

Fora sem dentro?

Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto

ALFREDO BOSI

Viver é ir entre o que vive
João Cabral, *O cão sem plumas*.

OCASSACO de engenho ou cassaco de usina é a figura única trabalhada em “Festa na Casa-grande”, poema que João Cabral inseriu em *Dois parlamentos*.

O que vem a ser o cassaco? Trabalhador na plantação de cana-de-açúcar com todas as marcas de penúria, doença e morte que essa condição implica. O dicionário de Houaiss vai ao encaixe de uma possível origem africana, banta, do termo: no quicongo angolês, *Kasakana* quer dizer “trabalhar, fazer qualquer coisa sob o império da fome ou de outras necessidades”.

Seja qual for a raiz da palavra, o cassaco do poema de Cabral foi construído como um ser determinado precisamente pelo império da fome e da necessidade. Todos os aspectos do seu estar-no-mundo são variações da indigência desse mesmo mundo. É o que diz cada uma das suas estrofes geométricas com os seus hexassílabos medievais e nordestinos e as suas rimas toantes, em geral pobres ou paupérrimas (as parnasianas se diziam ricas ou opulentas), pois *Pernambuco* rima com *tudo*, *criança* com *cana*, *mulher* com *pé*, *velho* com *esqueleto*, *roxo* com *morto*.

O que surpreende, à primeira vista, é a riqueza analítica que o poeta soube extrair da esqualidez da matéria vertente.

Embora o cassaco apareça na festa da casa-grande como puro tipo social, em regime de abstração de quaisquer diferenças individuais, as sucessivas determinações que o vão constituindo a cada verso levam ao extremo o efeito de concretude a que sempre aspirou a linguagem de João Cabral.

A estrofe de abertura define com implacável didatismo a condição de cassaco:

- A condição de cassaco
é o denominador.
- Seja qual for o seu nome,
seu trabalho, seu soldo:
- Dizendo-se cassaco
se terá dito de todos.

Dito de um, dito de todos. O corpo do poema vai explorar as formas locais da identidade de situação social. Introduzir na análise o conceito de *correlato objetivo* é procedimento que exige cautela. A expressão, cunhada por T. S. Eliot para definir procedimentos metafóricos, só conviria, no caso, se despojássemos as analogias de toda aura simbólica. Os atributos aqui emprestados ao cassaco são coisas entre coisas, matéria imanente no pobre do engenho e não tanto imagens de semelhança.

Os signos remetem à força de gravidade que pesa sobre cada momento da vida do trabalhador da cana que, no auto menos desolado do retirante, João Cabral chamara de vida severina. Mas era um Auto de Natal pernambucano...

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

O título e o subtítulo prefixam, como em uma partitura musical, o ritmo, o tom e o timbre a serem dados à leitura desta festa na casa-grande: ritmo deputado; sotaque nordestino. Nessas notações prévias, mas não exteriores, registra-se a chave crítica do poema. O leitor é posto de sobreaviso, alertado para que não se fie na autenticidade dos políticos que falam à distância, mas presumem conhecer a fundo o pobre nordestino. Poesia subrepticamente contra-ideológica.

De todo modo, enquanto apenas uma insinuação política intitula o texto, remetendo a um espectral parlamento onde se discute a essência do cassaco, o poema em si é todo feito de notações descritivas que presentificam o seu destino. Não se pode perder de vista essa combinação provocadora de viés ideológico (deputado, sotaque nordestino) e realismo bruto, compacto, feroz.

Reordenando as estrofes mediante numeração seguida, temos:

- O cassaco de engenho parece gente, mas de perto vê-se que é homem de menos preço. Foi mal talhado por mau alfaiate (estrofe 2).
- Nenhuma dimensão interior lhe foi concedida: se dorme, cai na treva, não sonha (estrofe 3).
- O cassaco vive no barro, não sai do barro: tudo o que toca é terra amarela e suja (estrofe 4).
- A febre do cassaco é fria e morta como o engenho que já não mói nem bota, fogo morto (estrofe 5).
- O cassaco, quando criança, é caniço, nem é cana; é cana de soca, fim de raça (estrofe 6).
- O cassaco, visto de longe, é carne e osso. De perto, a sua consistência é de estopa, pano que virou trapo (estrofe 7).
- O cassaco, mesmo acordado, vive em marasmo, pantanoso sono (estrofe 8).
- O cassaco tem corpo amarelo, e amarelo é o seu estado de espírito, que não é calma, é o nada da calmaria (estrofes 9 e 19).
- O cassaco, quando está morrendo, toma a transparência da vela, a mesma da cera que o vela, defunto (estrofe 10).

