Agudezas na poesia de João Cabral de Melo Neto — Estudos para "O Cão Sem Plumas", "O Rio" e "Morte e Vida Severina"

Fernando Augusto Sousa Monteiro[1]

Resumo

O objetivo desta dissertação de mestrado é realizar um estudo sobre a presença, na poesia de João Cabral de Melo Neto, de artifícios compositivos associados às práticas poéticas do século XVII, tal qual a doutrina da agudeza, a partir da experiência de poetas seiscentistas, como Francisco de Quevedo, e dos chamados "poetas metafísicos ingleses", como John Donne. Está também no horizonte deste estudo a possibilidade de compararmos a poética de Cabral com poesia medieval castelhana. Como se explicaria o uso de procedimentos técnicos antigos por um poeta moderno, considerado materialista e nominalista? Esta pesquisa se justifica pela necessidade de buscar respostas para tal questionamento e, para tal, pretende-se, de maneira mais específica, analisar os efeitos e as problematizações que tais recursos retórico-poéticos trariam para a lírica de João Cabral em um momento fundamental de sua construção poética: a publicação de *O Cão Sem Plumas* (1950) e de *O Rio* (1953). Tais recursos retórico-poéticos, próprios do século XVII, incluem-se num sistema *autor-obra-público* que não é moderno e pressupõem regras estabelecidas para cortesãos numa sociedade de corte. A fundamentação desses recursos é substancialista, metafísica e escolástica. Em suma, a principal pergunta suscitada por este trabalho tem sido: quais as significações que o uso de procedimentos técnicos antigos traria para a construção e para a recepção dessa poesia em pleno no século XX? Angel Crespo, Pilar Gómez Bedate e Benedito Nunes foram pioneiros ao destacarem as relações de *O Rio* com as nascentes anônimas da poesia medieval castelhana. Outros críticos, como Luiz Costa Lima, Modesto Carone e João Alexandre Barbosa destacaram, entre outros relevantes aspectos, a relação da poesia de Cabral com a tradição moderna, via Drummond, Guillén, Mallarmé e Valéry. Verifica-se, até o presente momento da pesquisa, a articulação, na poesia de Cabral, entre a presença maciça e visceral de artifícios compositivos antigos e uma consciência cada vez mais intensa sobre a mineralidade de sua linguagem poética, a partir dos anos 1950, o que poderíamos considerar uma maneira de responder ao desafio de dialogar com a tradição medieval e com as agudezas seiscentistas, sem perder de vista a necessidade de ser um poeta contemporâneo, inserido em seu próprio tempo.

Palavras-chave

João Cabral; poesia moderna; agudezas; *O Cão Sem Plumas*; *Rio*

1 Mestrando em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP. E-mail: fe_monteiro@uol.com.br

É certo que, com a publicação de *O Cão Sem Plumas*, em 1950, João Cabral promove uma verdadeira torção em sua poesia. Como explicar a guinada social logo após um intenso debate com toda a tradição da poesia moderna, em razão do aparecimento da coletânea *Psicologia da Composição, com a Fábula de Anfion e Antiode*? Por que, nos anos 1950, seus poemas teriam se aproximado de uma cadência "mais larga e monótona", perceptível também nos *romanceros* medievais espanhóis, com uma forte oscilação entre a linguagem oral e a escrita, como se pode observar em *O Rio*?

Da mesma forma, seria interessante nos perguntarmos por que em *O Cão Sem Plumas* Cabral iniciaria de maneira mais radical um trabalho com as imagens e metáforas do poema que se aproximaria muito do que, ao tratar do conceito de agudeza, o preceptista paduano Matteo Peregrini,[2] no tratado *Delle Acutezze,* definiu como "artifício, objeto de maravilha, que ilumina a virtude do engenho, que deleita com plausibilidade".

Seguindo essa lógica, teríamos, em *O Cão Sem Plumas*, o que se repetiria em outros poemas: a articulação entre uma poesia que pretende tratar de questões sociais, mas que, ao mesmo tempo, afastando-se de uma poesia subjetiva, construiria metáforas de maneira extremamente racional, com a faculdade intelectual do engenho, fazendo com que efeitos inesperados de sentido cheguem ao leitor como beleza intelectual, relações entre termos *a priori* distantes, num processo que guarda algumas similaridades com a produção poética do século XVII.

