onde morou Luiza e que inspira o poema. A rima interna “or” aumenta a intensidade da vibração, que vai se esvaindo na palavra “caminho”, quando a vogal tônica “i” quebra esse ritmo, apoiada na ruptura do verso (enjambement) para a próxima estrofe, que inicia com a partícula “que”, complementando o verso anterior.

Nesta segunda estrofe, observamos os quatro versos crescentes em tamanho, formando mesmo a figura de uma escada, na qual a cada verso se acrescenta um degrau. Essa formação em escada, ou pirâmide, parece estar em sintonia com a fluidez de um rio que vai desaguando (“como um Tejo miúdo”), ou a rua que vai mostrando o seu caminho. A assonância da vogal “i”, agora, faz parte deste movimento contínuo do desabrochar do rio/rua, como podemos ver nas palavras: rio, alecrim, miúdo. A mistura entre a rua antiga e a rua que agora se apresenta, ou seja, o jogo entre o passado conhecido e o presente que foge do controle, também se mostra no jogo de palavras e expressões, ora modernas, ora fora de uso, como “alfarrabistas” (vendedor de livros antigos), “se calhar”, e outras que se verá ao longo do poema, mas que já neste primeiro tempo se mostram. Aqui, há o diálogo direto com a poesia de Luiza Jorge Neto, no verso “o cano que rebentou junto ao passeio” - a segunda estrofe do poema “Acordar na rua do mundo” é inaugurada com o verso “um cano rebentou junto ao passeio”. O verso final da terceira estrofe “que as coisas são lentas”, anuncia uma mudança de ritmo que se dará ali em diante, onde as coisas não serão mais tão lentas – aqui, portanto, o jogo sonoro está explicitamente em sintonia com o semântico.

No segundo tempo, que vai da quarta a sexta estrofe, o ritmo, como já se antecipou, será mais rápido. Na verdade, o que vemos é uma aceleração gradativa do ritmo nessas três estrofes, o que pode ser visualizado pela cadência – a alternância entre as sílabas fortes e fracas, aqui representadas por maiúsculas e minúsculas, respectivamente -, quando se faz a escansão das sílabas poéticas da primeira e da segunda estrofes, por exemplo:

CHA-ma-sea-GO – ra – da – mi- se-ri-CÓR-dia 10 (1,4,10)

A an- TI-ga RUA-do-MUN – do 6 (2,4,6)

E-ra – tal – VEZ- pe- QUE-na 6 (1,4,6)

PA-ra- NO-me- TÂO – a-fas-ta-da-MEN-te9 (1,3,5,9)

PA-ra a –TE-rra- TO-da e os AS-tros7 (1,3,5,7)

MAS- lu-l-za – E-ra um –COR-po- ce-LES-te 9 (1,3,6,9)

A-vi-gi-AR – o an –da-MEN-to o –ru-l –do 10 (3,7,10)

O si-LÊN –cio o IS-tmo 5 (3,5)

Na primeira estrofe analisada, há sempre uma sílaba mais forte na quarta sílaba poética, que puxa a marcação do ritmo, à exceção do último verso (“Para nome tão afastadamente”), em que há uma tônica na terceira sílaba poética, alterando o compasso até então estabelecido; essa quebra de ritmo funciona como uma preparação para a próxima estrofe, que terá sempre uma tônica na terceira sílaba poética, acelerando portanto o compasso. Já na estrofe seguinte, que começa com o verso “as variações possíveis”, o ritmo se intensifica mais ainda, o que ocorre, agora, pelo efeito da prevalência do uso de substantivos e adjetivos, e da ausência de verbos. A leitura desta estrofe exige maior fôlego do leitor para dar conta dos nomes enumerados, separados apenas por vírgulas, até o ponto final que encerra este trecho que definimos como segundo tempo do poema.

A ausência de verbos e a enumeração de nomes nessa última estrofe nos transmite a ideia de coisas superpostas que estariam fora do tempo, ou, indo mais profundamente, talvez a ideia de caos; por meio desse “despejo” de palavras na última estrofe tudo é visto como em um grande quadro, há aqui uma valorização das imagens em detrimento das ações. A tendência de superposição de figuras e ideias de épocas distintas em um mesmo tempo, dando a ideia de um tempo presente permanente, aliás, é constante em diversos poemas do livro de Ferraz. No poema “Preciso”, por exemplo, a primeira estrofe descreve o incômodo com o desencontro entre a percepção temporal e a espacial:

“Meu esforço para que os dias
Tenham vinte e quatro horas, ossos,
O sol, a noite, para que ruas, praças
E túneis estejam nos seus lugares.(...)”

A ideia se repete também no poema “Da grande máquina”, aqui de maneira ainda mais direta e explicativa:

“Então, a hipertecnologia
que a urgência exige
faz ver que não há limites.

e tudo se cumpre:
todas as peças, programas, comandos,
funções, sensores, ajustes, conexões,
acessos, sinais executam perfeita
e ininterruptamente, o que tem de ser. (...)"

O caos gerado pela simultaneidade de eventos pode ser mais bem contextualizado se pensarmos no poema inserido no contexto da pós-modernidade; conforme define Perry Anderson, em "As origens da pós-modernidade"(1999), a ascendência do espaço sobre o tempo na constituição do pós-moderno está sempre em desequilíbrio, gerando um tempo caótico e extremamente melancólico, pois não se coaduna com as necessidades individuais:

"Na era do satélite e da fibra ótica, por outro lado, o espacial comanda como nunca esse imaginário. A unificação eletrônica da terra, instituindo a simultaneidade de eventos mundo afora como espetáculo diário, instalou uma geografia substituta nos recessos de cada consciência, enquanto as redes circundantes de capital multinacional que efetivamente dirigem o sistema ultrapassam a capacidade de qualquer percepção.(...) a perda tipicamente pós-moderna de qualquer senso de passado, numa contaminação oculta do atual pelo melancólico, um tempo que anseia por si mesmo num impotente refúgio" (ANDERSON, 1999, pps. 69 e 70)

No entanto, é preciso ressaltar que no poema "Rua do Mundo" não se trata de um "caos" qualquer, resultante da superposição de elementos feita de forma indistinta, e sim do caos controlado por Luiza, de tudo o que ela vigia. A aceleração do ritmo do poema que ocorre entre essas três estrofes, portanto, nos proporciona um mergulho no mundo de Luiza, que começa a ser apresentada pelo eu-lírico como a grande força do poema. No verso "Mas Luiza era um corpo celeste", podemos classificar a sílaba "mas" como tônica ou átona; quando se faz a leitura em voz alta, são duas as possibilidades. Essa ambiguidade na entonação da conjunção adversativa pode se relacionar intimamente com o sentido de Luiza no poema, gerando uma série de significados: o nome era grande para a rua tão pequena, porém Luiza também era grandiosa, sendo assim compatível com o nome da rua do Mundo; a rua era pequena mas Luiza era uma estrela a vigiar, que estava portanto acima da rua, não fazendo parte da realidade; ou ainda, a rua só era "do mundo" porque

Luiza fazia parte dela, e por sua causa a rua pequena e comum tornava-se tão grandiosa.