- O cassaco, se é mulher, é saco de açúcar vazio, não pára em pé (estrofe 11).
- O cassaco é opaco, mortiço, baço mais que barro (estrofe 12).
- Ao cassaco tudo lhe pesa: o sangue, posto que ralo, é como caldo cozido e melaço; pesam-lhe a roupa, a mão, o ar, o chão (estrofes 13 e 18).
- O cassaco passa da cor amarelo-azul, que lhe dá a aguardente, ao roxo quando lhe vem o desejo de morte; enfim, amarelo é o amargor da ressaca que o espera (estrofes 14 e 17).
- O cassaco morto vai em caixão vazio, seu cadáver é oco, não tem dentro (estrofe 15).
- O cassaco, quando velho, caminha para virar esqueleto: já é taipa em ruína (estrofe 16).
- O cassaco, quando defunto, tudo concorre para acabá-lo depressa: a mata, o sol, os vermes, o vento, enfim, que lhe varre os gases da alma (estrofe 20).

O tempo presente atravessa de ponta a ponta as vinte estrofes assumindo um caráter atemporal ou, rigorosamente, trans-histórico. É a dimensão da sina, o ontem, o hoje, o sempre, que se enuncia na permanência secular das suas determinações.

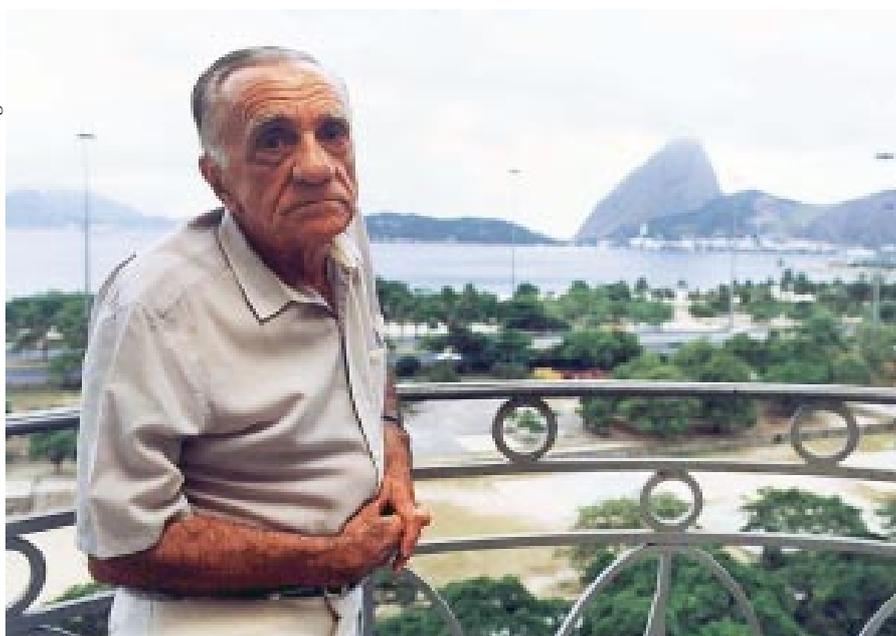
A vida do cassaco, da qual se subtraíram a memória, o sonho e o desejo, correlatos subjetivos do passado e do futuro, apresenta-se objetivada e espacializada. É resíduo de vida orgânica que já traz em si o desfazimento da morte, é ser para o nada. Posto em confronto com o seu referente narrativo mais próximo ou afim, a história dos retirantes em *Vidas secas*, o poema radicaliza o processo da coisificação: a cachorra Baleia ao menos sonhava com um osso grande e cheio de tutano, e o menino mais velho fantasiava paraísos além da serra azulada e dos bancos de macambira. Mas Graciliano não delegava a ninguém a voz narrativa como acontece neste poema produzido na casa-grande.

A poética da superfície

A poética da superfície é inerente à poesia de João Cabral desde, pelo menos, o seu encontro em Barcelona com a pintura de Joan Miró, que motivou um ensaio notável publicado pelo próprio pintor em 1949.