A doutrina da agudeza é veiculada em obras de erudição da Península Ibérica e colônias imperiais nos principais manuais retórico-poéticos do século XVII, em número considerável, por doutos eclesiásticos. Tais obras são preceptivas retórico-poéticas que interpretam o pensamento de Aristóteles e a herança latina, "atualizando-os" de maneira neoescolástica, segundo os padrões de uma sociedade de corte. Segundo essa concepção, a agudeza é uma "forma própria das maneiras do falar e agir do cortesão[3]".

2 Cf. Matteo Peregrini. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 28. Apud Maria do Socorro Fernandes de Carvalho. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007, p. 105.
3 Cf. João Adolfo Hansen. Retórica da Agudeza. In: *Letras Clássicas,* Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4 p. 322.

Sabemos também que a "poesia de João Cabral é uma poesia agônica"[4]. Logo, o pressuposto para este estudo é que as composições cabralinas estão sempre em tensão, e a imagem que parece acabada em determinado poema é rediscutida e retomada em outros, como se os textos só pudessem ser lidos por meio de uma enorme rede. Tudo ganha movimento e dinamismo, e os deslocamentos de imagens fazem com que sua poesia se configure sempre como um enorme recomeço, "continuidade da mesma linguagem renovada".

O choque entre as composições, portanto, é fonte de força e é também uma das maiores problematizações de sua poesia. Tais choques estão atrelados a uma estratégia constante de desautomatização. Em carta que tratava da composição de *O Rio*, explicava Cabral a Drummond: "A coisa será em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto"[5].

Abel Barros Baptista afirma, a respeito de *A Educação pela Pedra,* algo que vale para uma análise mais ampla da poética de Cabral: o poeta faz com que a construção acabada, que obedece a um projeto rigoroso de execução, torne-se também uma espécie de *working in progress,* processo de elaboração contínua. Como pretendemos demonstrar, os poemas cabralinos precisam ser lidos nessa dupla frente: como *construção final*, ocupando posição estratégica no projeto dos livros; e também como *construção provisória*, de modo que o poema acabado promova ao leitor uma reflexão sobre o processo de construção de outros poemas.

Dessa forma, se não há para Cabral "as causas e efeitos de sua construção [discurso poético], na conformidade ainda das circunstâncias de sua emissão e recepção públicas", como Maria do Socorro de Carvalho lembra ser fundamental para "a modalidade crítica dos estudos retóricos", certamente o poeta constrói, também de maneira aguda, causas e efeitos próprios, os quais remetem não apenas à ausência de códigos e regras prescritas entre gêneros que regulem a relação entre o leitor e o poeta[6], mas

4 Cf. Benedito Nunes. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007. p.136.
5 Flora Süssekind (org.). *Apresentação*. Op.cit., p. 228.
6 Segundo Carvalho, "o destinatário desta poesia [seiscentista] é constituído por pessoas pertencentes a um

também a uma narratividade de seus processos compositivos.

Em outras palavras, o poeta moderno não tem como leitor alguém que domina determinados artifícios retóricos e tampouco tem à disposição, no século XX, um conjunto compartilhado de normas. Todavia, nesse jogo entre construção final e provisória, Cabral mantém o leitor em constante atenção[7], estabelecendo a desautomatização da construção de imagens e metáforas como regra compositiva. Assim, por meio de um poema, pode-se entender outros. Para ficarmos em um exemplo, observemos os trechos abaixo:

Algo então da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que **"as grandes famílias espirituais" da cidade**
chocam os ovos gordos
de sua prosa. (...)

O Cão Sem Plumas (1950)

Vi muitos arrabaldes
ao atravessar o Recife:
alguns na beira da água,
outros em deitadas colinas;
muitos no alto de cais
com **casarões de escadas para o rio**;
todos sempre ostentando
sua ulcerada alvenaria;
todos bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os **dentes nesta freguesia.**

O Rio (1953)

conjunto político corporativo, que subordina seus sujeitos hierarquicamente segundo seus lugares de representação na ordem social. Assim, os artifícios retóricos são construídos por homens letrados e, principalmente, são entendidos por um público culto que, movido por seus efeitos, os compreende prioritariamente como artifício aplicado na linguagem poética." Op. cit., p. 28.

7 No poema "Catar feijão", de *A Educação pela Pedra*, observemos os versos: "dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviante, flutual, / **açula a atenção**, isca-a como o risco".