A retomada do nome “Rua do Mundo”, que ocorre na sétima estrofe, inaugura um novo ritmo no poema, onde há mais rimas internas, assonâncias, aliterações e verbos de ação; a presença desses elementos, como veremos, está relacionada a um trecho mais explicativo do poema, já que é nesta parte, que vai até a décima primeira estrofe, que o eu lírico descreve a rotina da rua do mundo. Como explica Candido (2006), a retomada da sonorização intencional, apoiada na recorrência, no ritmo imitativo, no trocadilho, estão relacionados a obter o efeito visual ao lado do efeito sonoro, já que “a poesia é feita para os olhos na civilização atual”. A ligação do ritmo à ideia central do poema é uma tendência desde a poesia moderna e a sua “libertação” da métrica:

“(…) a liberdade rítmica criou uma nova música do verso, mais seca, beneficiada por todo o movimento de desmelodização e de aderência do ritmo à ideia como correlação central, e não mais do ritmo ao metro. O metro se tornou mais livre, a seu modo, aproveitando as experiências do verso livre” (CANDIDO, 2006, p.100)

A sétima estrofe funciona como a ponte para esse mundo que o leitor irá adentrar, é a passagem para o mundo do poema; nela, a aliteração das consoantes “s” e “z” resultam em um som de chiado, como quem irá segredar algo ao ouvinte (seres, se, luz, sensível, Luiza, nariz). Já na estrofe seguinte, observamos a repetição insistente do som “um”: mundo (três vezes), afundar, fundos, nenhuns. A sílaba “um” é sempre a tônica, e a sua alternância com as sílabas mais fracas, o que ocorre em todos os versos desta estrofe, transmitem uma cadência de “vai-e-vem”, ou lá e cá, como um pêndulo. Esse movimento alternado parece casado com o sentido de oposição entre os verbos que se forma neste trecho: abarcar X afundar, ganhar X perder. Aqui ficamos divididos entre “cair” na rua do mundo, o que seria adentrar no poema, e a dificuldade de senti-lo, de não conseguir tocá-lo (“fundos nenhuns”), e por fim perde-lo. O sentimento de oposição que se forma entre dentro da rua X fora da rua, dentro do poema X fora do poema, se estende do eu lírico para o leitor, que fica nessa

espécie de vertigem entre fora e dentro, sensação que é acentuada pela marcação rítmica do pêndulo “um”, como vimos.

Enquanto o ritmo na nona estrofe parece mais desordenado, irregular, com sílabas tônicas que não se combinam (chuva, nome, verão etc), e não formam rimas internas, na estrofe seguinte temos assonância da vogal “a” e “e”, e aliteração das consoantes “d”, “v” e “p” : desordenada, descalça, daquela, felicidade, pedra, padre, vezes, vaga. A constante marcação das vogais e consoantes que se repetem lembram a cadência de um passo – no caso, nos remetem à subida e à descida da rua, como descrevem os versos. A métrica, inclusive, é a mais regular do poema, com quase todos os versos decassílabos, como se observa:

Mes-moa – fe-li-ci-DA-de- tan-tas- VE-zes 10 (6,10)

Des-ceu- e – su-BIU- tal –qual –u-ma- VA-ga 10 (5,10)

De-sor-de-NA-da- des-CAL-ça-as- PE-dras 10 (4,7,10)

Da-que-la- VI-a – sem – Reis- nem- PA-dres⁹ (4,7,9)

A regularidade dos passos que se movimentam na rua, intensificada pela marcação mais regular das sílabas poéticas, entram em sintonia com o sentimento de simplicidade e igualdade que se quer passar da Rua do Mundo nesta estrofe, uma via sem reis nem padres, em que mesmo a felicidade pode andar despida, descalça; a alegria na vida comum, cotidiana, sem a necessidade de requintes, talvez sem as parafernalias que cobrem a rua agora, já globalizada. Há uma clara oposição com a estrofe anterior, que apresenta uma cadência bastante irregular – o que soa natural, já que está se falando de fenômenos da natureza (chuva, verão, ventanias, insetos), portanto, indomáveis e imprevisíveis, assim como o ritmo do poema. Finalizando este tempo, a décima primeira estrofe começa com um verso no qual a metonímia utilizada (“os sábados enchiam as calçadas de pernas”) nos remete ao Poema de sete faces de Carlos Drummond de Andrade (O bonde passa cheio de pernas:/ pernas brancas pretas amarelas...), lembrança que, combinada aos versos seguintes, gera certa apreensão no leitor, da mudança de tom que está por vir. A subida e descida regular da rua, da estrofe anterior, dá lugar agora ao

ruído e à fragilidade: fragor (barulheira, estrondo), telhados ruíam, cacos, a rua frágil e, por fim, a palavra que é disparada.

O último tempo do poema, que vai da décima segunda à décima quinta estrofes, começa novamente pela retomada do nome da “rua do mundo” e a mudança de nome que norteia o poema (“já não se chama rua do mundo”), dividindo os tempos passado e presente. O uso do advérbio “é agora” gera uma maior sensação de presentidade do eu-lírico, que agora parece estar entre nós, espectador observando o passado e a rua, atônito diante das mudanças.

Este último tempo é o de mais claro diálogo com o poema de Luiza Jorge Neto e com a própria poesia. Para Rosa Maria Martelo (2004), no ensaio “setas, elásticos e lanças (modos de usar)”, que compôs o prefácio da edição portuguesa de *Rua do Mundo*, há um diálogo travado entre Ferraz e a poetisa portuguesa, no sentido de exploração dos limites da língua:

“E podemos surpreender, na poesia de Eucanaã Ferraz, um diálogo com esta poética, sobretudo se pensarmos que, em Luiza Jorge Neto, fazer do uso da língua uma experiência de limites é condição de uma experiência de limites também no plano do conhecimento do mundo.” (MARTELO, 2004 in: *Rua do Mundo*, p. 101)

Na verdade, neste tempo final, o diálogo do eu-lírico se torna ambíguo, podendo tanto ser dirigido ao poema de Luiza (“Acordar na Rua do Mundo”), à própria poetisa ou à poesia. A primeira associação é feita facilmente com o poema português e sua autora: o poema de Luiza Jorge Neto se passa em uma madrugada e termina com a imagem das pessoas já acordando na rua; os versos de Ferraz retratam, por sua vez, a “louca” que atravessara à noite em busca de um verso, fazendo poesia. No entanto, na estrofe final de “Rua do Mundo”, quando o eu-lírico se coloca na cena (talvez ele fosse o autor do grito), a sua voz é ampliada para além de Luiza e a rua, mas para o mundo (“mas era menos para ela que para o mundo”). O pedido de compaixão pode ser entendido, em última instância, para a própria poesia: a imagem do poeta à procura do verso que não vem, da palavra que pode salva-lo no último momento, e no entanto parece não ser alcançada, e o poema acaba num

espanto, abruptamente (“...para a rua do.”), como se estivesse faltando um pedaço.

2. O encontro do rio com o mar: imagem e linguagem

“The river is within us, the sea is all about us” T.S. Eliot

A terceira parte do “Cão Sem Plumas”, chamada “Fábula do Capibaribe” (anexa), pode nos propiciar uma rica análise em contraposição ao poema “Rua do Mundo”, de Ferraz. O conceito de tempo será o primeiro foco de nosso estudo: enquanto no poema de Ferraz vimos a superposição de ideias e tempos em um só tempo presente - uma das características da pós-modernidade contextualizada no poema-, na obra cabralina vamos nos deparar com um tempo que escorre de maneira irremediável com o rio, que foge do controle do homem e que já cumpre o seu destino desde sempre.

Ao contrário do homem pós-moderno, que busca suas origens em meio ao caos, o homem-lama do “Cão Sem Plumas” se entrega numa luta desigual para preservar suas raízes em uma vida que, no entanto, nunca foi sua propriedade de fato, mas sempre seguiu flutuante como as raízes em um mangue.