Lembro aqui o esquema do texto:

Atribuindo ao Renascimento a criação da pintura como arte autônoma, João Cabral observa, porém, que a mimese da profundidade, alcançada mediante a perspectiva, acabou limitando a visão dinâmica e criativa da superfície. A arte clássica e a sua descendência neoclássica, preservada pelos românticos, teria preferido o *estatismo*, “porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador e atraindo a sua potencial mobilidade para o ponto fixo que organiza o todo do quadro, a ciência renascentista da perspectiva teria forjado uma convenção”¹. O equilíbrio final, obtido graças à obediência a certas leis geométricas, sacrificaria o ritmo de que dispõem as figuras em si mesmas e daria ao observador a ilusão racionalista da estabilidade.



João Cabral de Melo
Neto (1920-1999)

A pintura de Miró traria, ao contrário, o resultado de uma subversão do quadro tradicional na medida em que confere à superfície o movimento que a perspectiva teria coibido em função do equilíbrio totalizante.

Miró teria levado ao extremo certas tendências de seus contemporâneos pós-impressionistas concedendo o máximo de liberdade e vitalidade às imagens de superfície. As figuras, intensamente coloridas, passam a estilizar visadas e perfis do real com um senso de imediatez que a regra clássica ou ignorava ou reduzia a cânones ideais.

O caminho percorrido pelo pintor catalão resultou em uma poética sem gramáticas prévias (“não existe um gramática Miró”), pela qual movimento e cor se dão, se impõem, valem por si mesmos e podem ser fixados sucessivamente pelo espectador sem a exigência de um centro que tudo comande. Diz João Cabral: “Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo ao espectador uma série de *fixações* sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro”. Seria instrutivo, a esta altura, o paralelo com a música politonal e a técnica serial.

Um dos efeitos dessa nova arte de pintar seria a diminuição de peso do fator anedótico. Quando presente, a anedota não é tema central, pois está como que absorvida no dinamismo das linhas e das cores, não se impondo como símbolo saturado de auras ou de indecifráveis intenções.

O descentramento da composição supõe a presença de uma *energia* (o destaque é de Cabral) que provoca no espectador a sensação de que uma figura pode mover o nosso olhar, deslocá-lo, mantendo embora as suas características próprias de cor e brilho.

As melodias da linha e a “atitude psicológica”

João Cabral se dizia refratário à melodia, que é canto, lira, modulação do sentimento. Com isso pretendia levar a limites abstratos a sua poética explícita. Nem por isso deixou de usar a expressão “melodias absolutamente livres”, ao referir-se ao poder da linha de Miró que dinamiza as suas construções plásticas.

Mantendo-se fiel à analogia musical, descreve a técnica do pintor catalão, a partir de 1940, como a introdução de “pequenas melodias dentro do quadro, que o olho aborda por onde melhor lhe parece”.

A linha “pertence à categoria do dinâmico e exige, para ser percorrida, um movimento do espectador. O corpo de uma linha pode ser mesmo a expressão de um movimento”.

O termo “expressão”, raro no repertório do poeta-construtor, rebate para outro termo, “psicológico”, cujo sentido deve ser contextualizado. A palavra parece, como é notório, de má fama no vocabulário do poeta e, mais ainda, na coorte aguerrida de seus epígonos e fetichistas. No entanto, por duas vezes, o poeta-crítico disse com todas as letras: “Miró parte de uma atitude psicológica”. Nos respectivos contextos, a frase tem a ver com o desejo intenso e reiterado no pintor de desfazer-se de certas peças convencionais que teriam sido automatizadas pela tradição das belas artes; normas que impediriam o inventor de perseguir livremente as surpresas da cor e da linha; normas que preformariam a composição da tela deixando o pintor de mãos amarradas.

O termo “psicológico”, na locução “atitude psicológica”, remete a certas disposições da vontade que são para-intelectuais e para-estéticas e que não devem ser abafadas sob a capa de um cânon exterior ao trabalho do sujeito. Este, a cada momento, escolhe a sua palavra. Na hora da elocução a *vontade-de-estilo* (termo de História da Arte dotado de conotações culturais) passa pelo crivo do indivíduo enquanto este produz o seu objeto poético.

O que é difícil é avaliar o grau de liberdade que cada escolha supõe, e que João Cabral atribui ao seu modelo, Miró. No texto que estamos comentando, o poeta-crítico postula uma liberdade de opção suficientemente ampla para subverter a perspectiva clássica.

Ainda há uma terceira menção à esfera do psicológico. Encontra-se na passagem em que o poeta precisou enfrentar a espinhosa questão das relações entre Miró e o surrealismo.

O nexos interessava de perto a João Cabral, autor de *Pedra do sono*. A tensão aqui se faz patente. Miró devedor ou Miró distante do surrealismo franco-catalão?