São muitas as aproximações possíveis entre *O Cão Sem Plumas* e *O Rio*, pois os contrastes sociais são evidenciados praticamente por meio de um mesmo léxico. No entanto, a imagem mais estática de *O Cão Sem Plumas*, construída quase como um recorte cinematográfico, dinamiza-se no discurso mais narrativo de *O Rio*. Tais reiterações nos fazem postular a ideia de que João Cabral teria escrito pouquíssimos poemas[8]: como uma enorme *estrutura de ressonâncias*, encontramos em seus poemas não apenas a retomada de processos compositivos de sua própria poesia, como também assimilações agudas de procedimentos antigos, o que traz consigo ecos de uma grande emulação, construindo-a segundo um processo antiquíssimo, não escolar, atento a várias autoridades da tradição e da modernidade[9]. Por meio dessas emulações, é como se quisesse superá-las em variações particulares de gêneros, apesar de saber, ao mesmo tempo, que tal empreitada, em pleno século XX, só poderia ser malfadada, uma vez que não há gêneros, poéticas ou tratados que pudessem estabilizar a relação entre o poeta[10] e o leitor[11].

No caso de *O Rio,* Cabral emula, como um modelo de autoridade em seus versos, a narrativa lenta do *Cantar de Mio Cid,* apropriando-se das raízes medievais dos *romanceros* castelhanos. O rio Capibaribe, com uma voz humanizada, narra seu curso com a precisão de um cartógrafo, mapeando, de maneira ficcional, não apenas a toponímia dos lugares pelos quais passa, como também a relação antiga com a poesia de Gonzalo de Berceo e os romances de cordel do Nordeste. No caso de Berceo[12], é importante destacar que muitas de suas obras tinham o propósito de popularizar correntes poético-eclesiásticas, de origem mais culta, para um público que não era exatamente erudito[13]. Cabral parece perseguir um objetivo bem similar: construir uma poesia social capaz de popularizar no presente formas poéticas que já eram populares no passado.

---

8 O que lembra, mas pelo avesso, a intenção de Mallarmé de escrever *Le Livre*.

9 Espécie de "traição consequente", como afirmou Luiz Costa Lima.

10 Gracián, em seu famoso tratado, afirma: "*Así como el obrar con artificio y con refleja nace de ventaja de ingenio, así el descubrir ese artificio y el notarlo es sutileza doblada*".

11 O que também lembra o projeto dos *Cantos*, de Ezra Pound, como *potless epic*, a épica sem enredo.

12 Cf. epígrafe de *O Rio*: "*Quiero que compongamos io e tú una prosa*"

13 Cf. María Jesús Lacarra Ducay. Gonzalo de Berceo: Presentación. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_de_berceo/presentacion/. Acesso em: 20 fev. 2018.

O procedimento cabralino, portanto, tensiona tempos, age como se retóricas e poéticas estivessem vigentes, quando não estão. Nesse corredor temporal, há toda uma tensão. Ao *colar a coluna das vértebras* dos tempos, o "pomar às avessas"[14] também se une a um lirismo participativo, e o rio é descrito por características que não são próprias de um rio, assim como os homens são descritos por "coisas do não".[15]

Por essa perspectiva, o uso dos *romanceros* medievais espanhóis e da doutrina da agudeza seiscentista evidenciaria a coexistência de vários estilos na poesia de João Cabral, a possibilidade da convergência de tempos dentro do tempo, o que problematiza o modernismo da modernidade, numa emulação de simultâneos procedimentos poéticos de diferentes durações. O conflito de tempos indica não apenas a ausência da presença no sentido da Substância metafísica de Deus, mas, sobretudo, o adensamento poético em que semelhanças e diferenças compositivas trazem ao serem tensamente combinadas.

14 Cf. *Antiode*.
15 "fome, sede, privação", segundo a narrativa de *Morte e Vida Severina*.

Referências bibliográficas

BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de Agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

HANSEN, João Adolfo. "*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do *conceito* no século XVII colonial". In: *Floema Especial*. Ano II, n. 2, out. 2006.

_____. Agudezas seiscentistas. In: *Floema especial*. Ano II, n. 2, out. 2006.

_____. A máquina do mundo. In: *Poetas que pensaram o Mundo*. (org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa,* Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH-USP, n. 2.

_____. *Letras Clássicas*. Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4.

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela Pedra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.