Esta “Fábula do Capibaribe” é composta por quatorze estrofes que narram o encontro do Rio Capibaribe com o mar - um desaguar carregado de simbologias, como vamos analisar mais adiante, que parecem não se esgotar nas primeiras leituras. Duas ricas interpretações do poema foram feitas por Lauro Scorel (2001) e por Marta de Senna (1980), que equipara o rio ao fluxo de tempo que corre para a morte, simbolizada pelo mar. Vamos nos aprofundar nessa proposta, porém ampliando o horizonte para que possamos observar a diluição do rio no mar também pelo ângulo da imersão do homem de características regionais no contexto universal.

É também nesta terceira parte do poema que podemos visualizar mais facilmente a chamada linguagem “sem plumas” criada por Cabral e adotada a partir de então em sua obra. O processo de desconstrução da metáfora,

fazendo com que imagem e linguagem se tornem uma coisa só – bem analisado já por João Alexandre Barbosa (1975) -, é mais do que metalinguagem: a própria linguagem se funde à imagem criada no poema. Vamos analisar mais adiante como se dá esse fenômeno da linguagem em alguns trechos da “Fábula do Capibaribe”.

2.1 Rio, tempo de vida

Ao observarmos a última estrofe do conhecido poema “A Carlos Drummond de Andrade”, de Cabral, que pertence à obra *O Engenheiro* - de 1942, anterior, portanto, ao “Cão sem Plumas” -, já temos uma boa noção da força da imagem do rio na poética cabralina:

“(…)
Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluindo sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos.”

A imagem do rio como metáfora para o tempo nos remete à constatação natural de que se o tempo do homem corre para a morte, esta é representada pelo mar, onde desagua o rio e onde o seu fluxo passa a ser circular, não mais linear. O primeiro verso de *O Cão sem Plumas*, “A cidade é passada pelo rio”, já nos dá a noção de espaço por onde correrá este tempo - já anuncia, portanto, que se trata de um tempo limitado, de um fluxo que corre e cresce para enfim se perder. Essa angústia do rio que corre sem remédio para seu destino está o tempo todo presente também no homem-lama que, como vimos no capítulo anterior, se mistura ao rio. A condição sub humana deste homem faz com que, assim como o rio, o seu destino inevitável de pobreza já esteja traçado desde o seu nascimento. Senna (1980), considerando a trilogia do rio (composta pelas obras “O Cão sem Plumas”, *O Rio e Morte e Vida Severina*), afirma que “O Cão sem Plumas” representaria a luta vã contra o espaço do tempo para a eternidade:

“Permeando toda a obra de João Cabral de Melo Neto, há a concepção do tempo como um fluxo inexoravelmente linear, que conduz à morte ou, quando pouco, opera uma transformação essencial nos seres e nas coisas. (...) As condições opressoras da Natureza e da estrutura econômico-social nordestina o aceleram (o fluir do rio), precipitando a morte” (SENNA, 1980, p. 200)

Ao explorar o confronto do rio com o mar, esta terceira parte do poema exalta a pureza absoluta do mar, em contraste com a impureza do rio; os adjetivos usados com o mar (excessivamente o adjetivo “puro”) é toda positiva, o que acaba tendo por efeito reforçar a condição de ausência de coisas no rio, que não consegue ser o que o mar é – basta observar o trecho abaixo, em que o mar é comparado a uma bandeira:

“Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre lavando
seu puro esqueleto de areia.”

No entanto, lembra Senna, enquanto a impureza do rio é portadora de vida, de espessura, a pureza do mar lembra a assepsia da morte (esqueletos, carne vidrada, de estátua). Se o mar é a morte do rio, e esse encontro se dá sempre com medo (o rio teme aquele mar/ como um cachorro/ teme uma porta entretanto aberta), é natural que o rio se esquive de seu caminho, numa tentativa vã, e junte-se a outros, demore-se nos mangues, preparando sua “luta de fruta parada”:

“Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.
Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.”

Assim, para Senna, ainda que o mar seja o objetivo do rio, a luta de um com o outro – que sempre pareceu preocupar Cabral em sua obra – seria a luta do tempo linear do rio com o tempo cíclico do mar. O mar é o lugar onde a fala do rio se perde, onde tudo se torna silêncio “alcançado a custa de dizer a mesma coisa”; o rio-homem se entrega de maneira lenta ao mar, tenta se esquivar, mas sabe de seu destino:

“O mar é o início do novo tempo, cujo existir não é prolongar-se, mas reincidir. (...)É como se, para ceder ao tempo cíclico, punica possibilidade de sobreviver, o tempo linear resistisse em surdina. Entregar-se é inevitável, daí não haver luta ostensiva.; mas retardar a entrega é um subterfúgio válido para aquele que está por sacrificar a identidade linear pela sobrevivência cíclica.” (SENNA, 1980, p.66 e 68)

Esta entrega ou sacrifício do rio, no entanto, acaba não acontecendo pela iniciativa do rio; de tanto retardar o encontro em sua luta de fruta parada, é o mar que acaba buscando o rio, não o inverso:

“Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.”

O rio é encontrado, ou melhor, invadido; prepara-se tanto para o temido encontro mas perde a sua força, resigna-se, a luta de fruta parada na verdade é o não enfrentamento. Essa angústia silenciosa de quem se perde na imensidão e, mais que isso, perde a sua voz para gritar, pois a tem calada pelo mar, é a mesma angústia que retrata em todo o poema do homem-lama, que já nasce vencido pela miséria que acompanha o entorno do rio, a cidade e sua incansável corrosão. Para Lauro Scorel (2001), o “Cão Sem Plumas”, publicado após três anos de silêncio do poeta, inaugurou, na obra de Cabral, uma nova melodia, de caráter mais social e litúrgico, “embora conservando a mesma severa disciplina forma dos poemas anteriores”. A nova temática representaria uma ruptura com a obra anterior, nova ótica do realismo social

nordestino – no entanto, é válido lembrar que a poesia cabralina não se reduz, como vimos no capítulo anterior, a uma opção entre o psicológico e o social, ou, como define Escorel, entre a subjetividade anímica e a objetividade empírica. A leitura com profundidade nos leva a ver que o tempo psicológico não deixa de estar presente nos poemas aparentemente mais objetivos e impessoais da temática do nordeste que começam com o “Cão sem Plumas”.

“Na verdade, foi no fundo de sua própria consciência que o poeta foi extrair a imagem trágica do Nordeste pernambucano – não o Nordeste de sua infância, a zona da mata, mas o Nordeste do sertão – realidade humana e social que tocou as suas mais íntimas raízes, transmitindo-lhes uma carga emocional semelhante à que recebeu Picasso, por exemplo, ao tomar conhecimento do arrasamento de Guernica.” (ESCOREL, 2001, p. 46)

Este homem-lama que vai ao encontro do mar, que vive imerso no tempo fluído do rio esperando a morte chegar quando a água deixar de correr, não retarda o encontro com o mar apenas pela angústia da morte iminente, mas também pelo desejo de não se misturar ao mundo corrosivo e de águas iguais, que promete destruir tudo o que lembrar a sua regionalidade; em outras palavras, há o medo de se tornar universal, global, massificado e, principalmente, apagado. Esse sentimento de busca pela regionalidade do eu-lírico está em consonância com a própria fase que Cabral atravessava ao escrever o “Cão sem Plumas”, após uma longa estada no exterior, como vimos no capítulo anterior, que o levou a uma necessidade de escrever sobre suas próprias origens. A identificação do escritor com o eu-lírico, embora não seja essencial para o entendimento do poema, é importante na medida em que pode revelar o contexto regional da realidade da época:

