

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

A DIMENSÃO POLÍTICA NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA DE JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

Teresina

2022

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

A DIMENSÃO POLÍTICA DA PRODUÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA DE JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, com área de concentração e linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro

Teresina

2022

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processos Técnicos

C331d Carvalho, Natanael de Macêdo.
A dimensão política na produção do espaço na obra de João Cabral de Melo Neto. / Natanael de Macêdo Carvalho. – 2022.
136 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí,
Pós-Graduação em Letras, Teresina, 2022.

“Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.”

1. Poética. 2. Espaço e política. 3. João Cabral de Melo
Neto. I. Carvalho, Natanael de Macêdo. II. Título.

CDD 801.92

Bibliotecário: Gésio dos Santos Barros – CRB-3/1469

NATANAEL DE MACÊDO CARVALHO

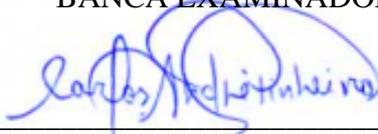
A DIMENSÃO POLÍTICA DA PRODUÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA DE JOÃO
CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, com área de concentração e linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Sociedade, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro

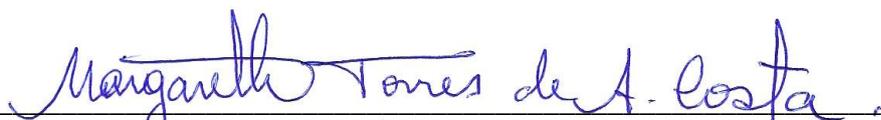
Aprovado em 29 de Abril de 2022.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Carlos André Pinheiro
Universidade Federal do Piauí
(orientador)

Profa. Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
Universidade Federal de Pernambuco
(examinadora externa)



Profa. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa
Universidade Federal do Piauí
(examinadora interna)

Para Lucy, minha esposa, meu amor, pelo apoio e suporte, sendo uma fonte que me deu força a tornar possível a conclusão de mais essa etapa. Sem você eu não teria conseguido!

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me sustentado e me dado a força necessária para vencer. Obrigado por ter me esclarecido algumas coisas... Agora eu entendo.

E também, minha mais sincera gratidão a:

O Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí, por me proporcionar a oportunidade de ser mestre com formação de qualidade ufiana, a qual todos nós conhecemos bem.

Dr. André Pinheiro, por exigir o meu melhor, perdoando-me naquilo em que eu não fui suficiente. Sei que o JCMN é seu autor de cabeceira e que isso deixou você ainda mais atento e cuidadoso; obrigado por compartilhar um pouco dele comigo, você o deixaria orgulhoso. Obrigado também e sobretudo por ter sido compreensivo e paciente.

O Grupo de Pesquisa em Teorias do Espaço Ficcional, liderado pelo meu orientador, teve fundamental importância para me nortear frente a uma teoria com a qual eu tinha pouca familiaridade. Da mesma forma agradeço ao Grupo TOPUS por tudo que aprendi ao ouvi-los.

Dra. Margareth Torres por ser uma das minhas pessoas favoritas no mundo agora. Você cuidou de mim como um anjo de Deus.

Dr. Luizir de Oliveira, pela aula de humanidade que você dá com o seu próprio exemplo.

Dra. Silvana Pantoja dos Santos por contribuir criticamente com esta pesquisa desde a Qualificação.

Dr. Juscelino Sampaio, por ter me socorrido na elaboração do Pré-Projeto, quando ninguém mais pôde.

Me. Luiz Egito de Souza Barros, amigo em todas as circunstâncias; e a seu irmão, Dr. Sebastião Barros, pelo amparo nas primeiras semanas em Teresina.

Fabício Oliveira, meu amigo desde a graduação. Tudo estava muito complicado, mas sua companhia fez toda a diferença. Nós íamos morar juntos – até começamos, por um tempo –, mas a pandemia chegou e, bem, tudo desandou... Não posso deixar de agradecer a sua adorável avó também, por não nos deixar sozinhos na empreitada de organizar o apartamento.

Meus colegas da turma de 2020-2022 que se tornaram meus amigos para a vida: Lucas Evangelista, Janaira Rodrigues e Fábica Beviláqua. Um número bem reduzido e suficiente de pessoas que se ajudaram e que deram apoio mútuo durante as intempéries. Agora, vamos também nos alegrar juntos. Sucesso, queridos!

Eu não poderia ter chegado até aqui sem o apoio da minha família, minha esposa, Lucy, que foi compreensiva e ajudadora mais do que eu merecia, por se compadecer e sentir o que eu

sentia. Os meus filhos, Davi, Hadassa e Letícia fizeram muita bagunça, mas me incomodaria muito mais o silêncio da ausência de vocês, e por isso eu sou grato. Foi por vocês que eu não desisti. Espero que um dia se orgulhem do seu papai.

Mãe e pai, Maria Cesse e Francisco Carvalho, por terem me apoiado através dos valores que me ensinaram, bem como com as palavras de ânimo e com as orações intercessoras. Esse agradecimento se estende à minha amada irmã, Rafaela, que também sempre me incentivou a ser melhor do que sou.

Tia Luiza Maria e tio Francisco Lopes por me motivarem tanto – sua generosidade foi fundamental em todo o percurso. Sobretudo, vocês me surpreenderam com a fé que depositaram em mim.

Eu não me esquecerei.

Muito obrigado!

“Tenho uma certa vocação para a solidão, mas sinto que o homem necessita da poesia para entender melhor a realidade.”

(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

João Cabral de Melo Neto sempre se manteve fiel ao seu projeto poético, dedicando-se a compor, pelo rigor da construção consciente, uma obra caracterizada por um discurso objetivo, de inspiração concretista. Por este esforço, recebeu o título de engenheiro da linguagem. Atenta ao rigor empreendido pelo poeta, a fortuna crítica tem lido a obra cabralina pelo que ela apresenta de matéria lógica e formal. Embora completos 100 anos de nascimento de João Cabral, a categoria espacial tem sido negligenciada, por não haver pesquisas amparadas em teorias próprias do espaço ficcional. Nesse sentido, busca-se, neste trabalho, situar e examinar a poética de João Cabral à luz de uma teoria do espaço. Pela análise do fator crítico que o poeta incumbiu à sua poesia, esta pesquisa é orientada pela premissa de que João Cabral explora pelo espaço a interface modernização-tradição impregnada na linguagem e na sociedade; essa tradição, como contraste da modernidade, ajuda a compor a imagem da exploração e da pobreza que perduram na sociedade brasileira, como um jogo político. Assim, objetiva-se investigar os mecanismos de produção do espaço na obra de João Cabral de Melo Neto a partir de uma perspectiva política e social. A metodologia parte de uma revisão bibliográfica de cunho exploratório, examinando, junto à teoria, como é que o poeta estrutura na lógica espacial de sua poética a configuração política e social. Para se alcançar esse objetivo, o trabalho apoia-se nas teorias que versam sobre espaço ficcional e manifestações de poder político dentro da literatura em relação às suas representações sociais, também em relação a literatura como objeto próprio de manifestação estético-político, não obstante como um espaço para essa manifestação. Para entendimento da categoria do espaço, a pesquisa foi direcionada por Brandão (2013), Brandão Santos e Oliveira (2001), Massagli (2015), Tuan (2013), entre outros. Para se discutir a interação entre espaço, sociedade e política, valeu-se principalmente de Lefebvre (2016a, 2016b). Das leituras da obra com o marco teórico supracitado, se reconhece espaços nacionais e internacionais manipulados por suas bases discursivas-ideológicas de poder e domínio. O poeta recifense dá a ver e compreender como a poesia brasileira e o que nela se diz/desdiz formam as concepções de mundo, bem como as concepções acerca deste lugar brasileiro no mundo.

Palavras-chave: Poética. João Cabral de Melo Neto. Espaço e política.

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto has always remained faithful to his poetic project, dedicating himself to composing, through the rigor of conscious construction, a work characterized by an objective discourse, of concrete inspiration. For this effort, he received the title of language engineer. Attentive to the rigor undertaken by the poet, the critical fortune has read the work of Cabral for what it presents of logical and formal matter. Despite the 100th anniversary of João Cabral's birth, the spatial category has been neglected, as there is no research supported by theories of fictional space. In this sense, this work seeks to situate and examine João Cabral's poetics in the light of a theory of space. By analyzing the critical factor that the poet assigned to his poetry, this research is guided by the premise that João Cabral explores through space the modernization-tradition interface impregnated in language and society; this tradition, as a contrast to modernity, helps to compose the image of exploitation and poverty that persist in Brazilian society, as a political game. Thus, the objective is to investigate the mechanisms of space production in the work of João Cabral de Melo Neto from a political and social perspective. The methodology starts from a bibliographic review of an exploratory nature, examining, together with the theory, how the poet structures the political and social configuration in the spatial logic of his poetics. To achieve this objective, the work is based on theories that deal with fictional space and manifestations of political power within literature in relation to its social representations, also in relation to literature as a proper object of aesthetic-political manifestation, despite how a space for this manifestation. To understand the category of space, the research was directed by Brandão (2013), Brandão Santos and Oliveira (2001), Massagli (2015), Tuan (2013), among others. To discuss the interaction between space, society and politics, Lefebvre (2016a, 2016b) was mainly used. From the theoretical readings of the work, national and international spaces manipulated by their discursive-ideological bases of power and dominion can be recognized. The poet from Recife reveals and understands how Brazilian poetry and what is said/unsaid in it form conceptions of the world, as well as conceptions about this Brazilian place in the world.

Keywords: Poetics. Joao Cabral de Melo Neto. Space and politics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: “DONNER A VOIR” - TEORIA E RECEPÇÃO.....	23
1.1. Marco teórico.....	23
1.2. Intelectualidade de João Cabral de Melo Neto – um olhar de si	35
1.3. Panorama bibliográfico de João Cabral de Melo Neto – um olhar da Crítica	47
CAPÍTULO II: “A FÍSICA DO SUSTO PERCEBIDA” – ESPAÇO ENQUANTO RESISTÊNCIA, PODER E ESTÉTICA	60
2.1. Espaço e poder, palavras e armas	61
2.2. Habitar o tempo.....	70
CAPÍTULO III: CIDADE MODERNA E SOCIEDADE POBRE.....	79
3.1. A produção da cidade.....	79
3.2. Aquilo que se resguarda no cimento de Brasília.....	85
CAPÍTULO IV: RELAÇÕES ESTABELECIDAS ESTRE ESPAÇO E PODER - “A DIVERSIDADE CULTURAL NO DIÁLOGO NORTE-SUL”	96
4.1. A tradição literária monológica	97
4.2. Espaço em conflito desde o Sul	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Embora o título deste trabalho traga a palavra “obra”, o mesmo não tem a pretensão de analisar toda a obra de João Cabral de Melo Neto, em vez disso, percorrer e fazer novas leituras de alguns momentos que perpassam a obra os quais se estabelece em maior ou menor grau uma ligação entre espaço e política.

O espaço é objeto de interesse de diversas áreas do conhecimento humano, entre elas a Arquitetura, a Geografia, a Astronomia, a História, a Sociologia, a Antropologia, as Ciências Políticas, os Estudos Literários, dentre uma série de outros mais. Na verdade, a análise do espaço tem sido cada vez mais explorada com objetivo interdisciplinar. Dessa forma, as teorias espaciais vêm se afastando progressivamente daquela perspectiva cartesiana que oferecia explicações lineares e unilaterais. Assim, como bem afirmou Massagli (2015, p. 18), atualmente pensa-se o espaço “através das experiências concretas dos indivíduos que, no tempo e no espaço, se relacionam com suas criações”. Dessa forma, dada a sua própria natureza, é necessário apreender conjuntamente as dimensões materiais e intelectuais do espaço como produto social, tal como a própria literatura.

O espaço, que se analisa neste trabalho, é aquele considerado, de acordo com o sociólogo Henri Lefebvre (2016a, p. 54), como espaço *mental e social*, produzido por uma sociedade determinada, pela qual manifestam-se “contradições e conflitos”, inserido na criação poética. Este espaço que a poesia revela (e do qual reveste-se) é emblema das contradições, pois advêm do conteúdo político e social, perpassando o conteúdo capitalista, também por isso trata-se de um relacionamento, de uma forma ou de outra, com a política.

Por se tratar de um produto social, a relação que a literatura estabelece com a sociedade é intensa e produtiva. Voluntário ou não, é inegável que esse processo deixe rastros dos aspectos sociais da realidade social na qual foi concebida. A presença de aspectos políticos na literatura se dá, pelo menos em parte, pela impossibilidade de separar o homem político e social do escritor, mesmo quando o conteúdo literário se apresenta distante do autor no tempo e no espaço.

Na verdade uma obra pode ser estudada de diversas formas, mas como nesse trabalho se prioriza o aspecto político da categoria espacial, também não se pode deixar de lado a sua vertente social. Para Antonio Candido (2014), pode-se falar tanto de uma crítica literária quanto de uma sociologia da literatura, sendo que a primeira preocupa-se em mostrar como a importância de uma obra “deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma

peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão” (CANDIDO, 2014, p. 13); já a segunda preocupa-se em mostrar o valor e significado da obra pelo ponto em que exprime certo aspecto da realidade, sendo este o que há de essencial da mesma. Assim, a crítica/análise literária assimila a dimensão social como fator estético, já uma sociologia da literatura analisa-a como fenômeno social, havendo distinção entre uma e outra orientação de análise. De outra maneira, como atende este trabalho, é necessário fundir “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2014, P. 13) visto que, na verdade, são dois pontos de vista que se integram e não podem ser dissociados.

Para a análise dialética, o analista busca apreender “o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2014, p. 34). Assim, importa tanto os aspectos da história sociologicamente orientada como fator de arte, a estrutura estilística e estética, quanto a estrutura histórica e social que repercute os fatos políticos ou cria ficção com caráter de protesto ou resistência, baseada no cenário político que vivenciou seu escritor. É preciso, assim, entender a política a partir do aspecto social, visto que ela é um desdobramento deste. Seja como for, um ponto de vista se aproxima do outro, pois a Literatura ocupou-se intensamente das relações políticas e sociais ao longo da história.

A literatura, por exemplo, pode ser considerada um “instrumento” político, sob vários aspectos. Inúmeros são os casos de escritores que tiveram suas obras censuradas por terem utilizado da literatura como instrumentos para produzir efeitos de resistência frente a opressão, à pobreza, ao cerceamento da liberdade etc. O artifício literário pode ser usado para denunciar, enviar uma mensagem, chamar indivíduos e até uma classe social inteira à luta. No entanto, literatura não poderá ser inteira ou meramente instrumento político por que sua forma de abordagem e compreensão da realidade social e histórica é regida por leis próprias, estéticas. Não é excluído o caso de a estrutura estética também vincular um ato político. Pelos recursos estilísticos a literatura cria e recria, inventa e reinventa, imagina, fantasia a realidade. É uma linguagem simbólica. Mas não deixa de ser importante material para descobrir aspectos das relações sociais e de poder.

Em sua obra, João Cabral de Melo Neto explora temas sociais associando-os a imagens que compõe, juntas, uma mesma denúncia, cumprindo um mesmo propósito. A denúncia de uma causa social é dissolvida na sintaxe do poema, no qual as palavras e a forma adquirem a tônica do tema abordado. Nesse percurso, revela-se uma linguagem de natureza quase burocrática – porque administra a elaboração textual como um processo que se pauta por um regulamento fixo, igual ao trabalho do próprio burocrata, cujo sistema de execução da atividade

pública cumpre determinada rotina e hierarquia, com linhas de autoridade e responsabilidade bem demarcadas –, preocupação com o outro e resistência como forma de libertação humana são alguns dos principais eixos de discussão política que permeiam a poética cabralina (BARBOSA, 1975, 2009; NUNES, 2007, 2009; SECCHIN, 1985). Nela, a preocupação com a vida, com o destino do outro e com a condição do próximo é uma diretriz que começa basicamente a partir de **O cão sem plumas** [1950] e nunca mais será abandonada; bem pelo contrário, o tema do *outro*, inserido em uma coletividade, vai adquirindo cada vez mais relevo na lírica cabralina. No entanto, João Cabral preza por abordar essas questões (que são extremamente compassivas, humanas, históricas e culturais) através de imagens concretas e materiais, como por exemplo em **Uma faca só lâmina** [1956], no qual a condição social segregadora é retratada por meio de um objeto: uma faca encravada no próprio corpo do sujeito. O emprego desse procedimento estilístico acaba por imprimir maior materialidade e corporeidade aos temas, camuflando-lhes a base subjetiva.

A presença do tema social e político na obra de João Cabral está diretamente vinculada a essa tarefa de denunciar as mazelas sociais: a seca, a fome, a morte, o cidadão usurpado no trabalho pelos grandes fazendeiros etc. Durante muito tempo, o poeta se dedicou à abordagem de questões como a denúncia da pobreza, a exploração feita pelos grandes latifundiários e o trabalho desumano no mangue, no qual o homem perde quase que por completo o senso de humanidade e praticamente se confunde com o bicho. O poeta trilha esse caminho até a publicação de **Crime na Calle Relator** [1987], quando a emergência das denúncias sociais já não é mais tão notória.

Normalmente, as questões políticas e sociais na poesia de João Cabral são abordadas através da categoria do espaço, da relação do homem ou da consciência humanizada com o espaço. O poeta explora as facetas humanas da sociedade, entendendo o homem como ser orgânico passivo de um sistema político. O “homem-lama” ou o “homem amarelo” que adiciona a si mesmo os aspectos da terra: a umidade insecável, o corpo pesado pela tristeza de ser pobre e não ser assistido por direito humano algum, é um exemplo do trabalhador do mangue, que se atola naquele espaço e que se percebe por ele, não podendo aperceber-se por outra coisa, porque em muitos casos o homem de João Cabral ocupa ou transita um lugar apenas, mal tendo um nome ou um feito; confunde-se à paisagem, como a vegetação, os bichos e as pedras, não tem visão ampla sobre o sistema que o oprime.