João Cabral tenta desfazer o nó górdio do problema com uma solerte estratégia de sim e de não. Afirma, de início, que a posição de Miró em face dos surrealistas é “muito especial”. Prepara, em seguida, o balanço das recusas e das possíveis afinidades.

De um lado, a poética de Miró é “oposta essencialmente ao automatismo psíquico que os surrealistas apontavam como norma de criação”. De outro, “é evidente que Miró não parece haver sido estranho ao programa daqueles mesmos surrealistas, de buscar uma arte que pudesse atingir, e revelar, um fundo existente no homem por debaixo da crosta de hábitos sociais adquiridos, onde eles localizavam o mais puro e pessoal da personalidade”.

Na lógica bivalente desse discurso, o surrealismo interessava ao pintor como trabalho de sondagem de um “fundo” pessoal que resistiria aos automatismos dos “hábitos sociais”. Haveria então um *dentro* a que se superpõe a crosta das formas culturais, o que lembra, a ruptura anárquica a que não foram alheios os manifestos surrealistas.

A resistência à convenção, *que é ao mesmo tempo estética (formal) e subjetiva*, constitui a faixa comum que aproximaria Miró e os surrealistas. Contudo, a proposta do automatismo psíquico, entregue a forças não conscientes, não poderia ter seduzido o criador lúcido de novos modos de formar. Em outras palavras, “o fundo existente no homem” deve ser atingido e revelado, o que inclui necessariamente a dimensão da “atitude psicológica”. Mas, do ponto de vista da formalização, o desejo de liberar-se dos moldes convencionais não deveria ser entregue ao jorro incontido das forças psíquicas: é sempre a consciência desperta, o gesto pensado do *fazer*, a mão do artista tocando e moldando a matéria-prima, que escolhe o que pintar e descarta o que não pintar. O psicológico entra na mente do pintor como força de recusar o gosto domesticado, as fórmulas gastas, “o esqueleto das construções renascentistas”.

Desdobrando a questão, o crítico detectou em Miró outra diferença em relação ao surrealismo, atingindo, a meu ver, as suas raízes românticas e simbolistas. O psicológico compõe-se em Miró não como *assunto* (no caso, a expressão de certos “estados de alma”), mas como condição subjetiva prévia ao exercício de liberdade de pintar; potencialidade de criação, que permitiria ao pintor estabelecer um laço entre o *eu* construtor e o vasto mundo exterior, sem qualquer imposição temática. Trata-se de um processo que não carrega em si conteúdos determinados, e, neste sentido, a liberdade desejada é potencial e negativa, mas nem por isso menos fundante.

Creio ser relevante a última distinção, pois um certo formalismo antipsicológico vem impedindo que se reconheça na poesia de João Cabral a sua motivação pessoal ao selecionar os temas e os tons que lhe são caros e congeniais, o que implica, evidentemente, um exercício volitivo da própria liberdade, *uma opção individual da vontade-de-estilo*.

Que não poucas profissões de fé do poeta-crítico tenham levado águas ao moinho ultratecnicista, não padece dúvida. João Cabral assume a condição de poeta intelectualista: cria pensando, planejando estruturas seriais, escolhendo metodicamente ritmos, rimas, vocábulos e até fonemas. Essas verdades de fato, repetidas à saciedade pela maioria dos intérpretes, podem, como todas as meias

verdades, induzir ao equívoco de pensar que os seus numerosos poemas pernambucanos sejam um fora sem dentro, um jogo de sintagmas bem regrados onde tudo se esgota na superfície verbal, sem horizontes extratextuais nem dimensão existencial.

O projeto de iluminar a riqueza polifacetada do real, *vista como se fosse pela primeira vez*, é o dentro em busca do fora, o sentido imanente da superfície, cujas linhas, cores e movimentos virtuais são transpostos como nomes de coisas, adjetivos e verbos.

O cassaco de engenho fora do poema é sempre potencialidade que o escritor atualizará como puder ou souber. E a oposição marcada entre o cassaco e o deputado da casa-grande é uma escolha crítica do poeta, o olho que se crispa em face do quase-nada, ou nada a que o latifúndio reduziu o trabalhador da cana. A partir desse enlace de observação seletiva e consciência crítica, tudo será construção e desenho de atributos, que farão do cassaco, visto pelo senhor de engenho letrado, um *caniço frágil, amarelo, barrento, mortiço, desbotado, trapo de estopa, cera de vela, saco vazio de aniagem, taipa em ruína, coco oco, forro de caixão, vazio, morto*.