“A ver que a viagem do retirante, vindo da seca da caatinga calcinada, correspondia a uma trágica imigração de uma miséria seca e arenosa para uma miséria úmida e enlodaçada. Ao mesmo tempo, porém, nessa verificação de uma realidade exterior dolorosa, que o levou a adotar uma nova temática, não deixou o poeta de sentir a correspondência do drama nordestino com seu próprio sentimento da existência humana. Essa identificação empática é que explica que no fundo ele continue a falar de si mesmo ao descrever o sofrimento, do retirante ou o rio que flui espessamente na direção do mar.” (ESCOREL, 2001, p. 46)

Assim, embora o tempo do rio/homem não esteja projetado diretamente no eu-lírico, este se “intromete” nos fatos como um narrador que testemunhou a história. Vale aqui citar a observação de Senna (1980) de que, para certificar o leitor de que a sua representação do Capibaribe é fiel, o poeta usa um recurso antigo: imiscui-se na narrativa, assegura-lhe a verossimilhança: e jamais o vi ferver/ (como ferve pão que fermenta):

“A partir de tal intromissão torna-se possível condenar claramente um status quo: as salas de jantar pernambucanas. É a crítica à burguesia alienada, que se esquiva ao espetáculo podre do rio, mas que é, também, portadora da podridão” (p.48) A obra poética, enquanto testemunha de uma situação, é simultaneamente a denúncia eficaz dessa mesma situação” (SENNA, 1980, p.57)

O papel de narrador/testemunho assumido pelo eu-lírico na obra de Cabral configura-se, como vimos anteriormente, de forma semelhante em “Rua do Mundo” de Ferraz, que parece se apossar dos fatos como um verdadeiro historiador. Este lugar em que se situa o eu-lírico parece unir os dois poetas que se por um lado narram o tempo passado, presente e futuro com certo distanciamento – que lhes resulta uma poesia menos “melosa”, menos pessoal ou carregada de sentimentos íntimos de forma explícita -, por outro faz com que eles imprimam uma carga de veracidade aos fatos narrados nos versos, como testemunhas da “verdadeira” história.

A procura de uma identidade regional que se perde no tempo e se apaga no mundo ocorre nas obras dos dois poetas, gerando um sentimento de angústia no que diz respeito à perda das referências primitivas do eu-lírico. Em Ferraz, a paisagem da rua antiga muda em velocidade galopante e, se não é possível acompanhar, ao menos o narrador se dá ao trabalho de vasculhar a memória em busca de sensações e fatos que antes ali se passavam, ressaltando a importância do registro histórico. Em Cabral, o rio que se detém em mangues e hesita antes de se apagar no mar busca retardar a sua morte, ou o apagamento de suas características locais; já que não pode lutar contra o tempo, sua única arma é recriar os cenários pelos quais passou, as vidas que o acompanharam, ou melhor, a sua memória viva que, uma vez contada, torna-se indestrutível.

Contudo, aqui há uma distinção necessária, deste homem-lama que permeia a obra de Cabral nos anos 50 e o homem globalizado e igualmente angustiado que vimos acima na obra de Eucanaã Ferraz. O sentimento do homem contemporâneo que vimos na poesia de Ferraz pertence ao sujeito que já nasce globalizado, interligado ao mundo em todas as plataformas possíveis, e assim aprende a viver, embora viva a procurar – e daí sua angústia – as suas raízes em qualquer esquina. Trata-se do homem de “Rua do Mundo”, que se aflige diante das mudanças drásticas do tempo que não apenas atualizam o cenário, como apagam qualquer vestígio de provincialismo. Mas esse homem não necessariamente está atrelado à condição de pobreza, tampouco essa realidade é sua força motora ou tem importância; é a perda de uma identidade que nunca foi definida com claros contornos que provoca o seu movimento de vai-e-vem no tempo nos poemas de Ferraz.

No entanto, o homem miserável de “O Cão sem Plumas” já é lama, ou seja, perdeu a sua integridade, já foi devorado pela pobreza e não consegue ter forças de lutar para preservar as suas origens, seu tempo - a sua luta é de água parada. O homem-lama de “O Cão sem Plumas” assiste ao mundo que o devora quando ele já não tinha autonomia, e temia o mar como um “cão/mendigo”; já era um excluído social e sua não-condição o tira do páreo antes de começar a luta.

2.2 A linguagem sem plumas

A dependência entre a linguagem e a imagem em “O Cão Sem Plumas” é uma regra constante em todo o poema; a beleza e a musicalidade dos versos, inclusive, se devem muito a esse trabalho árduo que Cabral se propôs a fazer. Não apenas o rio Capibaribe é espesso, real e sem adornos, como a linguagem usada para descrevê-lo deve também ser livre de “plumas”, conseguir se desnudar de toda palavra que não pertença à realidade objetiva. Esse desnudamento da linguagem se faz, por exemplo, por meio da desconstrução da metáfora - na busca da palavra perfeita, da medida exata do verso.

Nesta terceira parte, a "Fábula do Capibaribe", a oposição entre rio e o mar, o encontro temido e inevitável dos dois, permite ao leitor observar, em um primeiro momento, os dois pólos da linguagem, a sem plumas e a com plumas, o rio e o mar, respectivamente. Nos primeiros versos, podemos observar a metáfora do rio como um cachorro, enquanto o mar seria uma bandeira azul e branca. O mar com seus "brancos lençóis", e o rio com suas flores de terra inchada, sua imagem de cão ou mendigo. O mar, com seus dentes e seu sabão, e o rio, que fecunda a cidade com "aquela úmida gengiva de espada". Para João Alexandre Barbosa (1975), essa oposição seria também uma ironia com o poema parnasiano e a preocupação exacerbada com a linguagem em detrimento do sentido:

"...a referência ao discurso se faz explícita: o silêncio do mar, a sua "pureza", vincula-se ao exercício repetitivo que está tanto em "polindo" (e a ironia com relação ao poema de corte parnasiano –simbolista é evidente), quanto no "professor de geometria" último verso deste parêntese. Deste modo, convergindo para a crítica irônica de uma linguagem – a "azul e branca" do mar-, estes versos constituem o primeiro desdobramento de uma reflexão sobre dois discursos/cursos que se opõe. (BARBOSA, p.105)

O adjetivo puro dado ao mar e repetido insistentemente a partir da quinta estrofe da Fábula do Capibaribe, colaboram para essa vinculação da imagem de pureza, limpeza extrema com a linguagem polida. A repetição das palavras - "espada", "bandeira" "gota a gota", por exemplo -, aumenta o ritmo de espera do encontro do rio com o mar. A expressão "como gota a gota", metáfora que vai se desconstruindo na décima quarta estrofe, nos dá uma boa ideia de como Cabral parte de uma imagem mais clara e que desperta de forma mais fácil os sentidos para designar o mangue - a fruta, seu açúcar -, para chegar a uma imagem mais trabalhada e que exige do leitor uma maior imersão no poema, que seria "as ilhas súbitas aflorando alegres". Esse percurso feito por Cabral, da imagem mais clara para uma realidade mais profunda e obscura, foi observado por Escorel (2001) em relação ao "Cão Sem Plumas":

"Cabral de Melo sofria a emoção nostálgica ao ponto extremo de estrangular qualquer indiscrição afetiva que o revele. Seu processo é antitético ao do fotógrafo: a memória do poeta parte de imagens por demais claras, contundentes e obsessivas, e ele as transforma em negativos, reduzindo-as a formas objetivas abstratas, neutralizadas pela química poética. Em vez

de revelar, vela; em vez de decifrar, cifra; em vez de abrir, retrai-se; em vez de personalizar, despersonaliza-se. Mas, simultaneamente, velando se desvela, cifrando se decifra, retraindo-se se entrega, despersonalizando-se, se indentifica.” (ESCOREL, 2001, p. 54)

A sensação de expectativa em torno do encontro é ampliada ainda pela junção de palavras de significados aparentemente opostos, criando combinações inusitadas, que intensificam o movimento de vai-e-vem das ondas: a flor é de terra, a vida é fria e ferve, a luta da água é parada.