O tratamento linguístico dado aos poemas também figura como uma maneira pela qual o eixo político se articula na lírica cabralina. De modo geral, há uma certa propensão para o uso de uma linguagem mais técnica, medida e geométrica, revelando um projeto estético de poesia

antilírica que muito se avizinha do seu trabalho como diplomata. Chamar-se-á, neste trabalho, o *projeto estético* (AZEVEDO, 2002) apenas de *projeto poético*, pois delimita melhor a ideia de obra e de composição a que se pretende abordar. Tal projeto, para João Cabral, trata-se de uma forma discursiva dura para falar de um quadro social igualmente duro; a fortuna crítica da obra de João Cabral já amplamente esclareceu que o poeta não poderia empregar uma linguagem lírica para retratar o sertão e as condições desumanas em que vivem seus habitantes. Nesse sentido, pode-se dizer que a sua região de origem se materializa na musicalidade áspera, estacionária e afiada dos versos; uma linguagem incisiva que intenciona cortar o próprio leitor à medida que ele prossegue na leitura. Para tanto, o discurso poético incorpora a natureza das pedras ásperas e resistentes do sertão, bem como das folhas afiadas e cortantes do canavial.

João Cabral proporcionou a divulgação de uma imagem nordestina enquanto topos de denúncia, de resistência, isso em decorrência de uma preocupação que tinha em representar sua ideia de “verdade” sobre este lugar. A obra **O rio** [1953], como exemplo de resistência, mostra o curso da água que, mesmo tendo tudo para cessar, segue por lajeiros, terrenos áridos, irrigações e barragens, até alcançar o mar. Essa resistência diz respeito ao estado humano do sertanejo, que resiste à seca, que persiste na busca de melhores condições de vida, mas que, embora o rio consiga chegar ao mar e o sertanejo à capital, ambos chegam cheios de detritos. Isso demonstra uma parcela da problemática que a linguagem cria no desdobramento do espaço enquanto categoria política e social.

Desde a publicação do primeiro livro, a obra de João Cabral de Melo Neto tem recebido a atenção da crítica especializada e gerado amplo campo para a pesquisa acadêmica no Brasil e no exterior. Conforme mencionado anteriormente, o trabalho como diplomata parece ter influenciado na composição geral de sua poesia, que é caracterizada pelo rigor formal e estético. João Cabral era contrário à lírica de tom confessional e aos versos de subjetivismo derramado – um modelo largamente presente na tradição da poesia brasileira. De personalidade reservada e extremamente centrado no seu trabalho diplomático, o poeta produziu uma obra assinalada pela construção consciente do verso e pela rejeição a fórmulas poéticas fáceis e desgastadas – um projeto obsessivo que manteve até o último volume publicado. Como insistiu em dizer em várias entrevistas, seu desejo era ser crítico de arte, mas, impiedoso consigo mesmo, julgava não estar preparado para o feito. A opção encontrada, portanto, foi transferir para o exercício de criação poética o rigor e a análise necessários ao trabalho como crítico. No ensaio “Poesia e composição”, o próprio autor afirma assim:

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 1997c, p. 51).

Designada de poesia crítica pelo próprio João Cabral, a sua obra é assinalada por um viés mais avaliativo, de modo que o poema constitui um espaço operativo para refletir sobre a arte, a linguagem, a cultura, a sociedade, a história e a política. Ao longo de sua carreira literária, a obra do autor sofreu influência de nomes como Mallarmé (facilmente verificável na epígrafe do livro estreia **Pedra do sono**: “*Solitude, récif, étoile...*”), Paul Valéry e, de modo mais geral, o “constante relacionamento com as artes plásticas, sobretudo o Surrealismo e o Construtivismo” (BARBOSA, 2009, p. 109); somam-se também os poetas que já se afirmavam na poesia brasileira àquela altura, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

Na tentativa de apresentar uma relação com o programa estético dos escritores da Geração de 45, Alfredo Bosi (1997, p. 465-466, grifos do autor) tece a seguinte consideração: “Na esfera psicológica, *habitat* ideal desse gênero visceralmente intimista de poesia, as *imagens* vêm a ser o correlato dos sentimentos e, numa fase mais avançada da condensação, os *símbolos* vêm a ser o véu que oculta e ao mesmo tempo sugere esses mesmos sentimentos”. Levando-se em consideração o projeto poético seguido à risca por João Cabral, podemos perceber que o poeta se apropria de algumas perspectivas norteadoras de sua geração, com destaque para o tratamento dado ao aspecto formal e à composição das imagens: “O formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético” (BOSI, 1997, p. 466, grifo do autor). Deste grupo antológico, a obra de Cabral de Melo tornou-se um fundamento basilar para o posterior desenvolvimento da lírica brasileira, prosseguindo ainda hoje com uma singularidade poética inquestionável.

João Cabral fez uma escolha oposta à que levou seus contemporâneos a se fixarem numa poesia, que se tornou representativa da Geração de 45, de refinamento formal e de aprofundamento interior. Ligado desde o primeiro livro à tradição modernista, da qual retomou, de preferência, sem de todo abandonar o verso livre, os padrões que lhe puderam assegurar uma dicção corrente e precisa, João Cabral também soube aproveitar o uso, consagrado pelo Modernismo e rejeitado pelos seus companheiros de geração, da matéria

prosaica e da prosificação do verso. Mais tarde, João Cabral rejeitará a ideia de expressão poética perseguida nessa fase (NUNES, 2007, p. 20).

Diante do exposto, o principal objetivo desta pesquisa acadêmica é examinar o modo como as questões políticas, históricas e sociais são materializadas na categoria do espaço, sempre guiado por uma teoria própria do espaço ficcional. Pretende-se evidenciar que a poética cabralina tem forte apelo espacial porquanto é fomentada pela objetividade e geometricidade da linguagem empreendida na composição dos poemas, criando um movimento propício para a percepção da produção do espaço enquanto representativo da realidade; evidenciar ainda que o projeto poético de poesia antilírica de João Cabral de Melo Neto é um ato político, um compromisso social com determinadas classes, uma determinada gente. Dessa forma, o espaço na obra de João Cabral tem uma orientação política ligada a causas e denúncias sociais.

Para que o objetivo supracitado seja desenvolvido, traça-se alguns objetivos específicos, quais sejam: demonstrar que o projeto estético do autor, voltado para a constituição de uma poesia antilírica, corresponde a um ato político e de compromisso social; investigar como as paisagens sertanejas constituem uma leitura do processo histórico, social, político e humano do país, bem como a categoria espacial, enquanto elemento estético, compõe o esse processo; examinar o modo como as ideologias e os discursos de poder são materializados na categoria estruturante do espaço literário, especificamente na representação estética da cidade de Brasília; analisar, por fim, a dialética da tradição e da modernidade, entendendo-a como uma síntese conceitual para os quadros de progresso e miséria no país.

Frente a uma obra rica em fortuna crítica, como é a obra de João Cabral de Melo Neto, ao longo do tempo, os pesquisadores analisaram a obra do poeta pernambucano pelos vieses formal, estrutural, estético, social e político. É bem verdade que a lírica cabralina perpassa todas essas perspectivas e delas se enriquece, mas há sempre outros aspectos que precisam ser examinados ou pelo menos mais bem explorados, uma vez que – embora já se comemore o centenário do autor – a categoria do espaço tem sido parcialmente negligenciada por sua fortuna crítica. Com efeito, o Nordeste, o sertão, Pernambuco, Espanha, Sevilha, os engenhos, a arquitetura e os rios são temáticas que já foram ostensivamente examinadas na obra do autor, mas costumeiramente as análises não são orientadas por uma teoria do espaço ficcional específica. Isso significa que o espaço é tratado antes como tema do que como recurso estruturador da obra. Depois, a ausência de uma teoria espacial que guie as leituras acaba por gerar posicionamentos imprecisos ou equivocados.

No geral, as teorias do espaço ficcional promovem uma leitura do comportamento humano, dos quadros sociais, dos processos históricos, das práticas culturais e dos mecanismos

de linguagem através unicamente da representação espacial. Sabemos que obra de João Cabral de Melo Neto comporta um evidente e ostensivo senso de espacialidade, dado que as estruturas espaciais se projetam não apenas nos temas de sua poesia, mas também na sua própria estrutura linguística. Nos volumes **O cão sem plumas** [1950], **O rio** [1953] e **Morte e vida severina** [1956], por exemplo, observamos o trajeto da bacia hidrográfica do rio Capibaribe pelo interior do Estado de Pernambuco, passando pelas cidades que compõem o Polígono das Secas até chegar ao litoral, em Recife. No percurso, percebemos a demonstração de uma epopeia do vazio – na qual a figura do herói e os feitos gloriosos são substituídos pelo contato entre explorador e explorados, pelo permanente quadro de miséria ao longo do caminho e pelo poder exercido por um sistema capitalista, que impõe as suas regras a quem é de direito. Há uma espécie de rendição imposta, um amordaçamento, devido às situações críticas em que são colocadas algumas personagens, bem como um certo mal-estar que a condição desumana gera, embora haja também resignação e uma espécie de resistência esperançosa. Em outras palavras, a literatura pode recriar situações, revelando denúncias, e pode, inclusive, apontar saídas. Apontar saídas não é comum à poética cabralina, mas, em alguns momentos, há situações que apontam para uma certa “esperança”, como o rio vencer a seca e chegar ao mar e Severino desistir da morte com o nascimento de uma criança, por exemplos.

Esta pesquisa faz uma abordagem por um viés ainda não muito explorado pela fortuna crítica da obra cabralina, qual seja: investigar os mecanismos de produção do espaço na obra de João Cabral de Melo Neto, tomando como ponto de referência a sua dimensão política e social. Por vezes, os pesquisadores apontam o vínculo existente entre as questões políticas e o espaço retratado na obra, até porque João Cabral aborda esse aspecto de maneira incisiva e, desse modo, a discussão sempre vem à tona. De fato, para examinar os quadros sociais ou as denúncias políticas é difícil não recorrer a uma análise espacial, mas normalmente os pesquisadores concebem essa categoria de forma muito genérica, ressaltando mais o seu caráter conteudístico do que a sua capacidade de estruturação do discurso poético. Nossa pesquisa, entretanto, está amparada em teorias que dão respostas específicas à presença do espaço na literatura. Podemos dizer que se trata de uma abordagem relativamente nova, até porque a maior parte dos ensaios importantes sobre a obra de João Cabral de Melo Neto são das décadas de 1980 e 1990, época em que o estudo das teorias do espaço ficcional ainda não havia atingido o seu ápice no Brasil.

Para além da lacuna crítica, é importante investigar a poesia de João Cabral – ainda mais quando se comemora o centenário de nascimento do autor – porque ela desempenha um papel fundamental para a compreensão não apenas do nosso sistema literário, mas também da própria

sociedade brasileira, dado que o poeta fez uma vasta leitura do seu tempo. Como João Cabral sempre teve uma visão muito lúcida acerca dos processos sociais, este trabalho reitera a voz do poeta como leitor crítico de sua época. Com efeito, a sua poesia tem um caráter analítico, então, para além de compreender um discurso estético, sua obra tem uma validade histórica, política e social.

Para aporte teórico que trata do modo pelo qual a questão política é materializada na categoria do espaço, utilizamos o sociólogo Henri Lefebvre, com seu conceito triádico de espaço e sua crítica social de orientação marxista. Para Lefebvre, o espaço está intimamente ligado à reprodução das relações (sociais) de produção (LEFEBVRE, 2016a). Alexandro Medeiros, explicando esta relação entre Literatura e Política, propriamente dita, destaca o ponto chave para o desdobramento da discussão:

Aqui os mistérios da criação literária são questionados com perguntas fundamentais: por que escrevo? e como escrevo? E especulados sobre o relacionamento da literatura com o mundo, com a história, seu convívio social. Como a literatura se comporta? Como tem se comportado? Como deve se comportar no meio social que lhe dá existência efetiva? A literatura é um fruto social dos mais importantes e dos mais saborosos. Logo, não é descabido perguntar o que ela está fazendo aqui. Surgiu para quê? Tem alguma função social? Entre estas e tantas outras reflexões, a política e as questões sociais certamente encontram um lugar de destaque entre os escritores. Existe um público mais exigente que não aceita apenas a ideia de que o compromisso do escritor é apenas o de escrever bem e empolgar o público ao qual se dirige. A reflexão literária tem um papel social. O escritor deve engajar-se de algum modo. Comprometer-se com as questões sociais. (MEDEIROS, 2017).

O cerne da questão diz respeito exatamente a o quanto que essas reflexões que a literatura comporta e promove demonstram o seu caráter político. Ademais,

[...] tanto quanto sabemos, as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência [...] São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica [...] a produção da arte e da literatura se processa por meio de representações estilizadas, de uma certa visão das coisas, coletiva na origem, que traz em si um elemento de gratuidade como parte essencial da sua natureza (CANDIDO, 2014, p. 79-80).

Assim, não é sempre o desejo do autor manifestar um posicionamento político, mas uma necessidade incontornável e impossível de se desvencilhar. A arte gera o seu próprio conflito,

pois é essencialmente humana e, por assim ser, contraditória, espelhando a própria vida e seus conflitos. Esse espelhamento, no entanto, a que Antonio Candido chama de “representações”, é feito, como o crítico disse, de forma “estilizada”, isto é, não é um grito avulso para a multidão ou para paredes solitárias – composição artística e literária processa esse grito em harmonia (ou desarmonia) elaborada, que segue certo rigor para cumprir certo propósito a que designou o escritor. Vale destacar ainda, que tanto para Medeiros como para Candido, a literatura é aquilo que emerge da coletividade, portanto daquilo que é público, como sendo a origem natural, mas que, transportado para o texto carrega um ponto de vista específico, uma forma de ver as coisas e o mundo, que orientará, de certa forma e até certo ponto, a leitura e a interpretação da obra.

Se o discurso literário versa sobre um ponto de vista, um valor, uma manifestação da cultura, ele é também dotado de ideologia que irá situar os encontros e desencontros que proporcionam poder. Para Borges Filho (2007, p. 30) poder “trata-se da possibilidade que uma pessoa tem de exercer sobre outra a sua vontade”. Esse poder pode ser exercido, segundo o autor, de duas formas: pela coerção (quando se usa de alguma forma de punição para colocar a vontade de alguém em prática) ou pela sedução (maneira mais sutil de induzir alguém a agir de tal maneira, como por exemplo uma recompensa ou qualquer outro subterfugio que não inclua punição). De qualquer forma, a ideia do exercício do poder determina a relação entre pessoas, estabelecendo uma separação entre dominantes e dominados.

Um poeta contemporâneo norte-americano chamado Charles Bernstein, que há mais de quatro décadas dedica-se a compor, criticar e lecionar poesia menciona que o seu trabalho enquanto poeta

se põe no nível da ação, e resultados/soluções por imposição só irão gerar mais problemas que serão derivados e multiplicados dos problemas que já enfrentamos. A arte, não regulada por uma mensagem predeterminada, é ainda mais urgente num tempo de crise. De fato, é uma resposta necessária à crise, que explora as raízes mais profundas de nossa alienação e oferece maneiras alternativas, não apenas de pensar, mas também de imaginar e resistir. (BERNSTEIN, 2008, p. 233).

João Cabral de Melo Neto segue essa linha de pensamento, pois também não se propôs, em sua poética, soluções imediatas a qualquer problema social que tenha abordado. Sua preocupação temática com as mazelas sociais e a forma com que as apresentou é que se manifesta em ato próprio de resistência. Ademais, João Cabral explora/reexplora as possibilidades do dizer frente às crises sociais por que passava o seu momento histórico. Ainda assim, seu intuito não era muito menos panfletar os problemas nacionais, mas expô-los em um

discurso poderoso que, por si só, imprime uma inquietação, uma resistência a qual foi supracitada.

A criação poética situa-se no ponto em que há luta político-ideológica, poética que resiste a algo, mesmo que seja a uma forma estética anterior. Até certo ponto, também se está tratando de uma poética engajada. Abdala Jr. (2017, p. 13) chama de *escritores empenhados* aqueles “formados na atmosfera ideológica antifascista, do período entre guerras, cujas produções continuaram, depois, acompanhando as polarizações ideológicas da guerra fria”; especificamente os autores brasileiros tinham essa formação ideológica que traziam, desde os finais dos anos 1960, marcas de situações de ditaduras.

Permeado por esse sentimento de resignação frente as mazelas sociais, encontra-se um João Cabral de Melo Neto que, dentre outros temas dos quais tratou, mostra-se motivado pelo controle sobre o fenômeno poético, desvinculando-se dos padrões da sua própria época, mostrando a realidade do sertanejo, do retirante, do trabalhador braçal, dos marginalizados nas grandes cidades, da exploração no trabalho, da utopia da melhoria de vida, do descaso político, as contradições da modernidade, etc., fazendo de sua obra “uma gradual conquista de mais e mais controle sobre o fenômeno poético” (AZEVEDO, 2002, p. 107) e uma manifestação monumental da realidade nacional. Para tanto, em João Cabral de Melo Neto o diálogo entre os extremos – tal como é na realidade – substitui o que antes normalmente era mostrado na literatura brasileira através de jogos dicotômicos.

As tensões criadas dentro do poema são sólidas como os objetos no mundo, trazem para o mundo suas tensões e vice-versa. Ou seja, o poema tem poder e influência para fora da página, para o mundo dos humanos, e o modifica. Pelos estudos sobre a obra de João Cabral de Melo Neto conseguimos apontar um fato importante, por exemplo: o autor fez uma leitura da realidade político-social pela linguagem, num projeto que, como afirma João Alexandre Barbosa (2009, p. 108), foi permitindo cada vez mais um maior alargamento dos “espaços de significação sobre os quais a sua obra foi se alicerçando”.

João Alexandre Barbosa percebe um alargamento cada vez maior dos espaços de significação na leitura da realidade feita por João Cabral, sobre os quais a obra do poeta foi se alicerçando. Deste percurso, o crítico percebe um ensinamento pela composição:

Há uma espécie de educação em toda a sua obra, que se manifesta em termos de uma singular imitação: aprendendo com os objetos, coisas, situações, pessoas, paisagens, etc., a sua linguagem foi, aos poucos, montando uma nova forma de ver – que o leitor, por sua vez, aprende ao aprendê-la –, jamais permitindo-se a facilidade de um dizer didático desde que sempre pretende do fazer poético. Uma educação paradoxal porque poética: livre do didaticismo

por força da construção, a sua obra ensina mais radicalmente, isto é, pela raiz das coisas em que são procuradas as significações mais entranhadas. (BARBOSA, 2009, p. 108).

João Cabral valoriza a solidez e a matéria, e, por meio deste recurso, demonstra que a subjetividade, o tom lírico, o sentimentalismo e o enlevo poético não conseguem dar conta ou abarcar aquilo que as coisas realmente são: a seca e os problemas políticos que a circundam, no Nordeste, por exemplo, são problemas reais que causam miséria e morte, bem como a desumanização no percurso entre a miséria e a morte. A objetividade de sua poesia demonstra a emergência do problema que ela retrata. Dentro deste olhar construtivista e sem floreios, pode-se vivenciar a agrura dura e seca que é representada. No caso do Nordeste, a aridez das coisas é um ensinamento verdadeiramente aprendido. O homem pode ser rocha e pode ser lama, mas jamais será um ser utópico. Não obstante, o ser humano pode ser vítima do processo de dominação.