De volta ao poema: como o dentro significa o fora

Como um pintor que renunciou à perspectiva clássica, João Cabral olha e nomeia ora de longe, ora de perto, o seu cassaco de engenho. Vai dispendo no branco da página as figuras – palavras e as diz sucessivamente, exigindo do leitor o mesmo movimento dos olhos com que as luas e as estrelas do pintor catalão atraem o seu espectador.

A visada do poeta também ignora a distribuição canônica das imagens em pano de fundo e primeiro plano. O mais geral e comum, que, na regra renascentista, se deve pôr ao longe e em ponto menor, é colocado no mesmo plano sintático da figura singular, o detalhe novo.

Arte primitiva, arte das vanguardas figurativas, arte de crianças? A bem dizer, nenhum desses rótulos convém à composição de “Festa na casa-grande”. Trata-se daquelas melodias livres, breves e intensas que – como em Miró – trazem em si uma energia semântica. Depois de fixadas, convidam a um deslocamento para a figura contígua. Se não, vejamos:

O mais geral e comum, “o cassaco de engenho/ de longe é como gente”, acopla-se de imediato com a percepção nova:

“De perto é que se vê/o que há de diferente”.

A imagem vista de perto não se ajusta harmonicamente à imagem vista de longe, o primeiro plano desmente o pano de fundo. Mas, formulada a surpresa, a linha melódica da frase inflete a atenção curiosa do leitor para a figura sucessiva: “O cassaco de engenho/, de perto, ao olho esperto,/ Em tudo é como homem,/ só que de menos preço”. Começaria, a esta altura, a ganhar forma o motivo cabralino do ser diminuído, o homem de menos. No entanto, uma nova notação

vem alterar a expectativa de uma ordem semântica já conhecida: não é o tamanho reduzido do ser humano, é a qualidade do pobre, o seu formato mal talhado pelo mau cortador de pano que a voz do poema articula no período seguinte:

- Não há nada de homem,
 que não tenha, em detalhe,
e tudo por inteiro,
 nada pela metade.
- É igual, mas apesar,
 parece recortado
com a tesoura cega
 do alfaiate barato.

A imagem é simétrica e oposta à da faca só lâmina: aqui é o gume cego, a canestrice rombuda do artífice inexperito que, de repente, se apõe à figura do homem, gente por inteiro dos versos de abertura.

O efeito de unidade figural, da Gestalt, na acepção de coerência dos significantes, será construído paulatinamente pelo olho do leitor atento às partes consecutivas, às vezes parecidas entre si, às vezes contrastantes, pois a estrutura da superfície não é dada como uma totalidade redonda que o olho possa abarcar de relance, do centro à margem. A razão interna do texto é serial, fabricante de micro-estruturas novas, pontuais. É assim que o dentro olha para fora.

Veja-se o que acontece na estrofe de nº 3.

O que impressiona é a pretensão do olhar que, em um lance temerário, diz conhecer até mesmo o invisível – no caso, o que há por trás das pálpebras fechadas do cassaco quando está dormindo. Se a descrição fosse realista especular, refletindo passivamente os modos de aparecer do cassaco, não lhe seria dado ver mais do que um pobre trabalhador que caiu no sono. Como, porém, se trata de uma construção concebida na festa da casa-grande, o que não é visto, é suposto, interpretado e julgado:

- O cassaco de engenho
 quando está dormindo:
- Se vê que é incapaz
 de sonhos privativos.

Qual o poder cognitivo real deste “se vê”, assim universalizado? O que da à voz autoral a certeza drástica de que o cassaco não é capaz de sonhar? Se até a cachorra Baleia sonhava com seu grande osso cheio de tutano em meio à mais desoladora seca, por que este pobre nordestino não poderá imaginar o que quer que seja no fundo do seu sono?

Não há resposta objetiva à pergunta: no poema, o sono sem sonhos faz sistema com o homem que é definido “cruzamento de caniço com cana”, algo que parece mas não é gente como a gente. Mais uma vez, há um dentro que presume ver até o que não vê de fora:

- O cassaco de engenho
dorme em sala deserta:
- A nenhum sonho-filme
assiste, nem tem tela.

Essa imagem sem sonhos é parente da figura do outro sono do cassaco, “quando não está dormindo” (estrofe 8).

Aqui o leitor é chamado a ver o homem entre acordado e sonâmbulo, encharcado “nos pântanos do sono”. O correlato objetivo já não é o negror do nada, mas o *limo*, o *lodo*, o *marasmo* que se opõem à *consciência seca*, antinomia forjada para dizer a semi-inconsciência barrenta em que estaria imerso o cassaco.