O processo de desmontagem interna do próprio poema é um dos fatores que faz com que a obra seja vista mais como tensão entre a imagem e a linguagem; é pela destruição ou desnudamento da metáfora que se formula a história das relações do rio e do cão, do mar e da bandeira, da cidade e da espada. Como define Barbosa (1975), a aglutinação dos referentes que o texto encerra é dependente daquela que a própria linguagem do poema determina.

“Imagem, no poema, é linguagem, e é isso que o Cão sem Plumas deixa ver bem claro (...) Desta maneira, o curso do rio, configurando o seu discurso (é através da abertura ou não que o rio faça ou silencie), refratário a peixes (brilho, inquietação), permite a leitura de uma realidade em que o natural (flores) e o histórico (negros, mendigos) fazem parte de um mesmo repertório porque apontam para uma mesma condição” (BARBOSA, 1975, p. 96)

Isso se daria, para Barbosa, por exemplo, na escolha do título da quarta parte, que encerra a obra ("Discurso do Capibaribe"), pois uma vez que o poeta fala pelo rio, não porque o substitua, mas porque de tal modo linguagem (do poeta) e objeto ("o Capibaribe) tornam-se tão dependentes que o discurso deste é necessariamente o curso daquele.

Se podemos classificar o rio como metáfora para o mais espesso e real, em oposição ao mar, que representaria o mais fantasioso, supérfluo à realidade, é possível observar essa distinção em termos da linguagem utilizada nesta terceira parte do Cão Sem Plumas, a começar pelos tempos verbais utilizados nos versos que remetem ao rio e ao mar. Por um lado, a cidade é fecundada pelo rio, ou seja, no tempo presente, e o rio é uma espada que se derrama; por outro, o mar se estendia no extremo do rio. Da mesma forma, enquanto o rio **era** um cachorro, o mar **podia ser** uma bandeira. Para falar do

rio, a linguagem se "desempluma", porque embora o rio não seja puro como o mar, é real. Para Barbosa (1975), Cabral busca nesta obra uma linguagem que dê conta da espessura do real e não apenas embeleze graças aos artifícios da poesia – o direcionamento para o real não se dá porque agora a temática é social, e sim porque a sua linguagem se desfez das roupas de nuvens que por acaso a recobriam.

“Chega-se assim à afirmação de que se O Cão sem Plumas é mais real de que textos anteriores é porque ele é mais poema, isto é, cava mais fundo nas possibilidades de articulação entre o fazer e o dizer, a composição e a comunicação (...) É um poema crítico não porque apenas fale de lama, de homem-lama, vida-lama em oposição à condição emplumada, mas porque se desempluma para permitir o discurso, criando, desta maneira, uma relação poética de dependência entre significado e significante. (...) a desmontagem interna das metáforas cria uma estratégia que abre caminho para os seus poemas seguintes.” (BARBOSA, 1975, p.112)

A oscilação da linguagem, que se desempluma para permitir um discurso mais real, causa, portanto uma relação dialética entre os dois pólos que extrapola aquela estabelecida entre o rio e o mar, abarcando também o tempo antigo e tempo presente, o real e fantasioso. Já no poema de Ferraz, "Rua do Mundo", podemos observar uma construção da linguagem que vai em sentido oposto: aqui, é a partir da caracterização da antiga rua do Mundo com adjetivos mais requintados e de linguagem mais rebuscada que é feita justamente a aproximação com o real e com a vida cotidiana mais livre de "plumas" que se tinha no passado. Assim, a rua do mundo era uma rua qualquer, sem reis nem padres, em que se podia andar descalça, mas está ao mesmo tempo relacionada à "vastidão da orbe", o "istmo", "ora pro nobis", ao "aluvião de alfabarristas". Ou seja, é na procura de uma linguagem um pouco mais rebuscada e com expressões mais antiquadas, que remetem a um tempo antigo, que se faz a busca por uma imagem mais real, e sem dúvida por uma realidade mais palpável do que a que convive com o eu-lírico no presente. É como se, por meio das referências à expressões e imagens de antigamente, o discurso se desnudasse para permitir a visualização de uma realidade mais simples e mais verdadeira.

O recurso da desconstrução da metáfora que vimos em Cabral não ocorre em Ferraz da mesma forma; ao invés de se desnudar, da forma cabralina, a metáfora parece se acumular, com imagens que se sobrepõe umas as outras. Assim, ao invés de uma metáfora que se "descasca", temos uma imagem que se perde em meio a outras, resultado do efeito de palavras ditas em atropelo: a Luiza do poema, por exemplo, era um corpo celeste a vigiar o silêncio, que por sua vez se transforma em istmo, sangue, asa, sal, jogo. A imagem da felicidade é uma "vaga desordenada", enquanto a Rua do Mundo desce como um rio cheio de pedrinhas e seu aluvião de alfabarristas.

Esse movimento oposto que se observa no poema de Cabral e de Eucanaã - a linguagem que se desempluma no primeiro e que se empluma no segundo (embora não em sentido parnasiano, obviamente) - estabelece mais um diálogo entre os dois poetas de tempos distintos, agora em nível da construção do discurso poético.

Conclusão

Neste capítulo procurou-se fazer uma leitura crítica do poema "Rua do Mundo", de Ferraz, e da terceira parte do Cão Sem Plumas, de Cabral, a "Fábula do Capibaribe", a fim de relacionar posteriormente ambos os movimentos poéticos traçados. A relação dos dois poetas se estabelece em diferentes níveis, quase sempre em sentidos opostos, com recursos poéticos distintos, embora partindo de um sentimento comum - a busca pelo individualismo/regionalismo em meio ao universal.

No poema de Ferraz, vimos que a impossibilidade do eu-lírico se colocar com firmeza no poema está relacionado ao fato de não mais encontrar lugar no mundo atual, o que está atrelado a uma sucessão de perdas - da rua, do próprio mundo e, por fim, do poema. Em "Rua do Mundo" há uma tentativa de extrair o individual, a rua cuja rotina se sabia de cor, do universal, mas que não se concretiza. As perdas de que fala o poema não se dão no âmbito do eu-lírico, que se parece mais com um narrador de um tempo passado que não viveu, mas que lembra hipoteticamente. Trata-se de um distanciamento que acaba por conferir maior veracidade ao poema, nos termos da *Poética*, de Aristóteles.

Já em "Fábula do Capibaribe", observamos a imagem do rio como metáfora para o tempo do homem que corre para a morte. O homem sem plumas, imerso na sua condição de lama e devorado pela miséria que o corrói, trava com o mundo (representado pelo mar nesta parte do poema) uma luta de água parada, sem forças e fadada ao fracasso. Enquanto isso, o homem de "Rua do Mundo", que se aflige diante das mudanças drásticas do tempo que apagam qualquer vestígio de provincialismo, não necessariamente está atrelado à condição de pobreza, mas à uma; é a perda de uma identidade que nunca foi definida com claros contornos que provoca o seu movimento de vai-e-vem no tempo nos poemas de Ferraz.

O processo de desmontagem interna do próprio poema é um dos fatores que faz com que a obra seja vista mais como tensão entre a imagem e a linguagem; é pela destruição ou desnudamento da metáfora que se formula a história das relações do rio e do cão.