As coisas, como são, têm nelas sua história, seu lugar e sua força motriz, os quais o leitor terá de alcançar por si só. A poesia é a indução do olhar, o leitor terá de acurar os olhos para desentranhar o que a pedra no papel tem para ensinar. Sobre isso, Barbosa acrescenta:

É que a obra de João Cabral não se desfaz, um só momento, de uma intensa historicidade. Ler a realidade pelo poema é sempre refazer a história de leituras anteriores da poesia. Por isso, metalinguagem e história em sua obra, interpenetram-se tão fecundamente: a historicidade de sua poesia está sempre apontando para *dois espaços* fundamentais, isto é, o de sua circunstância social e histórica e o da história da própria linguagem com que o nomeia (BARBOSA, 2009, p. 108-109, grifo nosso).

Os dois espaços que o autor destaca abrangem dimensões grandes, quais sejam: i) a leitura dos componentes social e histórico, inserindo o homem e as coisas num contexto de dominação, de poder, de saber e de cultura. Por outro lado, ii) a linguagem, com a qual inscreve e escreve este homem e o seu espaço, também carrega, retroativamente, uma cunhagem contextual, pois a linguagem realiza-se dentro de um percurso linguístico histórico. No ato da escrita, o poeta se depara com uma língua cujos os signos foram ganhando significados dentro de uma ou mais linha de pensamento comunitária, anterior ao poeta. A linguagem na qual se inserem o poeta e também o leitor é herdada, carregada de histórias, discursos e ideologias. A própria opção por uma escrita que insere uma linguagem clara num formato que busca uma certa precisão é um ato agonista e laborioso que reflete o mundo.

Destarte, João Cabral manteve grande interesse – desde **Quaderna** [1960] e **Serial** [1961] – pela máquina do poema, como o próprio autor afirma em entrevista ao **Jornal de Letras e Artes**, de Lisboa. Benedito Nunes comenta que

a máquina do poema, que interessa profundamente a João Cabral de Melo Neto, vai gerando, à medida do seu funcionamento, e de acordo com os movimentos que constituem o dinamismo verbal da composição poética, uma série de informações entrelaçadas, em tom impessoal e recorrente acerca das coisas e dos homens (BARBOSA, 2009, p. 257).

Essa “máquina” abrangente ainda hoje está a compor significados dentro da cultura e História, que, apesar de se distanciar cronologicamente da poesia de Cabral, semanticamente se mantém unida, em diálogo. O Brasil ainda sustenta em suas bases de poder e domínio muito do que foi figurando na obra do poeta recifense, por isso sua máquina do poema ainda recebe largas investigações sociológicas, políticas e espaciais, para que, por essas investigações, possa-se um dia compreender como a poesia brasileira e o que ela diz/desdiz formam as concepções de mundo. A esse respeito, Nunes afirma que “a máquina do poema é, afinal, a máquina do mundo. Trabalhando à maneira de um tear que tece num sentido e desce noutra os fios de diversas tramas complicadas, ela fabrica, agrega e desagrega, mediante operações diferentes, as várias peças da realidade social e humana” (NUNES, 2009, p. 262-263).

Para entendimento da categoria do espaço literário, a pesquisa foi direcionada por Brandão (2013), Brandão Santos e Oliveira (2001), Massagli (2015), Tuan (2013), entre outros. Para se discutir a interação entre espaço, sociedade e política, valeu-se principalmente de Lefebvre (2016a, 2016b). Das leituras da obra com o aporte teórico, se reconhecem espaços nacionais e internacionais manipulados por suas bases discursivas-ideológicas de poder e domínio. O poeta recifense dá a ver e compreender como a poesia brasileira e o que nela se diz/desdiz formam as concepções de mundo, bem como as concepções acerca desse lugar brasileiro no mundo.

Assim, expostas as bases conceituais da pesquisa, podemos afirmar que o objetivo metodológico desta investigação tem natureza explicativa, uma vez que busca esclarecer determinadas relações em torno do fenômeno da criação literária, sempre articulando conceitos das Ciências Políticas e da Sociologia com os princípios fundamentais da Teoria da literatura. O processo de investigação analítica foi desenvolvido a partir do acesso a fontes terciárias, visto que foram examinados tanto o conteúdo original produzido por João Cabral de Melo Neto, quanto estudos teóricos e análises críticas produzidas a partir daquela fonte primária. No que concerne à apresentação dos resultados, trata-se de uma pesquisa de caráter qualitativo, pois analisa essencialmente conceitos e ideias em torno da produção do espaço, do poder e de seus discursos. Por fim, em relação ao tratamento da pesquisa, fez-se uma revisão bibliográfica,

refletindo cuidadosamente sobre o material produzido acerca do tema aqui analisado, incluindo artigos científicos, dissertações, teses e livros publicados.

Amparada pelos princípios da Literatura Comparada (sobretudo nos estudos de Antonio Candido sobre a relação literatura com a sociedade), a análise das fontes foi executada a partir de um modelo de crítica dialética que busca relacionar as estruturas internas da obra literária a elementos extrínsecos ao texto – tais como história, a política e a sociedade; assim sendo, em alguns momentos promovemos uma de cunho leitura marxista, privilegiando o exame de traços sociais e políticos da obra literária. O trabalho tenciona promover uma síntese conceitual a partir dos argumentos de tese e antítese apresentados no discurso literário, alcançando, assim, o cerne da natureza de sua contradição.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro deles promove uma leitura crítica da relação estabelecida entre o espaço ficcional e a realidade social, tomando como ponto de referência o próprio projeto poético do autor, que se volta para a constituição de uma poesia antilírica, que, por sua vez, corresponde a um ato político e de compromisso social. Este capítulo realiza a supracitada análise por meio de uma discussão que envolve o marco teórico deste trabalho, as concepções críticas do próprio poeta e um panorama da fortuna crítica de sua obra.

O segundo capítulo realiza um exame e reconhecimento do projeto poético cabralino através da análise das imagens engendradas pela categoria espacial, investigando como o vocabulário escolhido pelo poeta ajuda a compor, em primeiro lugar, um cenário de guerrilha dentro do poema e, em segundo lugar, as diversas possibilidades estéticas e semânticas no estabelecimento de um espaço poético, principalmente para a ideia de “habitar”.

O terceiro capítulo investiga o modo como as ideologias e as estruturas do poder são materializados na categoria do espaço literário, especificamente na produção do espaço citadino de Brasília, através do qual explora-se a interface modernização/tradição. Mesmo frente à modernidade, existe uma tradição histórica impregnada na linguagem, na sociedade e em suas concepções; isto configura-se na dialética da tradição e da modernidade, entendendo-a como uma síntese conceitual para os quadros de progresso e miséria no país.

Por fim, o quarto capítulo situa João Cabral de Melo Neto como ensaísta articulado à sua própria poética. O capítulo propõe, então, uma análise das relações entre espaço e poder na obra ensaística do poeta, observando como isso se articula na produção literária do autor. Os livros e poemas da obra cabralina utilizados neste trabalho são indicados no início de cada capítulo.

CAPÍTULO I: “DONNER A VOIR” - TEORIA E RECEPÇÃO

O intuito deste capítulo é apresentar e se fazer entender qual é o projeto poético de João Cabral de Melo Neto, revelando o mesmo como ato político além de um compromisso social. Para o primeiro tópico, desenvolveu-se a discussão teórica que servirá de norte não só para esse capítulo, mas para os demais que se seguem. A discussão envolve as questões da teoria do espaço ficcional, poesia, sociedade, política e a imagem poética.

No segundo tópico, o documento histórico mais completo sobre a bibliografia do poeta, escrito por Zila Mamede, serve como acesso às falas do poeta, pelas entrevistas que cedeu entre 1942 e 1982, as quais são analisadas em pontos específicos. Este documento é de fundamental importância para entender a concepção artística do autor, qual o seu posicionamento frente ao fazer literário. Por meio do livro de Zila Mamede, percorrer-se-á pelo fundamento intelectual de João Cabral, o que fomentou e ampliou sua atividade de poeta desde as suas influências até os desdobramentos delas. Este ponto é crucial para que se saiba onde se localiza a política na sua concepção poética, o qual será identificado através da negação feita pelo poeta sobre construir uma poesia política. Analisam-se os poemas “Poema”, de **Pedra do sono** [1942], “O sertanejo falando” e “A educação pela pedra”, de **A educação pela pedra** [1966].

No terceiro tópico faz-se um resumo cronológico da publicação de toda a obra de João Cabral e o panorama de sua recepção crítica. Neste sentido, avalia-se como a crítica foi construindo, no decorrer das décadas, um olhar sobre o projeto poético cabralino e o quanto essa crítica é coerente com os próprios objetivos do poeta frente ao seu objeto.

1.1. Marco teórico

Um dos nomes mais significativos dos estudos sobre o espaço, o sociólogo francês Henri Lefebvre (1974), propõe um conceito triádico para a categoria espacial: a prática espacial, as representações do espaço e os espaços de representação, pois entre o construto material (*l'espace perçu*) e o mental (*l'espace conçu*) surge um outro, o espaço vivido socialmente (*l'espace vécu*), que compreende e que dialoga com os demais. Nessa acepção de espaço vivido há uma confluência do real e do imaginário (LEFEBVRE, 2013), que com o tempo foi ganhando um caráter simbólico e sentidos diversos.

Os diversos significados que a materialidade espacial vai adquirindo no decorrer do tempo e da História, bem como as formas e concepções das intervenções urbanas, revelam que o espaço foi produzido a partir de uma concepção ideológica de classe e, por isso mesmo, já não comporta mais um caráter objetivo e neutro. Na concepção de Lefebvre (2016a), o espaço

é naturalmente político, visto que figura como plataforma estratégica para os desígnios de seus produtores. O espaço agrega ou desagrega valores de acordo com os objetivos dos sujeitos que o controlam, revelando assim o seu caráter político e ideológico. Assim, jamais sendo neutro, quando uma obra ou um autor busca afirmar uma neutralidade ou indiferença política, isto será um subterfúgio que cumprirá um posicionamento de disfarce. Os motivos para a escolha pela “neutralidade” podem ser tantos; algumas vezes, por exemplo, a intenção pode ser disfarçar posicionamentos particulares, para priorizar questões políticas mais gerais e de interesse de toda a sociedade.

As representações do espaço são transpassadas por uma base ideológica porque o espaço é um produto social. E, na grande maioria dos casos, a produção do espaço está diretamente ligada a grupos particulares, que dele se apropriam para gerir e explorar as suas potencialidades. De acordo com Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001), no livro **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**, no exercício literário, o espaço é apresentado por um conjunto de indicações concretas ou abstratas que constitui um sistema variável de relações. Isto é, as personagens e o eu-lírico são posicionados em relação a outros elementos do texto, estabelecendo uma interação constante entre si. O indivíduo se constitui como *ser* – do nível abstrato, filosófico ou metafísico – porque se relaciona; existe porque ocupa espaços na narrativa ou no poema.

Segundo Brandão Santos e Oliveira (2001), a literatura, no entanto, reforça a ideia da indissociabilidade existente entre o segmento material do espaço e o modo como ele é percebido. Neste ponto, uma concepção política integra a estrutura literária, pois perceber o espaço é um modo de olhar para o mundo, sempre moldado por uma plataforma cultural. Ainda segundo os autores, a percepção do espaço é mediada por sistemas de valores, sendo que “a literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos” (2001, p. 69). De acordo com as convenções de escrita, considera-se se uma imagem apresenta-se fiel ou não ao objeto que representa, também se o nível de realismo é importante ou não para uma determinada obra. Pelo recurso da deformidade na representação de certas imagens, a literatura desloca a imagem que a sociedade tem de si mesma.

Alguns autores já apontaram o fato de em textos poéticos, a categoria espacial também diz respeito ao modo como os vocábulos ocupam a materialidade da página. É o caso de Brandão Santos e Oliveira que explicam:

no caso de textos poéticos, contudo, o espaço também diz respeito ao modo como as palavras ocupam a página. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: o signo verbal não é apenas decodificado

intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar, na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 74).

Sobretudo a partir do Concretismo, a poesia tomou forma em dimensões que extrapolam os sons e sua interpretação auditiva, como tradicionalmente havia sido, o poema tornou-se cada vez mais um objeto visual, que, como nas artes plásticas, exigiu um novo tipo de leitura e interpretação. As formas que antes diziam respeito majoritariamente aos sistemas de metrificação e de rimas, ulteriormente desempenham também uma organização geográfica na das palavras na página. Essa nova disposição visual do signo na página nem sempre diz respeito a criação de um desenho traçado por palavras, mas ocorre a soma de procedimentos anteriores com essa nova preocupação para com a visualidade. Aliteraões, sintaxe, semântica, quantidade de palavras no verso etc. podem indicar sons e dimensões do objeto retratado. Por exemplo, os versos curtos em alguns poemas de João Cabral de Melo Neto dizem respeito ao estreito horizonte que tem o sertanejo. Desse modo, o signo verbal figura como a própria imagem a ser visualizada, pelo procedimento com a linguagem que utilizou o poeta. Seja como for, o espaço estruturado em uma obra evoca dados sociais, históricos, culturais que integram o fenômeno da criação literária. A estrutura do poema é indissociável de uma determinada noção de espaço.

Do enorme percurso conceitual do espaço para uma sentença simples, espaço seria um *estar* para o *ser* – situar qualquer coisa em qualquer tempo. Grosso-modo, este situar é pôr o *ser* em relação a algo. Esclarece a súmula o pesquisador em teorias do espaço ficcional Oziris Borges Filho, que no seu livro **Espaço e literatura: introdução à toponálise** tenta dar suportes teórico e prático ao pesquisador na área. Diz:

Quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer [...] não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma toponálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

Desenvolvendo a questão, trata-se de objetos situados num continente, que por sua vez está contido em algo maior e estes objetos são relacionáveis. É neste sentido que Brandão Santos e Oliveira (2001, p. 67) elaboram o conceito de que “o espaço é esse conjunto de indicaões – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações”. Os objetos

e seus continentes estão, assim, sempre em relação à um espectador que pratica ou não ação sobre os objetos. De qualquer forma, no universo ficcional, toda criação, desde a palavra no papel até as personagens e demais elementos do texto estão posicionados relativamente a outros personagens/elementos do texto. Ainda segundo Brandão Santos e Oliveira, uma personagem hipotética qualquer, pode estar

situada fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (definimos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante. (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA 2001, p. 67-68).

Desta forma, o ser sempre será algo porque se relaciona com outro algo, seja com objetos, com o tempo, com sujeitos, consigo mesmo, com a linguagem. O ser é definido no estar; existe porque ocupa espaço na narrativa ou no poema.

Seguindo um percurso histórico sobre a percepção do conceito de espaço na Física, o físico israelense Max Jammer (2010) destaca que a concepção de espaço que toma por princípio a ideia de continente foi, entretanto, posteriormente suplantada por outras concepções devido ao movimento relacional que o espaço carrega. As ciências modernas pensam o espaço em relação ao tempo, a partir de um sistema de relatividade; e essa concepção moderna da Física orientou grandemente as concepções atuais de espaço nas artes e nas ciências humanas de modo geral, pois se relativo, variável de acordo com as experiências individuais. A categoria espacial deixa de lado a visão de espaço absoluto e passa a ser vista como uma microestrutura, permitindo que cada grupo social lide com ele de modo distinto. Ora, se o espaço é heterogêneo, microestrutural e relativo, irá haver colisão de eventos. Na constituição do espaço há embate e tensão, movimentos de resistência. Espaço é, portanto, uma categoria agônica não contínua, mas discretamente variável (JAMMER, 2010). Toda essa reelaboração do conceito e, principalmente a partir da Teoria da Relatividade de Albert Einstein, norteou também o pensamento das ciências humanas.

No campo das ciências humanas, acrescenta o geógrafo Yi-Fu Tuan (2013, p. 26) que “os espaços do homem refletem a qualidade de seus sentidos e sua mentalidade. A mente frequentemente extrapola além da evidência sensorial.” Este argumento quebra a dicotomia entre homem e espaço, tornando as categorias relacionais e integrativas. O espaço não é um lugar preparado para o homem habitar, mas o resultado da atividade humana em toda sua complexidade.

Assim, o conceito de espaço passou da materialidade inerte até a configuração mais simbólica e discursiva – a um conceito mais cheio de nuances interpretativas e de movimentos que se configuram numa relatividade, uma rede dialética extremamente complexa. Ademais, sabendo que o espaço possui ainda uma faculdade comunicativa, torna-se passível de análise nos níveis dos discursos, da condição social, da relação de poder. A esse respeito, Lefebvre acrescenta:

Num tal processo intervêm ativamente, voluntariamente, classes ou trações de classes dirigentes, que possuem o capital (os meios de produção) e que geram não apenas o emprego econômico do capital e os investimentos produtivos, como também a sociedade inteira, com o emprego de uma parte das riquezas produzidas na “cultura”, na arte, no conhecimento, na ideologia (LEFEBVRE, 2016b, p. 23).

Henri Lefebvre, principal aporte teórico deste trabalho no que tange a relação do homem, espaço e poder, perpassa esses três como integrantes de um sistema, o mundo moderno capitalista. Dentro desse sistema, os detentores do poder (capital, de decisão) controlam o modo de vida dos seus subordinados, direta ou indiretamente. O que compõe este jogo são, na parte abstrata do jogo, a ideologia e os discursos – impulsionados por um intento claro: o capital. O mundo, produzido a partir do intento capitalista, imbrica-se no jogo político de poder que o sistema de produção do trabalho e do espaço imperam. Até a obra literária se torna mercadoria, produto:

A burguesia “progressista” que toma a seu cargo o crescimento econômico, dotada de instrumentos ideológicos [...], que caminha na direção da democracia e que substitui a opressão pela exploração, esta classe enquanto tal não mais cria, substitui a obra pelo produto. Aqueles que guardam o sentido da obra, inclusive os romancistas e os pintores, se consideram e se sentem “não burgueses” (LEFEBVRE, 2016b, p. 23).

O conceito de espaço ganha cada vez mais um caráter inconciliável, estando sempre em contradição, em tensão, em desacordo. Espaço enquanto produto social, político e estratégico, onde o valor de troca são as próprias energias humanas. Essas energias são gastas pelo intento de alcançar o que se impõe: “a sociedade de consumo traduz-se em ordens: ordem de seus elementos no terreno, ordem de ser feliz” (LEFEBVRE, 2016b, p. 35).