O barro voltará em outro micro-contexto, misturado a notações de cor suja e amarelenta. Já não se trata de dizer o que está por trás da pálpebra cerrada, mas de descrever a superfície baça da pele. Nesse exercício de observação, a cunha analítica está à espreita e faz distinções ferinas entre barro e barro:

- É o contrário do barro
das casas-de-purgar
que se bota no açúcar
a fim de o branquear.
- O cassaco de engenho
purga tudo ao contrário:
- como o barro, se infiltra,
mas deixa tudo barro.
- Limpa tudo do limpo
e deixa em tudo nódoa:
- A que há em sua camisa,
em sua vida, no que toca” (estrofe 4).

Fixada por um momento a atenção no barro da mancha indelével (o fora do corpo), a passagem seguinte, provocada pelo dinamismo da figura, dá a ver o estado permanentemente febril do cassaco. Quem pensa em febre devorando o interior do corpo, crê que toca em uma caldeira ardente, semelhante àquela onde ferve o caldo da cana; mas, nova surpresa, o dentro da febre é bem outro, é fogo morto:

- Que se é engenho, é
de fogo frio ou morto:
- Engenho que não mói,
que só fornece aos outros (estrofe 5).

O leitor interessado em entender a trama das idéias que, por hipótese, amarraria as figuras dispostas em regime de sucessão, provavelmente chegaria a expressões do tipo “anti-humanismo”, “ideologia reificadora” ou similares. O cassaco é visto aqui definitivamente como um ser sem alma, coco de centro oco; o seu estado aparenta calma sabedoria, “mas não é calma, nada/é o nada, é calmaria”. Ser humano na aparência, coisa de nada, na realidade.

Poesia e ideologia

Cabe perguntar, em termos de história cultural, se era esta a ideologia em curso com suas retóricas públicas ao longo dos anos de 1950 e no começo da década seguinte. O Nordeste do pós-guerra passava a ser objeto preferencial de duas correntes idealmente opostas, mas aqui e ali capazes de tangenciar-se ao acaso das conjunturas políticas. De um lado, a tendência burguesa, centrista e majoritária, dos projetos de desenvolvimento econômico. De outro, à esquerda, reivindicações de grupos sociais cada vez mais radicalizados.

Apesar de os valores últimos serem diferentes – capitalistas *versus* socialistas –, ambas as ideologias pretendiam arrancar o Nordeste da estagnação que se seguiu à longa decadência da economia regional. O pobre do desenvolvimentismo deveria assumir a pele do moderno trabalhador assalariado, capaz de fazer render racionalmente o capital investido pela empresa ou pelo Estado: aí residiria a superação do seu atraso. Quanto ao pobre do socialismo agrário, deveria hastear a bandeira vermelha da revolução libertando a terra do peso do latifúndio e fazendo-a frutificar em proveito da sua comunidade, que começa a ser chamada de *camponesa*.

Os dois projetos confiavam nas potencialidades do homem do campo nordestino que, sendo antes de tudo, ou apesar de tudo, um forte, teria condições de pensar, sonhar e segurar nas mãos o ideal de progresso *via* Estado capitalista e/ou *via* revolução.

É evidente que nenhum dos dois projetos, correntes no fim dos anos de 1950, se faz representar pela voz do deputado nordestino convidado à festa da casa-grande, a quem João Cabral delegou a elocução do poema.

A casa-grande se inclinaria, se pudesse, para um plano capaz de reerguê-la, carente que estava de capitais e de mão-de-obra domesticável e estável em tempos de êxodo dos trabalhadores para o sul. Em face das “ilusões” do progressismo democrático e dos “perigos” de uma reforma agrária radical, ilusões e riscos inerentes à crença na vitalidade do nordestino, a voz da casa-grande decreta a morte em vida do cassaco. E já o vinha fazendo desde os anos de 1940 quando José Lins do Rego encerrava com *Fogo morto* o ciclo dos romances de evocação do engenho

em decadência, figurando senhores que viviam entre delírios de soberba, acre desprezo pelo pobre e, a tudo sobrepassando, o fantasma da morte. Para esse beco sem saída valia a “ideologia” destrutiva do ressentimento.

O curioso e inesperado (para a tese determinista segundo a qual a composição literária espelha sempre a ideologia dominante) é o uso peculiar que o poeta faz do procedimento libertário de Joan Miró. Em “Festa na casa-grande” o dinamismo da figura e da linha melódica serve à expressão de um pensamento fatalista e à representação do estado do homem-coisa inerte, sem futuro.