O processo de desmontagem interna do próprio poema é um dos fatores que faz com que a obra seja vista mais como tensão entre a imagem e a linguagem; é pela destruição ou desnudamento da metáfora que se formula a história das relações do rio e do cão. Um movimento em sentido contrário ocorre em "Rua do Mundo", a partir de uma metáfora que se compõe, que se faz pela sobreposição de imagens e sensações, gerando igualmente uma tensão com linguagem.

Considerações finais

Os diálogos que se dão entre as obras *O Cão Sem Plumas*, de Cabral, e *Rua do Mundo*, de Ferraz, não se esgotam nesta dissertação. Procuramos, no entanto, traçar alguns parâmetros básicos para esse estudo, selecionando as características que permitem a visualização de um movimento, ora de encontro, e ora de desencontro, entre os dois poetas de contextos históricos e regionais tão distintos.

Os temas da integração do homem na paisagem e a musicalidade dos versos da poesia de ambos se tornaram o foco do estudo, visto que permitiram a análise da relação do eu-lírico com a realidade, servindo de ponte para a universalização dos sentimentos ali contidos. Procurou-se observar a forma com que o bloco homem-paisagem de lama da obra de Cabral, tão característico do rio Capibaribe nos anos 50, consegue atingir sentimento e expressão universais, na medida em que refletem a condição humana de uma época. Da mesma forma, assistimos a um eu-lírico contemporâneo perdido em meio a tantas referências na obra de Ferraz, mas que tende a particularizar suas emoções, ao passo que busca incessantemente por raízes e valores que se perderam.

No primeiro capítulo, a intenção foi trazer à luz o debate em torno da possibilidade de representação da realidade por meio da lírica, pressuposto básico para adentrarmos em um estudo que se apoia na capacidade da poesia atuar como denúncia do contexto em que foi elaborada. Ainda que, por vezes, exista uma tentativa de fuga, a própria negação do panorama não deixa de transparecer a própria realidade da qual se tentou afastar. Assim, procuramos contestar a versão defendida por teóricos como Friedrich de que a poesia seria “pura”, ou seja, impessoal e inclinada à abstração.

Contudo, vimos que a referência ao contexto social, para fins de análise, deve ser buscada internamente na obra, ao invés de inserido de maneira artificial ou imediata, em concordância com a visão de Adorno (2003). Desta forma, emoções individuais se tornam universais na medida em que, por meio do estudo da forma de expressão dos sentimentos e da análise dos versos se possa recuperar o inconsciente histórico da obra.

Partindo desse pressuposto, passamos a estudar as relações entre as obras *O Cão Sem Plumas*, de Cabral, e *Rua do Mundo*, de Ferraz; observamos movimentos poéticos que se dão de forma inversa: o homem local e a paisagem que se tornam universais, na obra de Cabral, e a paisagem universal e o homem sem endereço que tentam se individualizar, na obra de Ferraz.

Mostrou-se essencial entender *O Cão Sem Plumas* como um marco na obra de Cabral, realizando a junção das duas águas – aquela primeira, considerada mais cerebral e a segunda, mais relacionada à oralidade pernambucana –, para que, a partir da visão de continuidade e não de ruptura, pudéssemos perceber a tensão entre o ser regional que não deixa de transparecer a vivência internacional do autor. Há um distanciamento, portanto, do eu-lírico que aponta “aquele” rio, mostrando uma consciência em relação ao subdesenvolvimento regional no qual, no entanto, não necessariamente o autor teria vivenciado. O rio Capibaribe, que ao longo de seu trajeto vai tomando características humanas e absorvendo a condição miserável dos homens que o circundam, os traços culturais e a desigualdade social da economia açucareira da época, representa uma forte referência à realidade local, fazendo com que o eu-lírico se posicione socialmente e fortalecendo os vínculos de Cabral com estudiosos como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. O movimento do mastigar das moedas representando o esquema alienante de trabalho capitalista, por exemplo, está refletido nos versos de *O cão sem Plumas*, ainda que exista aqui uma imersão mais completa do homem no ambiente do que o operário, pois observamos a transfiguração do sujeito na própria paisagem, mais do que na mercadoria que produz.

A disciplina cabralina da forma racional tenta se impor em meio ao movimento de diluição do homem no rio, que gera uma matéria informe que se move vagarosamente nos versos. Pudemos observar, neste ponto, a tentativa de redução do ritmo do poema como consequência da tentativa de trabalhar com a matéria informe, não apenas nesta obra de Cabral, mas também em diversos outros poemas, como *Morte e Vida Severina*, *Pedra do Sono* e *O Engenheiro*, dentre outros.

Ainda analisando a paisagem dos poemas, vimos que em *Rua do Mundo* há uma grande tensão na abordagem da natureza que, ao encontrar-se já culturalizada, acaba existindo somente quando resgatada - aqui, não é possível

mais identificar a matéria informe que circunda o homem contemporâneo. O medo da dissolução do indivíduo em mercadoria está atrelado ao medo de perder o controle sobre o próprio poema - ameaças que, conforme a visão de Hermenegildo Bastos (2012) povoam a poesia moderna. O homem se esforça em vão para sentir-se confortável nas cidades mutantes e indomáveis (e portanto irreconhecíveis de uma hora para outra), enquanto a natureza abafada resiste em meio ao concreto. Esse desconforto, como vimos, faz com que o eu-lírico dos poemas de Ferraz esteja em constante batalha com a natureza que o circunda, desejando, no íntimo, um contato mais primitivo com a mesma.

Ao nos depararmos com poemas como “Um mundo”, por exemplo, foi possível detectar que, ao mesmo tempo que se transmite a sensação de liberdade, de fuga das cidade e resgate ao passado, se denuncia a asfixia do indivíduo cercado e vigiado do mundo atual.

O movimento de encontro dos dois poetas ocorre em diferentes níveis, desde a escolha das imagens cabralinas na poesia de Ferraz – por exemplo, o toureiro, o relógio, a faca -, na busca da metáfora perfeita e nos próprios procedimentos poéticos utilizados. No entanto, esse movimento se dá também por afastamento, como na contestação, por parte de Ferraz, da poesia que obedece regras e estruturas pré-estabelecidas, por meio de imagens irônicas que retratam uma poesia sempre acima da nossa capacidade de captá-la.

A análise do poema “Rua do Mundo”, que dá nome ao livro, nos permitiu, no terceiro capítulo, observar o movimento do ritmo da poesia de Ferraz, em consonância com o significado – por sua vez, bastante atrelado ao contexto histórico atual. Trata-se de um poema em que tudo se perde, a começar pela rua, que perde seu nome e características originais e se desconecta da natureza primitiva, passando pela personagem Luiza, pelo eu-lírico, pelo mundo que se retrata para, por fim, culminar na sensação de perda do próprio poema. No entanto, assim como ocorre no poema de Cabral, aqui também notamos um distanciamento do eu-lírico, que não submerge no sentimento de melancolia e saudade a que se refere ao longo dos versos. O poema apresenta diferentes ritmos, tempos que se desencontram. Em algumas estrofes, por exemplo, observamos uma musicalidade mais próxima do correr do rio e da rua, que acelera e desacelera, enquanto, em outras, observamos a

ausência de verbos e a predominância de substantivos, ampliando a sensação de ideias superpostas que o poema parece querer transmitir.