Da vida para a literatura existe um caminho traçado pela percepção, um ponto de vista, um olhar que irá ser marcado na composição textual, cujas ideologias podem ser rastreadas.

Como perspectiva de um olhar não isento, um ponto de vista, o espaço ficcional é também um *juízo de valor*, e faz com que o leitor experimente, questione, etc. aquele espaço.

Para o pesquisador Ozíris Borges Filho,

O espaço literário não pode ser pensado em si mesmo, mas somente na relação que estabelece com as personagens de tal forma que há sempre motivações no espaço literário, ele é sempre concreto, jamais abstrato. Ele é construído tendo como base a representação humana. Todo espaço que se apresenta ou se representa na obra literária está direta ou indiretamente ligado a personagens ou em fase dessa ligação, mesmo que o espaço seja somente imaginado pela personagem. (BORGES FILHO, 2015, p. 18).

Além disso, o espaço projeta significados: “espaço é forma mais valores atribuídos pela sociedade em determinado tempo” (BORGES FILHO, 2007, p. 24); mais uma vez, da vida para a ficção, a literatura tem o poder de criar um diálogo infindo, pois é capaz de mostrar que os valores podem ser repensados e redefinidos. Neste percurso de revisão de valores, a literatura pode promover encontros que em outros contextos seriam improváveis. Luis Alberto Brandão (2013, p. 5), no livro **Teorias do espaço literário**, aponta que “o espaço literário se define, assim, como a aproximação de sistemas espaciais incompatíveis, mutuamente inconsistentes”. A noção de espaço, que presume a inserção de um conjunto de referências, pode também instigar a habilidade de imaginá-lo para além de sua vivência, por exemplo quando conjuntos de elementos (narrativos) discrepantes entram em contato – um hospital que é a imagem de um deserto, uma pedra como meio de educação¹.

Quem irá desenvolver uma discussão apaixonada sobre a imagem (ou menção poética) é o poeta Octavio Paz, relacionando-a com a ideia de verdade que se pode atribuir a poesia. Para tanto, ele começa conceituando a própria poesia:

A poesia é [...] um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular [...] presença. [...] Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio todos os conflitos objetivos se resolvem e o homem finalmente toma consciência de ser mais que passagem. [...] Jogo, trabalho, atividade ascética. [...] Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal [...] (PAZ, 2012, p. 21).

¹ Cf. **A educação pela pedra**, in: MELO NETO, 1997b.

Nicole Brossard, John Cage, Charles Bernstein, Graça Capinha e uma infinidade de outros poetas contemporâneos vão concordar que poesia é ato de presença² que reúne todos os atos antagonistas desse estar em um mundo caótico, mesmo quando, para alguns se apresenta em alguma face pacífica. A poesia reúne tudo o que é de mais expressivo da vida, aquilo que grita aos olhos até a mais singela apatia. João Cabral não negará em sua poética o eu-lírico de passagem, que contempla o mundo e dá-se conta dele e de si como algo que é mais que integrante da paisagem; mesmo um Severino coletivo, sem nada que o particularize como indivíduo que modifica o espaço, contempla o seu mundo com um olhar angustiado e percebe que sua trajetória é, mesmo que apenas isso, uma forma de a própria natureza da vida, ela mesma, se fabricar. Severino é uma forma de manter a vida, mesmo que “teimosamente”, à revelia. Aquilo que torna o seu percurso tão árido, persistindo no exemplo, é a parte histórica e de classe que coube esse pequeno percurso poético entre tantos outros.

Destarte, João Cabral estava à par de que mesmo que sua poesia tivesse uma face popular, identificava-se também como objeto para minorias, para camadas mais sofisticadas, isso dado o aspecto educacional do país, no sistema como um todo, mas também por uma opção intelectual própria, pois o autor se autoidentificava como uma pessoa distinta das massas populares (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 144).

Se a poesia é a face da contradição, fomentada pela união entre a força criadora e o ritmo que cria as paixões literárias, e se se pretende analisar o espaço literário, que não pode ser abstrato, a imagem poética será o ponto de partida, isto é, a imagem que a poesia cria. Não apenas transporta, cria. Para fomentar essa discussão sobre a imagem poética, a pesquisa recorre a Octavio Paz, que esclarece a questão. Para ele, iniciando a conversa, “as imagens são produtos imaginários” enquanto “marca da condição humana” (PAZ, 2012, p. 104), isso quer dizer que *imagem* é produto das contradições humanas, criada com um propósito, realizando uma unidade para a pluralidade do real.

Ainda segundo Octavio Paz, corroborando com Aristóteles, “a realidade poética da imagem não pode aspirar a verdade. O poema não diz o que é, mas o que poderia ser” (PAZ, 2012, p. 105). Como se verá, João Cabral de Melo Neto disse por diversas vezes ter um compromisso firmado com que sua poesia transmita a verdade. Essa verdade, no entanto, é o que se pode concluir, é uma construção. Como é comum em João Cabral, muitas de suas afirmações se constroem pela negação. Essa pretensão de verdade, sem poder ser generalizada

² Esse *ato* ou *feito de presença* aqui mencionado corresponde exatamente à ideia de que quando o poeta escreve, ele já (re)afirma a si, o outro, a língua, a História, a cultura, a sociedade, a política etc. Assim, está no nível da ação em detrimento da inspiração.

fora do universo poético, se realiza dentro dela. Não é que Severino tenha conseguido de uma só vez atravessar o estado do Pernambuco a pé, mas as imagens que se constroem no seu percurso são reais naquele universo. E não apenas isso que a imagem consegue alcançar. Paz distorce um pouco mais a ideia que o leitor comum tem do vocábulo “verdade”. Ele diz:

A aprendizagem não consiste na acumulação de conhecimentos, mas na afinação do corpo e do espírito. A meditação não nos ensina nada exceto a esquecer todos os ensinamentos e renunciar a todos os conhecimentos. Ao fim dessas provas, sabemos menos, mas estamos mais leves; podemos empreender a viagem e enfrentar o olhar vertiginoso e vazio da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade; vazia em sua plenitude. (PAZ, 2012, p. 108).

A poesia terá uma função de promover esse afinamento do espírito. Esse resgate da ideia metafísica da poesia é o que irá associá-la a possibilidade de trazer leveza pela contemplação dessa verdade que ela carrega. Não será precisamente todo poema leve, que não diz nada de assombroso ou terrível, mas o percurso também pelo assombro e pelo terrível, nestes exemplos, proporcionará uma preparação espiritual. Pensa-se que a verdade é conhecimento íntegro, fiel sobre algo, mas Octavio Paz marca que a verdade é a contemplação, tem relação com o olhar. Menos a ver com o conhecimento e estudo, mais a ver com a percepção, que não modifica nada em si, mas que vê. É talvez também este o ponto o qual João Cabral quer tocar quando diz ter um compromisso com a verdade. Assim, o valor das palavras residirá mais no sentido que elas escondem.

No ensaio de Octavio Paz (2012, p. 111), que trata especificamente sobre “A imagem”, ele consente que, “de fato, o sentido aponta para as coisas, assinala-as, mas nunca as alcança. Os objetos estão para além das palavras”. Neste sentido, o que João Cabral, ou qualquer poeta, acaba fazendo é um novo objeto, uma nova coisa. Para explicar esse ponto, o ensaísta faz um exemplo poético com as palavras “pena” e “pedra” para demonstrar que a imagem poética diz e cria o indizível, o poeta de repente diz: “as pedras são penas, isto é aquilo” (PAZ, 2012, p. 105). Ele explica: as penas são leves, as pedras, pesadas, e todo mundo consegue entender as referências em relação a esses objetos. As pessoas têm certa consciência sobre os signos, mas o que o autor quer explicar é que eles são dotados de mobilidade e que a poesia tem o poder de criar novas realidades. Para a poesia, “nomear é ser” (PAZ, 2012, p. 112), não é uma questão de comparação, mas uma questão de tornar possível algo que fora da poesia não seria capaz de ser. Portanto, a imagem constitui uma realidade objetiva, válida em si mesma. A imagem é a obra. Poderia, assim, considerar realidades paralelas e autônomas: “o poeta faz algo mais que

dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua própria existência” (PAZ, 2012, p. 113).

Octavio Paz traz uma resposta sobre a utilidade da poesia, que coincide com a pretensão de João Cabral de Melo Neto. A poesia carrega o sentido de “verdade” nos moldes como a concebe Paz: “o poeta afirma que as suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo [...] nos revela o que somos de verdade” (PAZ, 2012, p. 113). Com isso, o propósito final da imagem é dar sentido as coisas, pelo mecanismo da reprodução por redução da pluralidade em unidade, da qual já se falou e nos moldes que se estabeleceu, não sendo uma unidade no sentido de univocidade.

Ainda para Paz (2012, p. 116), o poema faz defrontar “com uma realidade concreta [...] O poeta não quer dizer; diz.” Tudo relaciona-se com o *olhar*, mesmo objetivo da poesia cabralina: direcionar o olhar. Neste ponto, para Octávio Paz o poema é a própria linguagem, transcendendo-a; “o poema não explica nem representa: apresenta” e “a verdade do poema se baseia na experiência poética” (PAZ, 2012, p. 118). Dessa forma, quando João Cabral escreve “O hospital da Caatinga: a Danilo Coimbra Gonçalves”, incluso no livro **A educação pela pedra** [1966] e cria o verso “O poema trata a Caatinga de hospital” (MELO NETO, 1997b, p. 23), a Caatinga não se assemelha com um hospital, a Caatinga é o hospital. Isto é aquilo (PAZ, 2012). Para Octavio Paz,

A imagem transmuta o homem e o transforma por sua vez em imagem, isto é, espaço onde os opostos se fundem. E o próprio homem, dilacerado desde o nascimento, se reconcilia consigo mesmo quando se torna imagem, quando *se torna outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso faz fronteira com a magia, a religião e com outras tentativas de transformar o homem e fazer “deste” e “daquele” o “outro” que é ele mesmo. (PAZ, 2012, p. 119, grifos do autor).

Tornar-se outro traz à tona a questão da alteridade, bem como a questão de que a linguagem é herdada, não pertence ao poeta, mas a uma comunidade; trata-se também da transdiscursividade, uma palavra e um discurso que, por ser herdado, isto é, anterior ao poeta, e por ser da comunidade, é também um discurso perpassado por ideias, crenças e opiniões diversas. Fazer o poema é reunir em palavras um conjunto, uma estrutura, que engloba um microcosmo onde se localiza o poeta e tudo o que compõe o seu espaço: a história e as pessoas que formaram-no, somando-se a isso aquelas que nele agora habitam. O poema engloba um universo contraditório e controverso, reduzido àquelas palavras:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e são de outros. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são datadas. Por outro, são anteriores a qualquer data: são um começo absoluto. (PAZ, 2012, p. 191).

Assim, o poema, objeto feito de palavras, é “o ato original com o qual toda história social ou individual principia; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de existência.” (PAZ, 2012, p. 192). Existe, pois, um movimento circular da linguagem que fomenta a história – tanto a história de um poema quanto a história de um povo, por exemplo. História é contar coisas, acontecimentos, mas os acontecimentos, que parecem preceder as palavras, só são entendidos através do que se chama significado ou sentido, aquilo que exatamente o signo é capaz de dar.

Octavio Paz desenvolve a questão:

A linguagem que alimenta o poema nada mais é, afinal de contas, que história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história parte de um princípio, isto é, de uma palavra que o funda e lhe dá sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado, mas está sempre presente e disposto a encarnar-se. [...] A história é o lugar de encarnação poética. (PAZ, 2012, 192).

O autor está tratando tanto de tempo quanto de espaço, pois a história contada é sempre um tempo presente a que ele chama de “lugar de encarnação”, isto é, a cada vez que um leitor pronuncia as palavras do poema, seja o poema de qual época for, estará se manifestando, se encenando como na primeira vez. O poema ganha forma no ato de olhar e ouvi-lo, ressignifica, trata de um espaço que é semelhante ao do presente por conseguir dar a este um novo tom, significado, “novos instantes, novas experiências” (PAZ, 2012, p. 193). É um mundo completo em si mesmo, arquetípico. A encarnação em alguns poemas cabralinos, por exemplo, é a história que conta do Nordeste, de um povo oprimido sem uma data específica, mas mostra toda vez que lido uma memória do passado e um novo significado para o presente e por que vias este se constituiu.

No entanto, embora autossuficiente, o poema, diz Paz é “antes da história, mas não fora dela [...] [ele é a] história” (PAZ, 2012, p. 193). Como foi dito antes, a carga política que move a sociedade está exatamente nesse impulso que gera linguagem e sociedade, e vice-versa. São as decisões mínimas que permeiam a experiência social cotidiana ou oficial e a forma como

contamos, estruturamos esta experiência, seja em um enunciado da manchete de jornal, seja mais ainda na construção de um poema. Octavio Paz (2012, p. 193) esclarece essa união indissolúvel: “Sem a história – sem os homens, que são a origem, a substância e o fim da história – o poema não poderia nascer nem encarnar-se; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo”.

A intenção de um poema é retirada de uma questão estética inerente a ele: a imagem, o ritmo. Octavio Paz, completa seu raciocínio, afirmando que para que o poema fale da condição humana (essa “outra coisa”), é necessário que também fale “disto e daquilo”, das coisas comuns as quais se pode ver e tocar. E revela:

Nas imagens e ritmos transparece, com maior ou menor nitidez, uma revelação quer não se refere mais àquilo que as palavras dizem, mas a algo anterior e no qual se apoiam todas as palavras do poema: *a condição última do homem*, esse movimento que o lança para a frente sem cessar, sempre conquistando novos territórios que viram cinza quando são tocados, num renascer e morrer e renascer contínuos. Mas a revelação que os poetas nos fazem sempre se encarna no poema e, mais exatamente, nas palavras concretas e determinadas deste ou daquele poema. (PAZ, 2012, p. 195, grifos nossos).

Alfredo Bosi vê de maneira pessimista o estado moderno da arte poética. Para ele, essa essência mais limpa que parece aludir Octavio Paz se perdeu em algum nível. A poesia está se distanciando do fenômeno religioso de dar sentido ao mundo: “a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriam o mundo ao homem e o homem a si mesmo. [...] É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas.” (BOSI, 2002, p. 164). Neste sentido, algo permeia as palavras do poeta e ele é conduzido a dar a suas palavras um poder. As palavras estão carregadas pela ideologia. Como se sabe, a penetração da ideologia na arte não foi uma questão de escolha. Segundo Bosi,

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *compreender* a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. (BOSI, 2002, p. 164, grifos do autor).

Para Bosi, a poesia carregou-se de uma manipulação mercadológica, imposta subliminarmente pela ideologia. Quanto a isso, ele diz: “quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (BOSI, 2002, p. 165). Tais resíduos, para o crítico,

se reconstituem pelo poder que a poesia ainda tem que é o de falar de si mesma: “A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a sua substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!” (BOSI, 2002, p. 165-166). Mas a linguagem acompanhada de reflexão sobre linguagem não é um defeito para a poesia, nem para a obra cabralina. Zila Mamede (1987) chega a dizer que a poesia nordestina tem em João Cabral um divisor de águas, colocando **Morte e vida severina** como o marco, havendo dele então duas leituras da real poesia nordestina, uma anterior e outra posterior àquela obra.

Sendo assim, metalinguagem pode ser um mecanismo vivo da poesia, e não apenas um procedimento puramente estético, vaidoso, tendenciado para o ilhamento. Bosi faz a ressalva:

Toda vez que por “metalinguagem” entendo o domínio antecipado e vinculado de um código, estou diante de um estágio avançado de reificação do fazer poético: é a ideologia acadêmica que, já na fase tecnicista, põe a nu o *know-how*.

No entanto, posso entender por “metalinguagem” não a ostensão positiva e eufórica do código; não a norma, a regra do jogo, mas exatamente o contrário: o momento vivo da consciência que me aponta os resíduos mortos de toda retórica, antiga ou moderna (BOSI, 2002, p. 172).

Bosi trata metalinguagem como tomada de consciência. O poeta não é mais o homem guiado por musas nem mesmo o homem “fundador da palavra”, por assim dizer, mas um alquímico da palavra. Neste ponto, tanto a metalinguagem, quanto a ideologia que impôs novos desafios à poesia, revelaram algo dela que ela sempre soube fazer: dar as palavras “um gosto de libertação” (PAZ, 2012, p. 196). Nesse sentido, contrariando um pouco Bosi, a poesia volta sempre às origens. Para Bosi a poesia produz modernamente sentido contraideológico: “[...] quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2002, p.167), cujo propósito é conseguir sobreviver ao domínio e, como o texto diz, mais que sobreviver: resistir. Resistir é ação/reivindicação humana por liberdade. No entanto, esse fator de libertação, contraideológico, que parece algo moderno, é entendido por Octavio Paz como a “periculosidade da poesia” em todo tempo, pois ela carrega em si uma índole política, ela indaga, revela: “Embora comungue no altar social e compartilhe com inteira boa-fé as crenças de sua época, o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz *outra coisa*, mesmo quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens da sua comunidade” (PAZ, 2012, p. 196). Assim, mesmo quando repete certas ideologias, o poeta pode estar negando-as.

Existe, para a poesia, como foi dito, uma relação entre a palavra poética e o social. Em João Cabral de Melo Neto, quando se afasta da lírica, como atesta Octavio Paz (2012), existe um reconhecer-se como coletividade ou comunidade, como é nos casos da épica e do teatro. Para Paz, a lírica se identifica com o indivíduo, não com o coletivo. Na épica no teatro, o escritor se aproxima da “palavra comum”, explica Octavio Paz (2012, p. 199), como de forma semelhante faz João Cabral, em determinados momentos. Para Paz, o poeta épico

fala de outros e o seu dizer não tolera a menor ambiguidade. A objetividade do que conta o torna impessoal. As palavras do teatro e da épica coincidem inteiramente com as de sua comunidade, e não é fácil que revelem [...] verdades diferentes ou contrárias às do seu mundo histórico. (PAZ, 2012, p. 199).