Não por acaso o poema “Congresso no Polígono das Secas (ritmo senador; sotaque sulista)”, que integra *Dois parlamentos*, também está voltado para o universo da morte. O poema fala dos cemitérios gerais do Nordeste, valas comuns onde o defunto de carne escassa, reduzido a puro osso, “eleva o resto à potência do nada”.

Alguma coisa se aprende confrontando *Dois parlamentos* com os livros que o precederem, sobretudo *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Convém captar a rara mas significativa diferença em meio à similitude de imagens e ritmos, vocabulário e sintaxe².

Há uma questão de fundo, uma questão de teoria literária: como procedimentos de linguagem tão recorrentes puderam ser assumidos por vozes ideológicas tão contrastantes? A morte do pobre, a morte em vida na sua esquálida nudez, ocupa a maior parte dessas obras. No entanto, quando a voz que diz o texto não é a voz do rio que corre do sertão para o Recife, nem a do retirante Severino; quando a voz parte do outro absoluto (o político de acento nordestino ou paulista), aqueles procedimentos figurais aprendidos em Miró recebem outra inflexão e demandam outra leitura.

A voz faz subterraneamente as vezes da perspectiva clássica: desvela ou apenas sugere a corrente ideológica que subjaz ao texto (seja a dominante, a resistente ou a marginal). Para tanto, usa livremente os procedimentos estilísticos que possam melhor construir a superfície figural e rítmica do poema. Não há, como se sabe, uma relação biunívoca entre procedimento compositivo, que é flexível, e a ideologia, que é marcada.

Metáforas e metonímias, parataxe e hipotaxe, hipérbole e ironia são modos e instrumentos dúcteis da linguagem que podem ser acionados para exprimir este ou aquele sentimento, representar este ou aquele objeto, construir este ou aquele efeito semântico. Quanto à retórica ideológica, máquina de persuadir, vale-se das figuras com a desenvoltura de que for capaz; daí a necessidade de um marcador transversal, no caso, a voz, para entender o sentido efetivo da mensagem.

O discurso proferido na festa do senhor de engenho é longo e elaborado, mas o seu objeto, o cassaco, perseguido passo a passo na sua reificação extrema, não conhece uma única nota de empatia, uma só fresta de consciência, um só acento de indignação. O tom geral é cinza, puro distanciamento, árida constatação. O cassaco é construído como um ser destinado, desde sempre, a uma existência mortíca, rente à morte anônima.

Não é o que acontece com o Capibaribe no discurso que fecha *O cão sem plumas*. O movimento final é precedido de um encontro de todas as águas fluviais que, juntas, formam lagunas próximas do mar e “preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada”. Resistindo à força do oceano que tudo invade e ameaça engolir as flores e as frutas do mangue, o rio-pântano recobra vida e, *porque vive, não entorpece*. O que é ralo se adensa como o sangue de um homem “que é muito mais espesso do que o sonho de um homem”. A consistência derradeira, simétrica e oposta ao desfazimento da última hora, se produz na luta, simétrica e oposta à estagnação sofrida pelo rio no meio do percurso:

“Espesso, porque é mais espessa a vida que se luta cada dia, o dia que se adquire cada dia (como uma ave que vai cada segundo conquistando seu vôo)”.

No poema gêmeo de *O cão sem plumas*, que é *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, a voz sai do próprio rio a caminho do mar.

Muitos povoados o rio atravessa, mas a paisagem, com tantos nomes, é quase a mesma. A poesia do Agreste é a da morte seca; e à medida que o Capibaribe entra pelo Recife, é a da morte na lama. Ali “há apenas esta gente/e minha simpatia calada”. Alguns versos atrás, o rio fôra ainda mais amistoso, dizendo-se *amigo, companheiro íntimo, confidente e amante* da gente anfíbia que mora no mangue.

Do Auto de Natal pernambucano não há quem não tenha lido sem surpresa entre alegre e doída os versos do remate, que trazem ao leitor, já instruído por tantas lições de morte, a expressão da vida, mesmo quando é vida severina.