Ainda no terceiro capítulo, nos aprofundamos na terceira parte de *O Cão Sem Plumas*, chamada “Fábula do Capibaribe”, que narra o temido encontro do rio com o mar, a luta de “água parada” e lama do homem devorado pela miséria que o cerca, representando um trecho de forte marcação rítmica. Aqui, temos o rio como metáfora do tempo – o rio corre para o mar e o homem para a morte-, e um processo de desnudamento das metáforas que resulta em uma grande tensão entre a imagem e a linguagem. Em sentido contrário, no poema “Rua do Mundo”, observamos uma metáfora que parece se compor, com imagens que se acumulam sobre outras. Entretanto, a linguagem que se “desempluma” em Cabral, e a linguagem que parece se “emplumar” em Ferraz, são movimentos contrários apenas à primeira vista, já que ambos os recursos de construção poética terminam por permitir a visualização de uma realidade mais simples e verdadeira.

Ao mergulharmos nos diálogos que se estabelecem entre a consagrada obra de Cabral e a ainda pouco estudada (embora já bastante reconhecida considerando-se as dificuldades de comunicação da poesia atualmente) obra de Ferraz, foi possível perceber que as relações que se travam entre a poesia moderna e contemporânea ainda carecem de muita pesquisa, e constituem uma rica fonte de estudo do contexto histórico e social dos dois períodos. Após “Rua do Mundo”, Ferraz lançou o livro “Sentimental”, em 2012, em que apenas em uma primeira leitura, ainda superficial, podemos estabelecer diversas conexões com poetas como Cabral e Drummond. Também podemos observar nos versos as tensões que afloram do homem pós-moderno que continuam a reverberar na forma poética com toda a força. A busca da essência do *locus* em meio a realidade artificial criada pela propaganda, por exemplo, no poema “Uma gaivota viesse”:

“(…)e, ainda assim, agora e sempre, eu quis, não quero,
Alberto,
de Lisboa senão o que ela dá, o que ela guarda e é preciso
roubar, a secreta alegria que não cabe nos guias de turismo,”
(FERRAZ, 2012, p.15)

A busca pela felicidade transformada em produto, a crença e os valores contemporâneos que se tentam “enlatar” como mercadorias, como podemos ver no poema “Exceto o que trazemos em nós”:

“(…) e desacreditou dos deuses; danem-se
o marxismo, a psicanálise e outros
serviços de atendimento ao consumidor.
Acredita-se em Madame Thalita.” (FERRAZ, 2012, p.10)

E a relação difícil com a natureza, na busca de um contato com o instinto mais primitivo em meio ao caos pós moderno, no poema “Nuvens cobrem a cidade de São Paulo”:

“(…)sobrenumerável;
nuvens nuvam nuvolejam sem planos, estão aqui
por acaso, a cidade não lhes diz respeito,”
(FERRAZ, 2012, p.88)

São apenas rápidos exemplos para concluirmos que esta dissertação pode representar apenas um ponto de partida para a análise mais aprofundado das tensões entre homem e paisagem, entre linguagem e imagem, que povoam a poesia dos poetas contemporâneos assim como ocorreu aos poetas modernos – porém, os mecanismos poéticos a disposição destes e daqueles mudaram, acompanhando a mudança brusca de cenário, e é justamente nessa relação que temos uma rica fonte de estudo.

ANEXO 1

**Entrevista realizada com o poeta Eucanaã Ferraz, por Luiza de Carvalho
Data: 12/09/2011**

Qual foi a importância de João Cabral de Melo Neto em sua formação literária?

João Cabral foi importante para todos os poetas da minha geração. Ele é um marco, muita coisa se decide a partir de João Cabral: a poesia ganha determinado rumo, precisão, clareza e sobretudo desejo de clareza. A poesia de Cabral aprofunda uma espécie de consciência formal que já existia, fazendo com que uma nova vertente da poesia ganhasse corpo, se pronunciasse como até então nunca havia acontecido. A poesia de Cabral é incontornável, é impossível pensar a poesia brasileira sem passar por ele. Na obra de Cabral, por mais vasta e complexa, existe uma unidade. Cabral sempre deu muitas entrevistas e sempre gostou de refletir sobre sua obra e sobre as obras alheias, e é mais fácil termos uma idéia de seu modo de encarar a escrita. A obra de Drummond, por exemplo, é mais variada, oferece mais corredores, mais curvas, chega a ponto de antagonizar com a obra anterior. Já a poesia de Cabral leva mais ou menos a mesma paisagem. A surpresa é a que a própria obra te traz, te surpreende como escrita, mas não por ter contradições internas. Há um equívoco em considerar poetas de versos muito curtos e sem grandes complexidades sintáticas como poetas cabralinos. A poesia de Cabral apresenta um verso complexo, de grandes volteios sintáticos intrincados, a imagem gráfica de seu poema não é uma página em branco, mas uma página cheia, e quase sempre com regularidade métrica e estrófica, ele adora a quadra, os pares.

Sua obra, em sua opinião, está mais próxima de Cabral do que de outros poetas?

Eu não acho que eu tenha tido mais afinidade com o Cabral do que com os outros poetas.

Sempre admirei a capacidade raríssima que o Cabral tem de investigar a imagem poética. Ele não se satisfaz com a descoberta de uma imagem, mas a

desdobra, reinventa, desmonta as metáforas, vai testando a validade de suas metáforas, das suas imagens.

Eu não chego a tanto e não acho que nenhum poeta chegue a tanto, isso é um traço muito do Cabral, criar uma espécie de lógica interna do poema, e apesar de não ter ido até esse ponto isso sempre me surpreendeu. Cabral é um poeta muito complexo e o Brasil ainda não tem um poeta cabralino, que foi a fundo nem sua lição, e esse poeta ainda não sou eu também.

Ao longo dos livros meus poemas foram ganhando maior nível de especulação imagética, de imagens que se desdobram em outra, tentando não perder um certo fio condutor, e digamos que isso tem uma inspiuração cabralina. Mas eu acho que essa história não poderia abdicar de nomes como Manuel Bandeira, Drummond, Murilo Mendes. Inclusive a origem de Cabral pelo gosto da imagem surpreendente vem da obra de Murilo Mendes, há na verdade uma corrente de influências muito grande e complexa. Gosto de estar nessa corrente, fico orgulhoso de ter minimamente um diálogo com eles.

Alguns de seus poemas em “Rua do Mundo” dialogam bastante com poemas de João Cabral, como no caso de “A um toureiro morto”, apesar de a imagem do toureiro ser encarada de forma diversa na sua obra...

Meu diálogo com Cabral volta e meia aparece, mas tenho tentado que isso fique menos marcado. “A um toureiro morto” conversa com os vários toureiros do Cabral, mas é sobretudo um poema que já começa com o toureiro morto, enquanto em Cabral, a idéia do toureiro está relacionada à vitória do número, da metáfora, da matemática. O toureiro de Cabral vence o acaso, consegue ludibriar a morte instalando a sua dança de gestos mínimos. Ele quase não se move, é o gesto contido, essa é a lição cabralina, conseguir o máximo com o mínimo, mas a partir de um mínimo do qual se extrai muita coisa, isso Cabral faz belamente. Mas o meu toureiro já começa morto, quem tem a voz no poema é a camisa do toureiro, o pó, o chão. Quando eu mato o toureiro na verdade eu estou matando a ideia de que é possível sair vitorioso do acaso, da morte, acaba sendo um poema extremamente anticabralino, mas usando a imagem cabralina. Nesse poema há muitas ironias em relação a isso,

a imagem do relógio destruído, toda ideia de estar no domínio da cena se esfacela no poema. Ele é aparentemente cabralino pela imagem do toureiro. Há outras imagens em “Rua do mundo” que são também muito anticabralinas, como a pomba-gira, que é uma entidade espírita e tem algo além do real, as homenagens a Hélio Oiticica, que chegou ao máximo da liberdade com os parangolés, liberdade que está para além do controle racional cabralino.