Sem igualar a poética épica e o teatro gregos ao poema cabralino, pode-se fazer, no entanto, um esquema de semelhanças. A busca pela objetividade cabralina gera uma impessoalidade por que fala do outro (através das palavras da comunidade), fala da condição do outro, revela o humano e não apenas o indivíduo. Essa é a grande chave para a leitura da poética de João Cabral. O propósito da poesia fica sendo este: o de revelar o homem. Quando se fala do poder que tem a ideologia e a política que ela carrega, não se fala de uma destruição da poesia. A esse respeito também tratou Octavio Paz, nas considerações sobre “Poesia, sociedade e Estado”: “Uma é a arte que se inspira nas crenças e ideias de uma sociedade; outra, a arte submetida às regras de um poder tirânico [...]. O poder político pode canalizar, utilizar e – em certos casos – impulsionar uma corrente artística. Jamais criá-la” (PAZ, 2012, p. 295-296). Assim, quando se fala de política na arte, fala-se daquilo que nela versa sobre a política ou como ela em si se manifesta politicamente, em uma espécie de discurso contra-político, uma resposta.

1.2. Intelectualidade de João Cabral de Melo Neto – um olhar de si

Para que se possa entender mais a fundo as implicaturas sociais e políticas do projeto poético de João Cabral de Melo Neto, é necessário fazer uma viagem pelo momento histórico em que surgiu sua produção, qual era a concepção literária do momento, bem como a autorreflexão e autoavaliação que fazia o próprio autor acerca do seu modo de produção poética. Esse percurso será guiado pelas próprias palavras de João Cabral de Melo Neto ditas durante entrevistas concedidas a jornais e revistas, compiladas por Zila Mamede no livro intitulado **Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto,**

1942-1982 (1987), que, apesar do título, constitui-se majoritariamente um livro de bibliografia anotada.

Sabendo-se que a poética cabralina não é gratuita nem diletante – a poesia de João Cabral não se constituiu como um meio subsistência para o poeta, mas sim sua carreira como diplomata (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 152) –, tem intenções como a de mostrar um ponto de vista histórico sobre a história e sobre/com a linguagem, torna-se importante entender qual concepção motivou e qual nível de consciência tinha João Cabral sobre o seu objeto, visto que o poeta é constantemente apontado como poeta arquiteto; portanto, saber qual propósito tinha sua “edificação”. Se se busca entender como funciona a política no poema cabralino, é importante que se saiba como o poeta tinha consciência real disso, se total ou parcialmente. A viagem começa pela Geração de 45, tema importante das entrevistas e mencionado pelo menos uma a cada duas entrevistas concedidas no supracitado período.

Alfredo Bosi escrevia entre 1968-69 a seção “Poesia, hoje”, da oitava e última parte do livro **História concisa da literatura brasileira**, intitulada “Tendências contemporâneas”, que diz assim:

A poética de 45, embora ainda anime escritores de valor, fiéis ao intimismo e a uma concepção tradicional de forma, não exerce influência decisiva na literatura de hoje. Outra é a direção que as pressões históricas têm dado à poesia: *direção da objetividade*. Que pode ser entendida como:

- a) procura de *mensagens* (motivo, temas...) que façam do texto um testemunho crítico da realidade social, moral e política;
- b) procura de *códigos* que, rejeitando a tradição do verso, façam do poema um objeto de linguagem integrável, se possível, na estrutura perspectiva das comunicações de massa, medula da vida contemporânea. (BOSI, 1997, p. 468, grifos do autor).

É a esse momento histórico da literatura brasileira que remete o projeto de poesia de João Cabral de Melo Neto. A “direção da objetividade”, na primeira acepção assinalada pelo professor Alfredo Bosi é a raiz do projeto cabralino, o compromisso com a “verdade” como motivo para uma poesia que abraça a imagem, o visual, como um “testemunho”. O início da obra cabralina está inserida em um desdobramento histórico do movimento modernista brasileiro, e não se manifesta como uma negação ao que foi feito anteriormente, mas, como diz o próprio João Cabral em 1973:

Na nossa frente havia grandes poetas escrevendo uma grande poesia. De forma que nossa atitude era bastante difícil, porque não podíamos ser contra esses sujeitos que estavam fazendo uma obra válida. Então o problema do pessoal

da geração de 45 não foi destruir o que havia para construir sobre ruínas. Foi, dentro daquilo que havia, procurar encontrar uma identidade para si mesmo que lhe permitisse individualizar-se dentro daqueles grandes poetas. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 146).

No livro **Literatura e resistência**, Alfredo Bosi corrobora:

Nostálgica, crítica ou utópica, a poesia moderna abriu caminho caminhando. O que ela não pôde fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão do divino poder de nomear (BOSI, 2002, p. 167).

O esforço do poeta consistia em, dentro de um ambiente de produção literária mais amplo, encontrar uma personalidade, uma individualidade que o marcasse como autor. É neste sentido que João Cabral sustenta uma enorme crise e um debate perpétuo, que gira em torno de si, entre sua obra de arte enquanto objeto estético e obra de arte enquanto instrumento de aperfeiçoamento social. Isto que a princípio parece uma contradição, não permite exclusão de uma ou outra face do conflito, tornando-se algo rico e entranhado. Desse embate, é preciso tentar compreender como o aspecto da poética enquanto instrumento sócio-político funciona e compõe dentro do aspecto estético da obra.

Poesia predominantemente visual, também por esse motivo, espacial, desde a estreia, no primeiro poema do primeiro livro, revela a “preocupação de desbastar suas imagens de toda ganga de resíduos sentimentais ou pitorescos” (BOSI, 1997, p. 469), com o firme propósito de fazer apreender e transformar uma realidade “opaca e renitente”, desafiando a inteligência do leitor.

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.
 (MELO NETO, 1997a, p. 3).

Os telescópios minuciosos do eu-lírico espiam o espaço: a rua e o homem nela. Cientista, espia de longe, de um observatório astrológico-sociológico; para relatar a alma em um poema, não mais o subterfugio intimista e subjetivo da introspecção, mas a observação e o retrato. É assim que João Cabral vai lidar, desde **Pedra do sono** [1942], com o seu objeto de trabalho poético, pelo exame e (re)construção das coisas e dos homens. Por esse caminho laboratorial, que se inicia naquele livro, o poeta progride para um caminho cada vez mais particular:

Mesmo antes de publicá-lo [*Pedra do sono*], eu já começara a me impor outro caminho. Começara a acreditar que a emoção poética não é uma emoção essencialmente diversa daquela que comunica qualquer trabalho intelectual. É assim uma emoção semelhante de qualquer ciência exata [...] *O engenheiro* [...] é um livro marcado pela idéia de que um poema pode ser feito apenas com um trabalho de exploração do comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p 130).

Carregando uma certa artificialidade no tratamento dos temas, maneirismo descarnado, impunha uma afirmação a uma nova dimensão do discurso lírico, não deixando de marcar e esclarecer também a sua forma de criar o poema, a voluntariedade de sua ação, do seu projeto, somando a este cada vez mais características. Para João Cabral, o valor da obra sempre será o próprio empreendimento laborioso para com a linguagem. Bosi (1997, p. 470) afirma que mesmo parecendo partilhar com os formalistas de 45 o rigor métrico, com um verso substantivo e despojado, “na verdade instaurava um novo critério estético, o rigor semântico”, um universo claro e vítreo, como no poema “O engenheiro”, do livro de mesmo nome.

O que João Cabral diz em ensaio de 1952 a respeito de entrar supostamente no rol de autores de 45 é que “o que há de comum entre os poetas que se constituem é sua posição histórica. O momento em que iniciaram seu trabalho de criação, e o que encontraram nêsse (sic.) momento” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 117). Ele diz que o que caracteriza a geração de 45 não é a “preocupação estética”, pois para isso seria necessário ter uma *consciência estética*, o que ele considera algo raro. Para Joao Cabral, o que caracterizaria a geração seria apenas o momento histórico. Ainda em 1952, João Cabral tece críticas à geração e chega a dizer que é um movimento morto, pois elitista, faltando-lhe o contato com o popular, ao que afirma que “os escritores se afastaram do público porque se afastaram de seus assuntos” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 131). Neste sentido, para ele, a literatura nordestina – insinuando ser mais importante em algum sentido – vive como literatura por se preocupar com temas sociais “e não como clube de escritores, em que uns escrevem para os outros” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 132).

Por muitas vezes, João Cabral volta, em suas entrevistas, para a preocupação que tem com o tema da produção literária em relação ao que tange a geração de 45:

O perigo que corre a geração de 45 diz respeito ao lado substancial de sua mensagem: ao fato de ser quase toda ela uma geração de poetas desligados da realidade: desligados dos temas da realidade e desligados de qualquer contato com a realidade essencial da literatura, o leitor. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 133).

Finalmente pode-se marcar os dois problemas. O primeiro problema diz respeito a preocupação com o tema social, que se desenvolve – fora do poema – pela crítica à geração de 45. O segundo problema diz respeito à política na produção do poema (negada pelo autor).

Primeiro problema: *tema social*. Sabe-se que João Cabral tinha preferência pelos momentos mais objetivos da literatura. Para ele, a variedade temática deveria ser um campo fecundo aos poetas brasileiros que, no entanto “estão limitando a poesia a dois ou três temas e a usar um punhado de palavras já poéticas (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 132) – neste sentido revela também sua intenção em buscar palavras não poéticas. João Cabral de Melo Neto era dotado de consciência acadêmica, e declara-a: “Não posso compreender que um literato não conheça Saussure ou outros autores, além dos estudos mais recentes e técnicas mais novas de sua matéria [...] O poeta não é um iluminado que faz porque faz.” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 150); admite que sua poesia é intelectualizada: “se fizermos uma poesia puramente popular perdemos as camadas mais sofisticadas e, depois, quem pode escrever para o povo é o povo” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 144); é antilírico: “a música é uma arte que não me emociona, e sou um ser visual [...] Não sou lírico, prefiro o objeto aos sentimentos. Decidi-me pela poesia quando descobri os versos brancos e aprendi que a poesia não precisava ser lírica” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 139); sua maior influência era declaradamente o concretismo: “acho o concretismo, por sua base cultural, mais importante que o modernismo” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 155); tinha pleno conhecimento da estética da seca, chamado por José Américo por “literatura das secas”, cuja visão da realidade nordestina, em sua aspereza e secura, se identifica com o estilo seco e tenso do poeta. Sobre tudo isso, findando esta compilação dos dados qualitativos autodeclarados pelo autor, seu projeto poético foi formulado sobre uma base de leituras e conhecimentos adquiridos a que chama de “minha teoria poética” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 152).

Em entrevista cedida originalmente ao **Diário de Pernambuco**, em março de 1968, João Cabral diz:

Na poesia o conceitual é perigoso, embora não possa nem deva ser excluído. Há perigo de fazer-se prosa metrificada. Gosto imensamente daquele verso de Drummond: Há um cão cheirando o futuro. Futuro – palavra conceitual – deixou de sê-lo quando concretizada pelo verbo “cheirar”. De outro modo cairia no prosaico, tal se disséssemos: “Há um sujeito imaginando o futuro”. A poesia deve usar palavra concreta ou concretizar o abstrato [...] A poesia é a presentificação de uma coisa. A imagem poética tem que ser um objeto, como a palavra. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 135-136).

Em entrevista ao **Jornal do Brasil**, do Rio de Janeiro, em agosto de 1968, revela o seu processo de escrita:

Escrevo com dificuldade. Tem gente escreve de dentro para fora, eu escrevo de fora para dentro. Antes faço o plano do livro, decido qual vai ser o número de poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma, depois encho. Mas preciso estar em muito bom estado, em forma. O que sai logo de primeira é ilegível. Trabalho como um louco. Á (sic.) medida que vou enchendo, vejo os defeitos, o que tirar daqui, dali. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 137).

Outra vez, em entrevista para **A Gazeta**, de São Paulo, em abril de 1969, diz: “Faço poesia de fora para dentro, usando experiencia humana” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 140). Eis a chave para examinar e entender a poesia cabralina, partir desse olhar *de fora*, revelado como projeto desde o primeiro poema supracitado de **Pedra do sono**, que tem por título “Poema”. O distanciamento até do próprio eu, dando a um brasileiro a possibilidade de criar uma poesia genuinamente brasileira, com um olhar depurado, um olhar “de fora”:

No tempo em que eu vivi em Pernambuco minhas poesias nada tinham de brasileiras. *Pedra do Sono* é desta época e está como exemplo. Foi feita entre 39 e 41, na época em que não tinha ainda descoberto a linguagem adequada para falar do Brasil. A um sujeito de minha geração, era muito difícil ter qualquer ideia social. Vivíamos numa ditadura, absolutamente indiferente a política. Já depois de abandonar o Brasil, comecei a dar a minha obra um caráter mais consciente e de acordo com a realidade. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 138).

Se *vivia* indiferente à política àquela altura, quer dizer que no momento de escrita do texto supracitado há um despertar de consciência, o poeta já não vive mais naquele torpor. O movimento na linha do pensamento é reminescente, retroalimentado pela experiência humana particular do autor, movido pela saudade, mas principalmente pela liberdade de poder voltar pela linguagem a Pernambuco e a seus temas, como uma forma de denúncia. A ditadura a que se refere podia ser o governo Vargas e podia ser a sua entorpecida geração, que nada fazia a respeito da realidade do país, essas duas interpretações giram em torno do mesmo problema, o poder público ineficaz. De forma que, àquela altura, o que motivou o poeta a mudar de postura foi uma notícia publicada no **Observador Econômico e Financeiro**, ao que ele relata: “a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que, na Índia, era de 29. Se isto acontecia na minha terra, eu precisava denunciá-lo” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 139). Desse momento em diante, a preocupação com os problemas e temas sociais se tornaram uma constante em sua obra: “A minha preocupação com os homens e os problemas dos homens,

creio não ter abandonado em meus livros posteriores à *Morte e Vida Severina*” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 141).

Os críticos costumam excluir quase que totalmente o escritor, e a teoria literária mostra uma solução ainda mais profunda, como no texto “A morte do autor” (1987), de Roland Barthes. A discussão que se soma ou se desdobra do problema da função “autor” não está nos propósitos deste trabalho, mas, seja como for, a poesia de João Cabral de Melo Neto é uma manifestação intelectual do pensamento artístico do autor, e não apenas uma manifestação artística, que em autores diferentes é, muitas vezes, guiada por outras bases que não o intelectualismo, quais sejam: a inspiração (quase mística), o amor, o modismo de um grupo e até o tédio. Entender como procedia João Cabral diante do fenômeno literário e como este procedia em meio à sociedade em geral e entre os leitores mais especializados, é de grande contribuição para entender sua forma literária e como essa estética vincula-se a um pensamento e um posicionamento político de transformação social (diz-se “político”, mesmo que o poeta assumia apenas o aspecto social da obra).

O segundo problema: *política no poema*. Para a **Folha da Tarde**, de Porto Alegre, em 1968, João Cabral diz:

O escritor não deve falar de política, deve limitar-se ao social. O ciclo de romances sobre o Nordeste ocasiona o surgimento de políticos exploradores. Nos meus poemas não falo romanticamente. Falo do Nordeste que conheci, e era muito duro. A forma deve preocupar todo o artista, mas ela vem naturalmente com o que se tem a dizer. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 137).

Na fala acima, o poeta considera a escolha de uma determinada forma poética – objetiva e seca, que corresponde a uma espécie de materialidade para retratar o tema, o duro Nordeste – como determinante para a exclusão do aspecto político. No estudo da política, agentes sociais, como são os escritores, entre outros, mesmo quando optam por uma neutralidade política no que fazem, esta escolha é política. A negação cabralina se estende ainda por algum tempo, mas suas palavras já dão indícios para um instrumento de impulso político, o compromisso com o testemunho, qual seja: falar do “Nordeste que conheci”.

A origem mais antiga da palavra política dá uma ideia abrangente e válida até hoje. Do grego, dois termos, 1) πολιτικός / *politikos*, significa aquilo relacionado com a sociedade, ou grupos sociais da Pólis (Cidade-Estado grega); 2) πολιτεία / *politeía*, tudo que se fazia em relação à Pólis, podendo significar até mesmo a própria Pólis ou à sociedade, ou ainda grupos sociais.

A célebre frase de Aristóteles (2010, p. 13), “o homem é, naturalmente, um animal político” é acompanhada, n’A **política**, da referência ao ser humano como animal cívico, gregário, que naturalmente convive com outros seres humanos. E vive não em bandos, mas de forma pensada, consciente e organizada. Sobretudo, que pode falar. E a “fala” não deve ser aqui confundida com “voz” – emissão de sons (*phoné*) –, mas entendida como articulação de palavras que pode “indicar o conveniente e o nocivo, e portanto o justo e o injusto” (ARISTÓTELES, 2010, p. 13).

Observe o jogo que traça o poeta entre *fala* e *voz*, nos poemas “O sertanejo falando” e “A educação pela pedra”:

O sertanejo falando

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.

Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuscá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.
(MELO NETO, 1997b, p. 4).

O poema trata de um certo tipo de linguagem, a fala, e um nível de linguagem, nível do sertanejo. Poema representativo, enquadra o sertanejo numa posição de fala, não de escrita (pois esta exige e transmite uma “imagem” estereotipada de escolaridade), como em um degrau inferior (por não ser escolarizado): fala submissa, polida para ser agradável ao ouvinte, “adocicada”; uma fala que esconde algo, fala-superfície, como “confeito”. Tal posição inferior em relação ao seu interlocutor é facilmente averiguável nas palavras “confeito”, que dá uma imagem de superfície, que cobre algo abaixo, e mais claramente em “sob ela”. Além desses

termos percebe-se nas palavras “caroço” e “pedra”, as partes mais duras da fruta e da terra, aquilo que fica dentro, ideia de interior e de inferior, pois pedras costumam estar ao nível do chão.

Mas não é apenas na solicitude da fala que encerra a leitura. Inicialmente nota-se um indivíduo pouco articulado, enquanto indivíduo que se comunica. Não é a comunicação a maior habilidade do sertanejo, pois este não teve oportunidade de se especializar na linguagem, nem tem tempo para gastar com ela. Seu ofício é outro, é o de ser objeto, é de ser mãos e pés para o trabalho. Sabe que não tem conteúdo ou assunto suficiente para discorrer em um diálogo que mantenha o interlocutor interessado. E quando se vê na necessidade de fala, isso lhe torna um trabalho ainda mais árduo, “fala à força”. Porém não impossível. O ser humano se distingue dos animais pela capacidade de articular-se pela linguagem. Neste sentido, esse indivíduo, cuja pedra entranhou a alma, usa de subterfúgio inteligente para manipular o seu discurso. No trabalho que gasta na seleção de palavras para articular o máximo que pode a sua fala, nos deparamos com um sujeito que, dentro da alegoria cabralina, finge. Um fingimento para convencer, um “adocicado” na voz que o torna domesticável, mas que cumpre a função proposital de conseguir ser atendido. Assim, cumpre a poesia uma chamada social, mas principalmente política, pois permite a participação de um grupo marginalizado, no caso o sertanejo, dentro do universo do discurso formal – no caso, o jogo discursivo do poema desdobra-se em uma efígie do sertanejo. O poema configura e assume a postura do outro. Por fim, o poema mescla código formal com questões de classes.