Voltando à “Festa”, temos que repensar os nexos que cada poema estabelece entre voz e texto, expressão e construção. Recusando, desde *Psicologia da composição*, “a poesia dita profunda”, João Cabral formulou, em pleno pós-modernismo dos anos de 1950, uma poética centrada nos efeitos de superfície com suas linhas melódicas curtas e suas figuras ao mesmo tempo nítidas e intensas. A substituição da perspectiva pelo descentramento e a exploração da palavra prosaica, denotativa, quiseram dar ao leitor a impressão de um fora sem dentro. Casca sem carne, coco oco. Miró inspirou-o ditando-lhe um ensaio original e abertamente propositivo.

Isto posto, nem toda poética explícita esgota a poesia assim como nem toda retórica dá conta da eloquência. O que sobra, diz Hoelderlin, fundam-nos os poetas. Sobra e resta o fio de voz atribuído ao rio, ao retirante; ou ao deputado e ao senador. O dentro é o calor da empatia, ou o gelo do distanciamento; e, no bojo deste, a oblíqua sátira do rico que presume saber tudo do cassaco de engenheiro.

Notas

1 Em “Joan Miró”, *Obra completa* de João Cabral de Melo Neto, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1999, p. 691.

2 No capítulo “As vozes de fora” do seu ensaio *João Cabral: a poesia de menos*, que tive o prazer de ler depois de escrito o presente artigo, Antônio Carlos Secchin apontou com pertinência a distinção entre a voz de “Festa na casa-grande” e as vozes de *O cão sem plumas*, *O rio* e particularmente *Morte e vida severina*. Cito a observação seguinte, que é incisiva e exemplar: “Em *Morte e vida severina*, enunciados pelo *retirante*, deparamos com os seguintes versos: “o sangue/ que usamos tem pouca tinta”; em “Festa na casa-grande”, estrofe 13: “- É como se seu sangue/ que entretanto é mais ralo”. A diferença entre os dois exemplos reside no ponto de enunciação: num caso, uma voz no trânsito da miséria; no outro, uma voz refestelada na casa-grande. O que se fala não é imune ao lugar de onde se fala: uma frase idêntica proferida em dois espaços diversos não é, por isso mesmo, igual: apontará, antes, para o intervalo aberto entre seus dois pólos de emissão” (*João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*, 2º. ed., Rio de Janeiro, Topbooks, 1999, p. 180).

RESUMO – O POEMA “Na festa da casa-grande”, de João Cabral de Melo Neto, está centrado na figura do cassaco de engenho. Os seus procedimentos estilísticos lembram de perto as técnicas pictóricas de Joan Miró, às quais o poeta dedicou um ensaio revelador. O uso de figuras intensas e isoladas e de linhas melódicas breves obedece a uma poética de superfície que difere programadamente da perspectiva clássica e de sua ilusão de profundidade. Mas esses procedimentos não valem por si mesmos de um modo absoluto: foram usados pelo poeta tanto neste poema (que transforma o cassaco em coisa vazia) como em textos anteriores que apontavam para uma atitude vital de resistência do rio ou do trabalhador nordestino. O que marca realmente a diferença é a presença de um lado de dentro, a voz do poema, que é interna em *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*, mas é exterior em *Na festa na casa-grande*, cujo falante é um deputado com acento nordestino. Onde não há perspectiva, a voz assume o papel de doador de sentido.

ABSTRACT – THE POEM “Na festa da casa-grande”, by João Cabral de Melo Neto, focuses on the figure of a sugar cane mill laborer. Melo Neto’s stylistic procedures closely bring to mind the pictorial techniques of Joan Miró, to which the poet dedicated an insightful essay. The use of intense, isolated figures and of brief melodic lines are in accordance with a surface-minded poetics, whose agenda differs from the classical perspective and its illusion of depth. Such procedures, however, are valueless in themselves from an absolute viewpoint: they were used by the poet both in this poem (which turns sugar cane mill laborers into an empty thing) and in previous texts that pointed toward a vital attitude of resistance, either by the river or by the workers of Brazil’s Northeast. What really makes the difference is the presence of an inner face, the voice of the poem, which is internal in *O cão sem plumas*, *O rio* and *Morte e vida severina*, but external in *Na festa na casa-grande*, whose narrator is a congressman with a northeastern inflection. In the absence of perspective, this voice provides us with meaningfulness.

Alfredo Bosi é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e autor, entre outras obras, de *História concisa da literatura brasileira*, *O ser e o tempo da poesia*, *Dialética da colonização*, *Machado de Assis: o enigma do olhar* e *Literatura e resistência*. É editor da revista *ESTUDOS AVANÇADOS* e membro da Academia Brasileira de Letras.

Texto recebido e aceito para publicação em 19 de fevereiro de 2004.