O livro “Rua do mundo” é um movimento de aproximação e de oposição ao Cabral ao mesmo tempo. As boas leituras de poesia vão nesse caminho de aceitar a contradição, o paradoxo. Grande parte dos caminhos do texto dão em lugares opostos, antagônicos. A poesia se revela aí, quando você observa do alto os poemas, a linguagem, a forma, a trama existencial naquilo.

Em “Rua do Mundo”, especialmente nos poemas que inauguram o livro, afloram alguns conflitos contemporâneos como a ausência de limites territoriais e as diversas possibilidades de identidade. Você visualiza essas questões na sua poesia?

A ideia de apagamento de espaço aparece, como no poema “Um mundo”, mas ao mesmo tempo isso está muito tencionado com a tentativa de localização do território. O poema “Rua do mundo”, embora tenha esse nome tão “afastadamente”, é uma rua que existe, fica em Lisboa, começa no bairro alto, passa pelo Largo Camões, muda de nome, passa a ser Rua do Alecrim, é uma rua específica, assim como a Luiza do poema, que é a Luiza Neto Jorge. Nesse caso, os personagens que têm consistência biográfica e o poema tem consistência geográfica. Então, se por um lado há poemas onde os limites se apagam e não se encontra um espaço, ao mesmo tempo há outros de grande apego às marcas da hora, do nome, do lugar, de desejo de precisão; o apagamento não se dá sem que esteja tensionado por uma outra força. “Rua do Mundo” é o poema da localização, em meio a outros como “Um mundo” em que não é possível se localizar. O poema “Um mundo” não é localizável nem neste mundo, ali há um fio condutor que vai o tempo todo se desmanchando, não há geografia, espaço, leis físicas. Acredito que o livro se torna maior e melhor se for lido nessa direção de tensionamento entre forças contrárias, desejo de se encontrar e se pontuar convivendo com o apagamento do sujeito.

ANEXO 2

FÁBULA DO CAPIBARIBE

(III PARTE DE *O CÃO SEM PLUMAS*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos,
o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro

professor de geometria).

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima

de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres).

ANEXO 3

A UM TOUREIRO MORTO

Eucanaã Ferraz

1. [Assim:]

Rosa-de-cão,bafo, retalho, gafanhotos,
Vazante, cabeça, tripas, estrondo:
Água forte, carvão atroz contra o azul castiço,
Ouro, queixada, o tombo: toureiro morto.

2. [Vê:]

Tanto aparatava os metais nobres
do movimento escorreito, o ferrão
do gesto feito de relógios
extremos, digital de nervos,

e agora exhibe não mais que o açoite
da morte, o coice da morte,
a foice, a noite,
morto,
não-euclidiano, cabra-cega, amarelo-
escuro, lugar-comum, sem ouro
e sem tesoura, não mais que a rasura
de ter estado vivo

no centro da praça, no centro
do circo, no centro do alarde
no
centro de ter sido.

Agora, herdeiro morto, de fio,
a pavio, carneiro morto, de foz,
em fora, roteiro morto, a pau
e corda,

morto,
morto de fato e apenas,
e só o chamamos toureiro
por força do hábito.

A sofreguidão do vazio
lhe rói os dedos dos pés
assim como certa impaciência
se nuvens se ajunta

sobre aquele que perdeu
toda laca, o mordente,
o ácido, e sua lâmina
derramada sobre o picadeiro

não é mais que ópio para as páginas
que anunciarão a novidade:
arrebentou-se a esquadria,

a máquina morreu.

3. [Uma voz:]

Sou a camisa do toureiro morto,
a cal magra, a casca, a casa que ele vestia
à maneira de um pássaro
que o calçasse inteiro
e protegesse, de modo que
seu peito já não se lembrasse

que o maciço compacto de minha alvenaria
era só uma fiada e outra
de algodão e fresta,
nó e fenda.
Sou o muro
estreito

e bem cortado, o reboco, a parede
delgada, a camisa que morreu
com ele, o muro, o metro
exato e reto que, no entanto,
já não pode tal corpo
que, extático, parece alastrar-se

como árvore, ao avesso, porque morta,
rio, ao avesso, morto, poça
de terra e não de água, de terra
que se derramou para voltar à terra.
O que em mim era casa
deixou fugir as vigas, descolou-se,
emagreceu dos ossos, tornou-se aéreo.
Um morto é inquilino que não me serve e já
outras paredes vêm chegando: o paletó
de pinho ostenta cadeados definitivos,
colarinho de barro e lata. Morto,
nenhum veludo orna as ruas
sinuosas de seu intestino; músculos nus,
açúcar o que era arame. Sou a camisa
encharcada de água em que se ferveu a carne,
o peixe, o adubo gorduroso da cabeça,
da língua, dos olhos daquele que amei, que amei
como uma casa ama a chama de sua régua.

4. [Outra voz:]

Sou o pó
que se despregou do chão de pó
do pátio e mais que rápido colou-se
à camisa do toureiro morto.

Nenhum socorro, piedade ou ternura
por-se-iam mais a postos do que eu,

sob a sola, ali, dos sapatos, terra seca,

e t nue, poeira, polvilho   espera

do derrotado. Toureiro morto.
Podia ser um cachorro. Não  ,   um violino

depois que um relâmpago procurou seu fígado
perfurou seu fígado e se foi, frio.

5. [Enfim:]

Can o para um toureiro defunto:
nenhuma dança, nenhum vento,
nada desapruma a água parada
de sua navalha. Can o defunta,
toureiro nenhum.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Palestra sobre lírica e sociedade*. In: Notas de literatura I. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades. 2003.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*; tradução de Marcus Penchel. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ARISTÓTELES. (*Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret. Tradução de Paulo Costa Galvão)

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. *Algumas considerações sobre a poesia de Eucanaã Ferraz*. São Paulo: Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 9 n.2, UNESP, dezembro de 2011.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

BERARDINELLI, Alfonso. *As fronteiras da poesia. As muitas vozes da poesia moderna*. In: Da. Poesia à Prosa. São Paulo: Cosac & Naify, 2007

BISCHOF, Betina. *Matéria informe e forma lúcida em O Cão sem Plumas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2008.

CAMPOS, Haroldo. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1970. (Nosso Tempo, 5).

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1996

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, nacional, 1980.

SCOREL, Lauro. *A Pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*. Trad. Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1991.

GENS, Armando. O livro penetrável e o poema-parangolé; leitura de *Rua do mundo*, de Eucanaã Ferraz. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v.12, n.2, p. 145-157, jul./dez. 2008

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire. São Paulo: Cosac Naify, 2007

JORGE, Luiza Neto, "Acordar na rua do mundo" In: Poesia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LUKÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000

MARTELO, Rosa Maria. *Setas, elásticos, lanças (modos de usar)* in: FERRAZ, Eucanaã. *Rua do Mundo: Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições*, 2007

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. O Cão Sem Plumaz. São Paulo: Alfaguara Brasil, 2007, p. 144 e 145)

MESZÁROS, István, 1930. A teoria da alienação em Marx/ István Meszáros: tradução Isa Tavares – São Paulo: Boitempo, 2006.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Ed. UNB, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir. *O gosto dos extremos: Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks; Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Brasília: INL, 1980(Antares Universitária)

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: tese de doutorado da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP), 2010.

TRIGO, Luciano. *Eucanaã Ferraz: 'A poesia está fora do circuito das mercadorias'* Site g1: <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2012/11/08/1262/> Acessado em 13/08/2013, às 8h00.

YVANCOS, José Maria Pozuelo. *Lírica e ficção* In: La teoría del lenguaje literário. Madrid: Cátedra, 1989.