Assim, tanto o rebuscamento que o sertanejo tenta articular, como o fingimento que isso indica não é um juízo sobre o real, mas a imagem que João Cabral compõe é, na verdade, uma alegoria. A ideia que se sucede a de divisão clara entre sujeitos, de um lado o senhor, do outro o servo. Um sistema que se mantém como algo natural da paisagem nordestina, um falar pouco que demonstra o silêncio do poder público, a indiferença, o abandono desse povo que sofre a opressão cotidiana.

O poema “A educação pela pedra” dialoga com o poema anterior, pois revela uma “educação” por meio de “lições”, quais sejam: a captura de uma “voz” dita “impessoal” através de sua “dicção” (nesta leitura, “fala”). Por dicção entende-se: i) “modo de articular as palavras de uma língua quando se fala” e ii) “modo de expressar-se” (BECHARA, 2011, p. 441); outros dicionários acrescentam ainda, referindo-se à composição textual, a palavra “estilo”. Seja como for, dicção refere-se a um modo de dizer, no que tange à escolha e à disposição das palavras, e isto é mais do que uma simples casualidade, como marca o próprio João Cabral, é algo que o sertanejo tem a ensinar.

No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma.
 (MELO NETO, 1997b, p. 7).

E mesmo que o poeta negue no poema existe uma ação que se impõe no nível da resistência: “A lição de moral, sua resistência fria [...] a ser maleada” (MELO NETO, 1997b, p. 7). Ao que se reitera o argumento: mesmo em posição passiva, o sertanejo tem uma voz, um modo de dizer que imprime a sua resistência, ainda que aparentemente moribunda.

Assim, a preocupação com a forma poética ser guiada pelo tema social marca um interesse para a política. Mas João Cabral continua negando uma poesia política, ainda em 1970, para **La Tribuna**, em Asunción; reivindica para si o objetivo de ser mais “verdadeiro”, tendo em vista que considera literatura política aquela vinculada à uma ideologia ou a um partido, sendo, portanto, menos autônoma:

[...] a poesia cumpre função na sociedade contemporânea. Mas é a mesma função que cumpre toda atividade intelectual, e não há que buscar, de nenhum modo, uma função especial e diferente [...]. A única função da poesia é dizer a verdade [...] E a única obrigação do intelectual é para com a verdade [...]. O artista não deve comprometer-se com nenhuma ideologia, mesmo quando alguns creem que devem se comprometer com um partido político [...]. Se o artista se compromete com um partido político, perde sua liberdade já que esse partido lhe impõe uma linha, e não se pode falar então, com sinceridade, de uma verdade que se impõe a um. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 142, tradução nossa).

Se a política fugisse ao seu sentido ético e dissesse respeito à politicagem, certamente a poesia deveria fugir disso, mas a política é o movimento da sociedade cívica, diz respeito à civilidade, à convivência e a conduta social. Principalmente, diz respeito a qualquer poder que o homem exerce sobre outro.

Vale marcar, no entanto, que a opinião do poeta opinião parece mudar ao dizer, dez anos depois, para **O Estado de São Paulo**:

Sou um poeta meio marginal, que de certa forma fugi do lirismo, do romantismo comum na literatura brasileira, sem, contudo, fazer um tipo de poesia política. [...] Na verdade, o poema, como nas canções de séculos passados e ainda aproveitando a temática dos autos de natal pernambucano, não se propõe a dar solução para [o] problema do retirante. Severino percorrendo todo o Estado, mas numa viagem de certa forma surrealista,

porque não pode ser feita de uma vez. Mas não dei uma conclusão ao seu drama. Creio que essas soluções não cabem ao poeta e sim ao político ou ao sociólogo. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 156).

A primeira coisa a se observar é que o político e o sociólogo aqui aparecem agora lado a lado, e o termo “ou”, que os separa, não parece indicar uma oposição absoluta, mas uma certa dúvida. Mas deixando a hipótese de lado, é certo que o poeta declara que não é sua função, nem mesmo se propõe, dar “solução” para problemas sociais, enquanto disse em outro argumento para o jornal **Última Hora**, de São Paulo, um ano antes:

- Melhorar a realidade é uma consequência imediata, e isso o poeta não pode fazer, porque não é essa coisa mágica, metafísica, que muitos imaginam. Como todo artista, *entretanto*, ele *pode empreender uma ação a longo prazo*. Muitas vezes, os homens que mandam não estão habilitados a ver toda a realidade, o conjunto. É aí que a arte pode ajudar, cumprindo a função que é dar a ver. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 154, grifos nossos).

Tratar-se-á mais a frente sobre a função específica da poesia a que se propõe João Cabral, o “dar a ver”. Por ora, observa-se que aquilo que não caberia ao poeta solucionar, cabe mostrar, como uma espécie de solução a ser aplicada “a longo prazo” – a longo prazo, que seja, mas uma ação de forte interesse político, qual seja: o de mostrar ao poder público aquilo que ele não está, quando não está, habilitado a ver. Talvez o autor não esteja interessado em ser, ele mesmo, o agente, o político e não se propõe, por isso, dar solução aos problemas que vê na sociedade, mas entende que pode criar um instrumento político, uma forma literária que, autonomamente, tem a força de ação necessária.

Assim, sua produção cumpre um propósito político. O poeta, na verdade, apesar da imagem que cria em suas entrevistas, cria uma obra estética que proporciona o embate político-ideológico, onde não há a contradição das expressões “poesia política” e “poesia não política”, mas a promoção de uma sùmula conceitual a partir da articulação de tese e antítese. Aliás, em suas próprias palavras: “o poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo, e ao escrever, faz uso do instrumento principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 153), a defesa da questão pública está no centro de sua preocupação temática e se constitui na síntese supracitada.

Ainda mais claro fica a política na concepção do poeta quando, em 1968, para o **Jornal do Brasil**, do Rio de Janeiro, ele responde sobre qual a função da poesia e se é difícil defender a vida só com palavras: “a palavra serve para convencer a pessoa a *melhorar a vida*” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 136, grifo nosso); entrando no universo da práxis, a política

relaciona-se com o poder. O poder político é o poder do homem sobre outro homem. Na mesma entrevista, ele completa a ideia: “Dizem que o poeta vê a palavra e fora. Mas isso não implica em que ele não seja responsável pelo sentido de suas palavras”. Aqui o poeta revela o movimento direcionador que ele imprime às palavras de sua obra. Defender a vida também faz parte da política, e o poeta não pode se esquivar disso completamente. Para isso, João Cabral encontra uma saída singela que funcionará muito bem: o testemunho. Toda a sua obra, o seu projeto poético se desenvolve a partir do propósito de criar uma poesia capaz de denunciar a realidade sertaneja, dura como for, e que esse testemunho cumpra a função política de revelar a sociedade à sociedade. Algo parecido encontra-se em Alfredo Bosi ao tratar sobre a “verdadeira natureza” das coisas: “O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido” (BOSI, 2002, p. 163). Esse fundamento da linguagem também atribui uma ideia de concretude, a qual João Cabral agarra.

Para a luta que o poeta trava, ele usa a expressão e a comunicação como instrumentos de composição das imagens e assume o posto de agir em prol da sociedade, com o intuito de ajuda-la, a curto ou a longo prazo: “Acho que o artista pode contribuir para que o mundo seja um pouco melhor, simplesmente dando seu testemunho” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 144). Quase sempre, essa ajuda será em prol de um grupo específico da sociedade: o retirante, o sertanejo, o trabalhador do manguê e do canavial, etc. Dessa forma, no cerne da dialética, apesar do rigor estético próprio de uma obra construtivista, o poeta atinge o leitor especializado e o leitor comum, pois lida com problemas universais do ser humano, tais como a fome, a miséria, as diferenças sociais.

Assim, acredita-se que a dita “busca” do poeta “pela neutralidade política” se associa, na verdade, à sua busca pela *não dramaticidade*: “sempre me considerei um artista plástico e intelectualista; portanto um poeta *não polêmico*, isto é, não dramático” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 154, grifo nosso), no entanto, mesmo em relação a esse intuito ele não pôde cumprir o planejado, pois depois de **Morte e vida severina** o poeta começa a ver que sua poesia é “dramática, não no sentido de ter sido escrita para o teatro nem no sentido de ser drama, mas porque existe nela um elemento de ironia e sarcasmo” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 154). Poesia cuja forma é guiada pelo tema, este pelo espaço (geograficamente, quase sempre o Pernambuco), acaba alcançando a polêmica e a dramaticidade que a sua escrita carrega, imprimindo as relações de poder e os demais interesses humanos que são próprios da política.

1.3. Panorama bibliográfico de João Cabral de Melo Neto – um olhar da Crítica

Não é tão diferente o que a crítica estabeleceu sobre a obra cabralina daquilo que ele mesmo havia afirmado em sua vida. Atualmente, decorridos cem anos de João Cabral, muito se somou. Assim, a finalidade profícua desta seção é explicitar como a crítica, no decorrer dos anos, num panorama geral – que tenta abranger desde o lançamento de sua **Pedra do sono** [1942] até o ano do centenário de seu nascimento –, recepcionou a obra do poeta, englobando textos que constituem a fortuna crítica acadêmica do autor e que permitem traçar um caminho discursivo dentro das leituras de sua Obra completa.

Ainda, mais uma vez parece acertado dizer que o livro bibliográfico mais completo, mesmo nos dias atuais, seja **Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982** (1987), de Zila Mamede, com as devidas atualizações posteriores da obra do autor pós-1982. Mas, embora o fato, para esta abordagem de recepção crítica, preferiu-se utilizar esse texto primordialmente para conferência de datas de publicação e outras dúvidas técnicas que possam ter surgido, e não mais extensivamente, como na seção anterior.

Os estudiosos consagrados da obra de João Cabral que se fazem presente majoritariamente são João Alexandre Barbosa (2001; 2009) e Benedito Nunes (2007; 2009). Outros autores menos evidentes, que encabeçam os estudos mais atuais do autor também receberam adequada atenção, pois compõem o que há de mais recente na pesquisa em relação as novas abordagens metodológicas, críticas e teóricas sobre a poesia cabralina.

Um trabalho muito recente, que analisa os textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto, assinado pela professora da Universidade Federal de Goiás, Solange Fiuza (2019, p. 112-113) marca, como textos fundadores da crítica cabralina, a resenha de Antonio Candido, “Poesia ao Norte”, publicada no jornal **Folha da Manhã**, de São Paulo, e outra resenha, a de Vitorino Nemésio, publicada no **Diário Popular** de Lisboa em 1949. A resenha de Antonio Candido se constitui como a primeira crítica fora do Nordeste sobre Cabral; a do seu par se constitui a primeira crítica ao poeta pernambucano em Portugal.

Antonio Candido aponta que João Cabral, no livro de estreia “já se apresenta de posse dos seus meios pessoais de expressão” (CANDIDO, 2000, p. 15), marcando ainda em 1943 a originalidade do autor pernambucano. Na reapresentação do seu antigo texto, Candido define João Cabral como um escritor que se consolidou abandonando “tudo aquilo com o qual vinha

construindo a poesia no Brasil e, de modo geral, no mundo”, e, desta forma, “demoliu o já feito e se tornou esse exemplo de novidade poética, de criação” (CANDIDO, 2000, p. 14).

Ainda na altura de **Pedra do sono**, João Cabral se mostra diante da crítica como um construtor, marca que seria bem mais aparente no seu segundo livro, e de lá para cá se tornando sinônimo de sua obra. Antonio Candido destaca uma concepção poética plástica, imagética, mas que não se concebe no nível onírico, pois mesmo dentro do sonho o autor ainda se releva como um organizador daquelas imagens que lhe surgem:

Pedra do sono é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério selectivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreendem as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras. (CANDIDO, 2000, p. 15).

Rigor e autoria são revelados como a grandiloquência da poética em JCMN. O rigor se revela no trabalho caprichoso com a linguagem, que impõe uma materialidade na escrita, mesmo quando tem uma concepção surrealista; a autoria é percebida pelo projeto que o autor cria para sua obra e que leva até a última instância de seu trabalho, manipulando a linguagem para que ela sempre transmita um diálogo entre forma e conteúdo, e um diálogo entre o poema acabado e seu processo de construção. João Cabral incita a linguagem a ser sugestiva pelas imagens que, de uma forma ou de outra, sempre aparecem em seus poemas.

Para o rigor construtivista, Candido ressalva que João Cabral não deve ser deduzido, entretanto, como um construtor de uma poesia que se revela como um edifício racionalista, mas que o leitor possa perceber, pelo contrário, uma manifestação da união entre inteligência e sensibilidade: “alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem” (CANDIDO, 2000, p. 16). Talvez por isso haja na atualidade, para os pesquisadores e estudiosos da poética do autor pernambucano, a necessidade de recorrerem à uma análise da obra olhando o seu caráter humano, o olhar que ela lança em face da sociedade.

Há, inclusive, algumas expressões que Candido emprega para caracterizar os poemas do livro de estreia que se tornaram palavras-chave na descrição da obra do autor, como “valorização (...) plástica da palavra”, “rigor construtivista”, “composição pictória”. Entretanto, enquanto Candido destaca a atuação do “trabalho ordenador” sobre “dados mais espontâneos da sensibilidade” (CANDIDO, 2000, p. 16), a fusão entre cubismo e surrealismo, o poeta e parte da sua crítica tenderão a acentuar o “rigor construtivista”,

circunscrevendo a poesia cabralina a um “edifício racionalista”. (FIUZA, 2019, p. 115).

Ainda para Antonio Candido, João Cabral é incapaz de construir um poema que “não haja um número maior ou menor de imagens materiais”. Ao que voltamos ao problema da extrema racionalização. Sobre isso, em entrevista ao programa “Os mágicos” [1977], exibido pela antiga TVE-RJ, o próprio João Cabral disse que se não fosse poeta seria pintor. O poeta disse: “A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte” (MELO NETO, 1997c, p. 54), cujo segundo extremo, no trabalho de arte, ele se situa. João Cabral não consegue conceber a arte como algo que lhe venha fácil, nada pode surgir espontaneamente para ele; seu poema pode durar dias ou mesmo anos para ser concluído a partir de uma ideia projetada. No entanto, não faz generalizações, pois entende que cada autor tem uma psicologia de composição pessoal, como afirma: “É inegável que existem autores fáceis, cujo interesse estará sempre em identificar facilidade com inspiração, e autores difíceis, pouco espontâneos, para quem a preocupação formal é uma condição de existência” (MELO NETO, 1997c, p. 55).

João Cabral de Melo Neto nasceu em Recife, 9 de janeiro de 1920 e morreu no Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1999; poeta e diplomata brasileiro, sua obra poética abrange tendências surrealistas até uma poesia popular, sempre caracterizada pelo rigor estético. A crítica especializada avalia os seus poemas como contrários a confessionalismos e marcados pelo uso de rimas toantes: João Cabral de Melo Neto inaugurou uma nova forma de fazer poesia no Brasil. O percurso da história do poeta inclui uma vida em engenhos da família durante a infância (até os 10 anos), mudando-se em seguida para o Recife, onde nascera, para estudar no colégio dos Irmãos Maristas. Em 1937 foi secretário do pai e encarregado de apuração industrial do Departamento de Estatística do Estado. Em 1941 fez sua primeira apresentação formal, no Congresso de Poesia do Recife, com um texto que ele próprio chama de “considerações” (MELO NETO, 1997c, p. 11), pois desenvolvia o assunto do título “Considerações sobre o poeta dormindo”. Este texto parecia ser uma prévia do que se apresentaria, no ano seguinte, como a estreia de sua poesia, no livro **Pedra do sono**, publicado em edição paga pelo seu pai, com uma tiragem pequena. Neste mesmo ano, instala-se no Rio de Janeiro (BARBOSA, 2001, p. 98).

João Cabral escreveu e proferiu ainda outras conferências: “Poesia e composição” [1952], na Biblioteca Municipal de São Paulo; “Como a Europa vê a América: em resposta à tese do professor Roger Bastide”, apresentada no Congresso Internacional de Escritores, e “Da função moderna da poesia” [1954], no Congresso Brasileiro de Escritores, ambas em São Paulo;

“Diversidade cultural no diálogo Norte-Sul” [1990], tese apresentada em um colóquio de Barcelona. Todas essas conferências e mais outros cinco textos foram reunidos no livro **Prosa** (1997), pela Editora Nova Fronteira. A cronologia de sua obra poética será informada mais adiante.

Cabral ingressa na carreira diplomática e é transferido, em 1947, para o Consulado Geral em Barcelona, como vice-cônsul. De 1947 até 1990, quando se aposenta do Itamaraty, tem uma vida agitada de viajante: depois de vice-cônsul em Barcelona, é cônsul-geral em Marselha, depois em Sevilha; torna-se ministro-conselheiro na embaixada em Berna; nomeado cônsul-geral em Barcelona; é removido para Assunção, Paraguai, nas funções de ministro-conselheiro; nomeado embaixador do Brasil para o Senegal, Mauritânia, Mali e Guiné; nomeado embaixador brasileiro em Quito, Equador; transfere-se, ainda como embaixador, para Honduras; é transferido para Portugal, nas funções de cônsul-geral; aposenta-se como embaixador e passa a residir no Rio até o ano de sua morte (BARBOSA, 2001, p. 99).

Sobre algumas de suas mais importantes premiações, vale mencionar: em 1954 escreve o poema **O rio**, que recebe, no ano seguinte, o prêmio de poesia do IV Centenário de São Paulo e é publicado pela comissão organizadora (BARBOSA, 2001, p. 99). Em 1966, **Morte e vida severina** é encenado, com grande sucesso, pelo Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ganhando o prêmio principal do Festival de Nancy, na França. 1968 é o ano que Cabral é eleito para a Academia Brasileira de Letras, onde profere o discurso “Elogio de Assis Chateaubriand”, em 1969, cujo texto está entre os reunidos no livro **Prosa**. No ano de sua aposentadoria, recebe o prêmio Luís de Camões, concedido pelos governos de Portugal e Brasil. Dois anos mais tarde, em 1992, recebe o importante prêmio Neustadt, da Universidade de Oklahoma, Estados Unidos (BARBOSA, 2001, p. 100).

Centrado no seu trabalho diplomático e tomando preferência por se manter reservado, pois não se mantinha de seu trabalho poético, produziu uma obra extremamente centrada na construção inteligente e consciente, desenvolvendo/resolvendo um problema pessoal com a linguagem, do qual formula o seu projeto obsessivo que carrega até o último livro.

Como insistiu em dizer em várias entrevistas, seu desejo era ser crítico, mas, impiedoso consigo, dizia não estar preparado para o feito, tornou-se poeta. Não obstante, sua poesia ganhou – algo que ele mesmo comentou também – um caráter crítico, ao que chama de poesia crítica, criando dentro do poema um espaço para a reflexão da poesia, da arte contemporânea e também de alguns nomes de artistas.

Seu fazer poético é dotado de consciência e definição:

O ato poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sanem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 1997c, p. 51).

Foram influências literárias para João Cabral, desde **Pedra do sono**, Mallarmé, Valéry e, de modo mais geral, o “constante relacionamento com as artes plásticas, sobretudo o Surrealismo e o Construtivismo” (BARBOSA, 2009, p. 109). A estes se soma os poetas que já se firmaram na poesia brasileira, àquela altura, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. João Cabral, no entanto, aprendeu com o *outro* não apenas o que vai repetir, mas o que vai descartar. Por exemplo, de Manuel Bandeira, Cabral aprende a fala simples, humilde, mas descarta a ideia de poesia como alumbramento, tão própria de Bandeira. Com Drummond, Cabral descobre que é possível escrever poesia desprezando os elementos tradicionais reconhecidos como poéticos, incorporando certas liberdades da escrita em prosa, etc.

O primeiro livro publicado de João Cabral de Melo Neto é considerado pela crítica nacional, na pessoa de Antonio Candido, como experimental, contendo também “exagero de um certo composicionismo verbal a que ele não sabe fugir” (CANDIDO, 2000, p. 18). A expressão parece imperar que o autor de **Pedra do sono** está fadado a ser um construtor, e que apenas com esse modelo ele se faz poeta; deste ponto em diante, a figura de João Cabral de Melo Neto sempre estará atrelada ao rigor, à composição consciente e objetiva.

Antonio Carlos Secchin, apresentando o seu livro intitulado **João Cabral: a poesia do menos**, diz:

Este livro procura interpretar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir da hipótese de que ela se constrói sob o prisma do *menos*. Com isso, queremos dizer que os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como um portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é o que denominamos a poesia do menos (SECCHIN, 1985, p. 15, grifos do autor).

Essa desconfiança pode ser caracterizada como um posicionamento pessoal do autor que projeta sobre sua obra de arte um desafio, a exatidão possível do significado, a linguagem simples numa forma complexa. Nesse aspecto, certa vaidade se faz presente, pois objetividade completa não é possível em literatura, não importa a tentativa – no tema, na forma, no tempo,

no espaço, ou o eu-lírico –, em algum aspecto a poesia deixa escapar as vozes, os sentidos, pois não é possível conceber uma ideia de poesia destituída da polissemia (PINHEIRO, 2017).

Deixando de lado o aspecto do tomar posicionamento, as leituras que se têm feito no decorrer de quase oito décadas, desde que o primeiro livro veio a público, em maior ou em menor grau, recorrem a terminologia da objetividade, da dureza e até da falta de alma. Nada que não seja elogioso, mas o que tem caráter de grandeza estética e formal, acaba por fazer empobrecer o caráter humano de sua poesia. Antonio Candido mais uma vez previu isso quando disse: “toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida” (CANDIDO, 2000, p. 18). O termo ressecando é amplamente explorado na obra de JCMN, pois quase sempre retira de seus poemas adjetivação subjetiva, aquela que anteriormente qualificava a poesia como enaltecimento sentimental, inspiração pelas musas; até o amor, sendo sentimento, parece ser material em sua obra (não venal, mas sólido, rochoso).

Ao final de sua crítica inaugural, Antonio Candido destaca um problema na poética do autor pernambucano:

O erro de sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido da comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um cúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O Sr. Cabral de Melo, porém, há-de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista. (CANDIDO, 2000, p. 18).

Solange Fiuza comenta a crítica de Candido:

Quanto à restrição que o crítico faz ao hermetismo do livro [**Pedra do Sono**], desdobramento da poesia pura e que levaria a um banimento do humano, ela é compreensível quando se tem em mira o contexto de produção do livro e de sua recepção, em que a segunda grande guerra e o fascismo espalhando os seus tentáculos pelo mundo, além do Estado Novo no Brasil, levaram poetas e críticos a manifestar reservas à chamada poesia pura. (FIUZA, 2019, p. 115).

Para Candido, poesia sendo um agir perante o mundo, um perpassar-se na cultura e na sociedade, não se parece justificável uma literatura envaidecida. Não foi outro o caminho que se deu para a poética de João Cabral, pois o Brasil e seu povo foi amplamente tema de sua

poesia a seguir. Tal distanciamento anterior, portanto, não conseguiu ofuscar o caráter humano de sua poesia, pois pôde enxergar de forma panorâmica as mazelas que afetam a sociedade.

Mais tarde, Candido é instado a falar sobre a desumanização e a busca da poesia pura que condenou em **Pedra do sono**, pois havia dito que se João Cabral persistisse nesse caminho sua poesia sofria um risco. Candido diz: “Aí está o milagre de João Cabral, é que ele faz uma poesia que, nas mãos de outro, poderia ser uma poesia voltada sobre si mesma, sem comunicação. No entanto a pessoa precisa entrar na linguagem dele, João Cabral não fala a linguagem do leitor, o leitor é que tem que falar a dele” (CANDIDO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 154-155). Não é o poeta que deve elevar a pureza de sua arte, mas o leitor que deve reconhecer os seus artifícios e se instrumentalizar para descer à poesia cabralina.

Para Vitorino Nemésio, a própria maneira de escrever versa sobre o progresso (da escrita, da concepção e do mundo), mesmo quando o poeta trata de assuntos rurais: “Nemésio procura contextualizar o sistema poético ‘engenhoso’ de Cabral, dizendo ser ele fruto da engenharia triunfante dos tempos modernos, personificada em Álvaro de Campos, o heterônimo engenheiro de Fernando Pessoa” (FIUZA, 2019, p. 118). Já dentro de um contexto que aponta para a modernidade, o poema de Cabral é um ato humano do homem moderno, como as casas que parecem menos adornadas, mais vítreas e desalmadas, mas que ainda abrigam pessoas e histórias. A poesia, de qualquer espécie, sendo uma construção por natureza, é humana, “um poema desumano constituiria uma impossibilidade física e metafísica” (FIUZA, 2019, p. 119).

A obra cabralina (em ordem cronológica) tem sido recebida pela crítica assim: **Pedra do sono**, considerado o que tem maior temática no onírico, tem também a temática na reflexão sobre a poesia – observando que 8/20 dos textos referem-se à poesia explicitamente; **Os três mal-amados** [1943] é uma paródia em forma de drama do poema “Quadrilha”³, de Carlos Drummond de Andrade, no entanto, em Cabral, as personagens agora são “explicitadas através de *falas* por onde se definem prosaicamente” (BARBOSA, 2009, p. 111-112, grifo do autor), cada uma em seu turno, na mesma ordem em que aparecem no poema.

Em **O engenheiro** [1945] é desenhado e demonstrado integralmente o projeto da poética de João Cabral, que foi anunciada no livro anterior, na fala do personagem Raimundo, quando diz: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá” (MELO NETO, 1997a, p. 26). João Cabral aprecia a precisão estrutural que tem o engenheiro,

³ Trata-se do poema de **Alguma poesia** [1930], que diz: “João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém./ João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,/ Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,/ Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ Que não tinha entrado na história.”

e associa-a ao seu fazer poético e este dando a este um caráter de solidez. Desta forma, um plano é traçado para a poética do autor, um objetivo formal, estético e, mais do que tudo, conceitual – o conceito João Cabral de poesia. Nele, o que se pretende e se persegue é a lucidez. Não o sonho, não as sombras, não a inspiração, não a facilidade. Essa negatividade será também, mais a diante a fundação para o que ele afirma: a composição lúcida, precisão objetiva. “A *dominante* da obra [**O engenheiro**] (...) é, de fato, um estrito senso da composição que faz justiça ao título do livro” (BARBOSA, 2009, p. 112).

Firmado nesse livro um compromisso em aprender do mínimo, um silêncio diante da exaustão de dizer, pela recusa, é seguido nos três longos textos **Psicologia da composição**, **Fábula de Anfion** e **Antiode** [1947]. Aqui encontramos claramente a negação supracitada, acompanhada da recusa e do silêncio, que se unem numa “afirmação dialética da poesia enquanto instrumento de uma busca de significação a ser encontrada” (BARBOSA, 2009, p. 115). Neste jogo que liga poesia a sentimento e poética a projeto, “a recusa da poesia será, poderá ser, o encontro de uma poética” (BARBOSA, 2009, p. 115). Ainda nesta obra o autor mostra sua desconfiança diante do próprio fazer poético, o que o fará singular diante de toda uma geração mais jovem, que partirá dele para compor uma Vanguarda. Em **Psicologia da composição** terá larga atenção para a relação poeta e poesia, compondo um discurso sobre autoria e autoridade ou autonomia que a linguagem pode adquirir.

O poeta morre, se isenta, sai de cena para o poema se sustentar em seus próprios signos, em seus objetos, em palavras, letras e formas. Aquilo que o autor herdou, a linguagem, a visão dos objetos, é aquilo que ele oferece e depois vira a cara para deixar que o povo e seus sacerdotes julguem por suas próprias leis o seu poema, numa imagem que lembra o ato de Pilatos:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.
(MELO NETO, 1997a, p. 60).

Nesta depuração ou esvaziamento, “o poeta compõe ao se descompor” (NUNES, 2007, p. 37). Na **Fábula de Anfion**, nos deparamos com a paródia que encena, num deserto e com uma flauta, a esterilidade para liquidação do lírico; nela, a flauta, símbolo lírico incontrolável, é lançada ao mar, “aos peixes surdo/-mudos” (MELO NETO, 1997a, p. 59). E é na **Antiode**, cujo subtítulo diz “(contra a poesia dita pura)”, que João Cabral irá conquistar o espaço poético para a antilírica: “Pela extrema redução do dizer ao fazer, levada ao paroxismo do quase silêncio e certamente à recusa do fácil, somente assim seria possível passar ao nível das mais amplas

aprendizagens com que vai ampliar o alcance da sua obra na década seguinte” (BARBOSA, 2009, p. 117).

O cão sem plumas [1950], **O rio** [1953] e **Morte e vida severina** – este último incluído na publicação **Duas águas** [1956], reunião de todos os seus livros, mais os inéditos **Morte e vida severina**, **Paisagens com figuras** e **Uma faca só lâmina** – formam o tríptico do rio desta sua fase poética. Depois de toda a educação com/pela linguagem que sua poética passou, estes poemas revelam uma “identificação de um certo modo de olhar e ver o regional” (BARBOSA, 2009, p. 118), a desplumagem do rio demonstra o mínimo que a linguagem do poema utiliza para formar a imagem do mínimo que recebe e se faz o homem que o rio persegue (ou vice-versa), a desplumagem própria daquela gente que habita as suas margens, o mínimo da existência daquelas paisagens.

Paisagens com figuras deflagra o amalgama das paisagens e figuras nordestinas e espanholas que, daí por diante, será constante em sua obra. Nele, “o poeta sabe conservar a tensão entre o direcionamento para a realidade, a autorreferencialidade e a aprendizagem. Imitação, metalinguagem e educação, para retomar os termos deste esquema” (BARBOSA, 2009, p. 120).

Em **Uma faca só lâmina** há uma busca, pela meditação, sobre a relação entre imagem e realidade, e embora o autor saiba que a realidade é sempre mais densa, encontra na faca a face da imagem desnuda, afinada. Em **Quaderna** [1960] irá ampliar os textos de **Paisagens com figuras**. João Alexandre Barbosa afirma qual padrão se estabelece e traça as linhas gerais do livro, dando destaque para a novidade que nele se insere:

por uma lado, é o persistente amálgama de motivos espanhóis e nordestinos, visando sempre o resgate, pela linguagem carente ou seca, de uma realidade de cemitérios [...]; por outro lado, no entanto, o livro articula, pela primeira vez de um modo dominador na obra de João Cabral, a temática do lirismo amoroso, ou mesmo erótico (BARBOSA, 2009, p. 124).

Em **Dois parlamentos** [1961] haverá uma devastadora crítica social e política, fazendo paralelos entre miséria e poder, homem e máquina, morte e ausência de direitos (humanos, como a vida, a posse), trata sobre a “morte gerundial” imposta pelo abuso do capitalismo, do sistema de classes, da manutenção do poder. Ainda em **Dois parlamentos** encontramos o diálogo entre Norte-Sul dentro do Brasil (apenas geograficamente diferente do mesmo diálogo em relação aos países, mencionado no texto “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul” [1990]), diálogo ou representação de um conflito, melhor dizendo. Brasília, situada ao meio, como o centro entre o Norte e o Sul brasileiros, que nada parece melhorar a situação, entretanto.

Seguindo o esquema visual que indica o poema: “sotaque nordestino” acima; Brasília está representada nos versos “ritmo deputado” e “ritmo senador”; logo abaixo está visualmente o “sotaque sulista”. No livro, para a primeira parte chamada “Congresso no Polígono das Secas (ritmo senador; sotaque sulista)”, e na segunda, sob o título “Festa na Casa-Grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”, a representação dos poderes como mediador é quem interpela os sotaques – as câmaras de Brasília seria a representação da Casa-Grande no centro de toda essa desordem humana, dessa miséria e dessa desigualdade.

O livro **Terceira feira** [1961] foi uma reunião dos dois livros anteriores, mais o inédito **Serial**. Neste, o poeta “*concretiza* situações as mais diversas, sobretudo através da utilização da *série* que permite a retomada dos motivos do poema, agora resolvidos pelo leitor e, portanto, obrigatoriamente relidos”, segundo afirma João Alexandre Barbosa (2009, p. 126). João Cabral manteve grande interesse, desde **Quaderna** e **Serial**, pela máquina do poema, como o próprio autor afirma em entrevista ao **Jornal de Letras e Artes**, de Lisboa. Benedito Nunes (2009, p. 257) comenta que “a máquina do poema, que interessa profundamente João Cabral de Melo Neto, vai gerando, à medida do seu funcionamento, e de acordo com os movimentos que constituem o dinamismo verbal da composição poética, uma série de informações entrelaçadas, em tom impessoal e recorrente acerca das coisas e dos homens”.

A educação pela pedra [1966] traduz a conquista de João Cabral dos mecanismos de sua linguagem que tornam possível o direcionamento para a realidade. Pelo uso de uma metalinguagem rara, pessoal e significativa recusa dos mecanismos fáceis de concepção, instaura o antilirismo como horizonte de uma sintaxe complexa da realidade. “E por aí a história é rearticulada no espaço que é seu: o poema” (BARBOSA, 2009, p. 130). Publica **Poesias completas (1940-1965)** em 1968. Nas publicações de **Museu de tudo** [1975] e **A escola das facas** [1980] encontra-se aquilo que representa a passagem do lúcido ao lúdico. Passagem, não defasagem do projeto. **O auto do frade** [1984] é considerando a vertente teatral do poeta, é uma poesia de fundo histórico falando sobre a vida e destino de Frei Caneca.

Há, em **Agrestes** [1985] mais uma cartada no jogo que parece fechar por completo sua composição poética como antilírica, traço gradativamente eliminado desde sua primeira obra, **Pedra do sono**. Nesse livro surge a presença da morte individualizada. Segundo Fabiane Borsato, na quarta parte do livro, João Cabral

lança a hipótese de um retorno à escrita desde que haja abolição dos nervos, ou seja, de toda e qualquer excitação física interior. Assumindo-se sujeito preocupado com o passo temporal, afirma que a escrita ainda possível é a de dicionário: “se escrever não fosse de nervos,/ fosse coisa de dicionários.” A

escrita de dicionário é feita por métodos racionais de compilação lexical, categorial, etimológica, cultural e social, portanto trabalho de organização do espaço textual por meio da seleção, categorização e apreensão dos valores da língua e da linguagem. [...] Há, no termo dicionário, a referência a um *modus operandi* da escrita desenvolvida sobre o pilar de organização de dicções próprias e apendidas. A historicidade da língua exige constantes revisões da obra dicionarística, método semelhante ao usado pelo poeta João Cabral em seu ofício de poeta (BORSATO, 2010, p. 151).

Quando diz “*se*”, lembra de que existem outras opções, caminhos mais “fáceis” que outros escritores podem ter optado, mas ele não. Escrita, para João Cabral, revela-se como coisa difícil, laboriosa.

Crime na Calle Relator [1987], **Sevilha andando** [1989] e **Andando Sevilha** [1990], são as últimas obras de João Cabral, nas quais ele adota temas distintos sem, no entanto, abandonar o rigor e a forma que o consagraram. Dentre as cidades em que viveu na Espanha – Barcelona, Madri e Sevilha –, é a essa última que o poeta dedica seus últimos trabalhos. Adotando um tom mais lírico, o autor versa sobre as paisagens da cidade, suas ruas e pátios, e principalmente sobre o andar da mulher andaluza, atribuindo à cidade uma figura feminina.

Hoje, encontramos ainda, em circulação comercial, os livros **Obra completa** [1994], **Serial e antes** (1997), **A educação pela pedra e depois** (1997), que compilam, sob autorização e supervisão do autor na organização, sua obra.

Finalmente, mesmo não sendo tão simples, como pregam alguns críticos e seus sistemas interpretativos axiomáticos, que tornaram palavras como *arquitetura*, *antilirismo* e *objetividade* como sobrenomes para o poeta, entender o projeto poético do autor é entender como ele concebia sua poesia e qual o seu posicionamento enquanto leitor e escritor. Esse “conceber” engloba o entendimento de sua poesia enquanto parte de um sistema linguístico, sobretudo artístico, mas também comunicacional. Os dois problemas, *o tema social* e *a política no poema* recaem sobre uma consciência espacial/visual do poema; João Cabral se dizia *responsável pelo sentido de suas palavras*, e que a poesia era a presentificação de uma coisa através da imagem poética que causava, esta imagem deveria ser um objeto, como a própria palavra (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 136).

Mesmo que não se dê notícia plena, pelos trabalhos críticos sobre João Cabral, é o próprio poeta que revelará uma certa problemática para sua forma usual de composição, dita popular. Para o autor, o conjunto de sua poesia era mais simples que a poesia popular, sem rimas, com estrofes mais curtas; poesia com inspiração no metro popular do “romanceiro”. Por outro lado, o poeta diz: “Acho [...] que nenhuma forma de literatura é popular [...] *Morte e Vida*

foi descoberta por uma elite que procurava descansar de poesias mais herméticas” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 145). O poeta mostra mais uma vez consciência plena sobre seu objeto artístico, sabe sua função, como concebê-la e as implicâncias do alcance ao público, pois sabe que compõe uma matéria essencialmente estética.

Bosi fala sobre esse mecanismo e esse movimento excepcional que a poesia acaba se envolvendo:

A poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio (BOSI, 2002, p. 165).

O texto poético propicia a maior base de resistência no território literário, porque ele não cede às imposições do sistema nem abandona os temas mais sensíveis da sociedade. João Cabral afirmou só conseguir ver mais integralmente os problemas de Pernambuco quando dele se distanciou, voltando a ele pela memória. Depois de notar as proporções da desigualdade e do sofrimento do seu povo, conseguiu construir ainda melhor uma poética essencialmente pernambucana – sua poética ganhou cada vez mais o compromisso regional e ampliou a preocupação com a categoria espacial, como objeto de uma verdade a ser mostrada, na forma da imagem (explicada na seção 1.1. deste capítulo). Nos mesmos termos ao que tange a imagem, João Cabral declara:

Quero dar a ver. Não sei se *Morte e vida severina* aumentou ou diminuiu a consciência social. Se *O ovo de galinha* reflete alguma preocupação de consciência social. Tenho apenas a certeza de desejar como epígrafe a minha poesia – *Donner a Voir*, o que inclusive completa sua intenção. Procuo fazê-la visual. (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 142).

Eis a resposta final sobre o que consiste no projeto poético de João Cabral, para João Cabral. *Fazer ver*. Ver a sociedade pernambucana, a sociedade brasileira e, por extensão da sociedade, a política que impera por sobre ela. O poeta atesta sua consciência espacial: “O que interessa é o problema do homem. Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem é amplamente homem quando é regional” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 134). Toda essa preocupação para com os problemas humanos desembocaria numa produção marcada pela problemática social, e este posicionamento composicional de ser antilírico, de preocupar-se com a imagem que o poema transmite, da *mise-en-scène* que elabora (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 134), é, sobretudo e por fim, um posicionamento político.

Dar a ver é mais que exibir, é, por outras palavras, *fazer* com que se veja, é uma ação sobre os indivíduos sociais: os leitores, as instituições onde se inserem os diversos leitores de sua obra (as escolas, por exemplo); e essa visão gera inquietação e esperança, por fim, alguma mudança, mesmo que interior.

A preocupação que João Cabral de Melo Neto tem com o tema, com o *dar-a-ver*, e todas essas preocupações e operações, elas próprias, dentro do projeto poético do autor, correspondem a um ato político e de compromisso social. Como sintetiza bem o poema “O último poema”, inserido no livro **Agrestes** [1985], o projeto poético de João Cabral de Melo Neto revela um poeta e um eu-lírico movido pelo suor do seu trabalho, indiferente à inspiração, consciente dos elementos constituintes do poema, os sujeitos, os espaços, os temas. Para construir seu poema, como a um objeto, preenche os “vãos” mais que com palavras, discursos que revelam as ideologias, impõe a elas toda a sua negatividade, revela sua “alma esquerda” (política) pelo antilirismo “feito em antiverso” (MELO NETO, 1997b, p. 252-253).

CAPÍTULO II: “A FÍSICA DO SUSTO PERCEBIDA” – ESPAÇO ENQUANTO RESISTÊNCIA, PODER E ESTÉTICA

“Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.”
(JCML)

Na poesia cabralina existem imagens que evocam valores históricos e estéticos, que revelam ao homem seu desejo por liberdade, por paixão, mesmo quando o cenário é aparentemente estéril e desolado. O espaço em alguns momentos da poética cabralina é carregado de objetos e ações que revelam o olhar e o posicionamento do homem frente à vida. Em lugar hostil, onde a lei do mais forte é a que impera, o poema se carrega com armamentos de defesa e ataque pessoais, bem como de instituições indiferentes à justiça social, instrumentos coercitivos, revelando um espaço de resistência e poder.

Pelo outro valor, o estético, o poema cabralino também toca a questão como o homem habita esses espaços tão contraditórios em si mesmo e afetados pelas estruturas que o compõem. Neste sentido, o estudo que se faz, é um “pôr à prova” ao que se afirmou no capítulo anterior, fazendo uma análise tanto desse espaço imagético de resistência e poder quanto esse mesmo espaço enquanto objeto estético do poema.

O verso que dá título a este capítulo faz parte do poema “A lição de poesia”, inserido no livro **O engenheiro**, e diz respeito exatamente a função a que se pretende ser o poema: tornar material e memorável aquilo de efêmero e passageiro, como o susto. Além do mais, por tão renegados, os problemas sociais podem ser algo “esquecido” – o poeta refaz o susto e o analisa verbal e materialmente, fazendo com que seja realmente percebido, apreciado, diagnosticado.

O primeiro tópico desenvolve a crítica sociológica que relaciona Literatura e Política, depois estabelece, a partir dessa relação, a dimensão política do espaço humano e seu simulacro correspondente na obra literária, seguido da concepção do espaço da linguagem poética. Nessa explanação, a palavra, enquanto objeto de linguagem poética, ganha característica de arma, instrumento de poder do poeta. Analisam-se os poemas “O hospital da Caatinga: a Danilo Coimbra Gonçalves”, “A lição de poesia”, “The Country of the Houyhnhms”, “Os reinos amarelos”, “O sol pernambucano” e “Chuvas do Recife”.

O segundo tópico examina o desenvolvimento do conceito de “habitar”, como referência para um espaço que se manifesta pela produção do mesmo, espaço de ações humanas, bem como examina a manifestação do tempo na categoria espacial, revelando que aquele só se faz

visível neste. Analisam-se os poemas “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, “Habitar o tempo”, “Habitar uma língua”, “Habitar o *flamenco*”, “Fábula de um arquiteto”, “A Carlos Drummond de Andrade”, “O autógrafo”, “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha” e “O alpendre no canavial”.

Na contramão da cronologia, os poemas são chamados para exame pelo viés temático da análise em questão referente aos tópicos e aos capítulos, em toda a dissertação. Exemplo disso é este capítulo segundo que lança mão de poemas, em sua maioria, retirados dos livros **A educação pela pedra** [1966] e **A escola das facas** [1980].

2.1. Espaço e poder, palavras e armas

Palavras *são* armas porque a escrita é mais que uma prática escolar ou um ofício de comunicação; a escrita e, portanto, os escritores refletem seu contexto social e, assim, o movimento político que rege a História. É neste sentido que a Literatura, toda ela, filia-se à Política. Os escritores captam os acontecimentos de suas épocas e transparecem-nos em suas obras. Dessa forma, uma obra sempre está repleta dos acontecimentos, das ideologias e conflitos sociais da época em que foi escrita e, por consequência desse reflexo político-social, é impossível separar escritor do homem político e social, impossibilitando também a ausência da política na literatura. Neste sentido, pode-se falar de um diálogo entre arte e sociedade, sendo o aspecto político um desdobramento do social.

Mesmo a literatura sendo um objeto recriador da realidade, através de metáforas, alegorias, maneirismos, símbolos e formas, contribui para desvendar aspectos das relações de poder; neste sentido, diferente da Política, que se ocupa do movimento do poder real sobre a sociedade, a literatura ocupa-se com as possibilidades do poder e com as possibilidades de uma nova realidade.

Literatura, sociedade e política percorrem um caminho contíguo. A arte se liga à vida coletiva, assim suas manifestações são de interesse coletivo mais que pessoal, causando um interesse popular sobre os aspectos que expressa o artista. As obras literárias das últimas décadas costumam exprimir as mudanças ocorridas na sociedade urbana e industrial, que normalmente são assinaladas por desigualdades e violências. Neste processo, muitos escritores engajados registram e denunciam o organismo promotor das injustiças (os poderes públicos, o sistema capitalista), espelhando os problemas que atingem a sociedade. Essa operação visa promover uma diagnose sobre os males sociais e até apontar possibilidades de mudança, saídas.

Tratando sobre o poder que a literatura tem em operacionalizar a sociedade através de sua forma estética peculiar, Alfredo Bosi promove a síntese do procedimento, a saber: a resistência:

A poesia resiste à falsa ordem [...]. Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia (BOSI, 2002, p. 169).

Dessa forma, a arte serve de instrumento de emancipação humana. Quando o artista injeta na obra os elementos de sua experiência, projeta na sociedade, por esse espelhamento, a angústia do sonho por mudança.

Se a literatura resiste, resiste a um abuso de poder, má gestão pública etc. Aliás, extremando o caso, Henri Lefebvre (2016, p. 23) diz que “não existe abuso de poder, pois sempre e onde quer que exista, o poder abusa”. Não é difícil notar que o poder está quase sempre nas esferas mais alta da sociedade, nos gabinetes e nos palácios, em mãos que se fazem anônimas. O sociólogo menciona que, ocultados pelo aparelho a que os detentores do poder chamam de sistema, não se dá mais nome nem aparência a culpados pelas forças de destruição que assola a sociedade de direitos.

Partindo dessa ideia de poder que age sobre a sociedade, passa-se para o tipo de análise feita por Lefebvre (2016, p. 21), que se apoia “no conjunto das atividades prático-sociais, na medida em que elas se imbricam num espaço complexo [...] assegurando até certo ponto a reprodução das relações de produção”. O espaço, que ao lado da política formam o ponto central deste estudo, comporta, como a própria literatura, o movimento que fomenta a sociedade. Espaço e sociedade respondem um ao outro por retroalimentação, gerando para as pessoas o que elas conhecem e concebem por realidade, e esta experimentada.

Para além das simplificações para o conceito de espaço, o sociólogo francês Maurice Halbwachs explica o fato de que não apenas o espaço é a concepção concreta da realidade, como ele é aquilo que produz essa realidade, pois é o meio pelo qual cria-se e reconstitui as memórias. É no espaço que o homem se (re)estrutura e se (re)afirma.

Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender, que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada

momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS, 1990, p. 143).

A dimensão política, para o espaço humano, é analisável dentro de um contexto social. De igual modo, a dimensão política do espaço ficcional funciona dentro de um contexto social de motivação/intenção. Muito além da categoria criadora de lembranças, a análise política do espaço perpassa o entendimento do que o produziu e do que fez com que ele se constituísse tal como se apresenta (e esse entendimento serve tanto para a realidade, quanto para a representação na literatura). Assim como a literatura, o espaço se alimenta do seu meio social e depois faz-se alimento para ele. Dessa forma, acrescenta Lefebvre:

Falamos em “produção do espaço”. [...] [Essa expressão] quer dizer que não consideramos o espaço como um dado *a priori* [...] Vemos no espaço o desenvolvimento de uma atividade social. Distinguimos, portanto, o espaço social do espaço geométrico, isto é, mental. [...] De fato, toda sociedade produz “seu” espaço (LEFEBVRE, 2016, p. 53).

Sérgio Massagli, explicando o conceito triádico de apreensões espaciais que Lefebvre formulou (dividido em três modos: o espaço percebido, o espaço concebido, e o espaço vivido), diz que no terceiro modo há uma combinação do real com o imaginário,

objetos e pensamentos em termos iguais, ou pelo menos sem privilegiar um sobre o outro, estes espaços vividos de representações são o terreno para o afloramento de “contra-espacos”, espaços de resistência à ordem dominante que decorrem precisamente da sua posição subordinada periférica e marginal – seria, em suma, o espaço do “outro”. (MASSAGLI, 2015, p. 23).

É dessa forma que, na literatura, também e principalmente pela categoria do espaço, consegue-se criar um objeto de resistência. A categoria espacial, no poema cabralino emprega todo um procedimento estético para situar o leitor exatamente no lugar da subordinação, da negação, do menos, da miséria; vê-se isso, por extensão, na tendência que João Cabral tem, ao tratar o tema, de apertar em versos breves e numa sintaxe incisiva o horizonte da vivência nordestina. Falar de espaço na poesia, neste sentido, é falar sobre como ele é percebido; e para percebê-lo, precisa-se identificar nele os elementos da sociedade e, por conseguinte, dos poderes que a controlam.

Elevada a questão da categoria espacial para a ideia de “percepção”, isto é, sob qual conjuntura ele é representado, consegue-se ampliar a gama de significação, pois o texto agora

serve não apenas como arte (objeto estético), mas também como agente crítico da realidade, visto que

a literatura costuma interrogar a certeza que possuímos quando acreditamos na *concretude* dos espaços. Não se trata de negar a existência do espaço físico, mas de chamar atenção para o fato de que é impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69, grifo dos autores)

O momento de distorção do espaço costuma ser o objeto de análise para o pesquisador, pois é neste momento que o poeta inserirá os “efeitos de espacialidade”. Para chegar a esses efeitos, o escritor cria um processo de estruturação estética, o qual está ligado ao projeto poético do autor, bem como aos posicionamentos políticos dele. Assim, pelos procedimentos da criação dessa estrutura, um espaço de linguagem se desvenda. A este espaço de linguagem, o pesquisador André Pinheiro faz a seguinte constatação:

Mais importante do que examinar os diferentes espaços que aparecem no campo temático da poesia, é preciso entender os recursos formais e estruturais empregados pelo poeta com vista a produzir um determinado efeito de espacialidade. Nesse sentido, o espaço poético está sendo definido por meio de um processo de estruturação estética, de modo que a realidade do mundo se transforma em um espaço de linguagem, assinalado por normas e procedimentos que lhe são próprios. (PINHEIRO, 2019, p. 18).

Um procedimento próprio da linguagem se dá na descrição, na abstração, na perícia dos espaços. Tais espaços, na poesia, podem tomar a forma da deficiência a que representam, como se vê no poema “O hospital da Caatinga: a Danilo Coimbra Gonçalves”, incluso no livro **A educação pela pedra** [1966]:

O poema trata a Caatinga de hospital
 não porque esterilizada, sendo deserto;
 não por essa ponta do símile que liga
 deserto e hospital: seu nu asséptico.
 (Os areais lençol, o madapolão areal,
 os leitos duna, as dunas enfermaria,
 que o timol do vento e o sol formol
 vivem a desinfetar, de morte e vida.)
 (MELO NETO, 1997b, p; 23).

A primeira coisa que o leitor percebe é o procedimento de metalinguagem na expressão “o poema trata”, mas a seguir percebe-se uma metáfora, cujas imagens se cruzam – deserto incorporando o hospital e vice-versa. Nessa primeira parte as comparações e sinestésias são

autoexplicativas, e a negação das figuras comparativas não desfaz a imagem que projeta. O hospital assume sim a forma de deserto-Caatinga, mas é na segunda parte que o poema irá mostrar as características mais marcantes, processadas dolorosamente na paisagem – a vegetação retorcida, a ambiguidade da aparente assepsia clara com a proliferação de espécimes pouco notáveis, atrofiados, cheios de aleijo, deforme:

Na verdade, superpova esse hospital
para bicho, planta e tudo que subviva,
a melhor mostra de estilos de aleijão
que a vida para sobreviver se cria
[...]
a vida, vivida em condição de pouco,
(MELO NETO, 1997b, p. 24).

É possível perceber a relação entre Literatura e Política na obra de João Cabral de Melo Neto quando insere o poema nos contextos sociopolíticos e econômicos do país, principalmente do sertanejo pernambucano (como representante dos demais sertanejos dos outros estados do Nordeste), bem como os temas retratam o sentimento de solidariedade para com os oprimidos, que induz o leitor a almejar e vislumbrar, como em um sonho de projeto político, a emancipação humana. Por exemplo, no capítulos seguintes, que abordam melhor as questões temáticas, especialmente no próximo, perceber-se-á a preocupação com questões como a exploração do trabalho desumano, a desigualdade social e a estrutura de uma sociedade oligárquica fundamentada em relações de poder coronelistas, que aponta para uma espécie de questionamento proletariado, embora às vezes emudecido no eu-lírico, sobre seu problema: o explorador. Revela-se, portanto, uma obra marcada por um forte valor social e político.

O procedimento temático em conjunto com o vocabulário escolhido é um importante recurso de atualização semântica. Essa “atualização”, ou renovação, e se manifesta ao colocar lado a lado imagens que convergem entre si, unindo poesia, problemas humanos e problemas estruturais (públicos). Recriação da percepção, renovação do significante para os signos por meio de uma imagem entremeada por outra imagem: hospital ↔ deserto.

O verso “A física do susto percebida”, que dá título a este capítulo, foi retirado do poema “A lição de poesia”, do livro **O engenheiro** [1945], diz respeito literalmente, a percepção física do susto, ou seja, daquilo que faz parte de um processo do sistema nervoso, causado por um impulso sensorial e operacionalizado no cérebro com uma reação, por vezes física, mas principalmente psicológica. Conceitualmente, “susto” se situa no nível das abstrações e das formulações mentais subconscientes, relativo ao medo ou a mera imprevisibilidade de um

ocorrido. Já a percepção física do susto – acontecimento posterior ao susto em si – diz respeito a um outro nível de abstração, um pouco mais profundo, que é o da meditação, reflexão e até uma análise. Perceber a física do susto é reencontrar e refazer na linguagem, pela arte poética, aquilo que precisa receber ênfase entre os “gestos diários”.

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,
luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis – naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.
(MELO NETO, 1997a, p. 44).

Antecipando um longo salto temporal no transcorrer do seu projeto poético, o poema aborda uma “luta branca”, que lembra *arma branca*. A arma branca é aquela extraoficial, civil, típica do sertanejo, da briga de bar e do beco, do conflito popular, do assalto amador. Esta arma é o instrumento com o qual o poeta ultrapassa o limite estético e entra no território da guerrilha, um problema gerado pela insatisfação humana.

Qual seria a “luta branca” que o poeta sempre tentou evitar? Sua luta pessoal para com a criação de uma obra comedida, planejada e que lhe causou muita dor de cabeça e enfado. Sabe-se que um dos temas mais cruciais da poesia cabralina é o próprio fazer poético, a metalinguagem que o persegue, mas seu outro problema para com a linguagem é a defesa muito específica de um grupo social, o indivíduo anulado pela sociedade, o homem miserável e esquecido, o homem que tem uma inquietação interior (“jamais pousada”), e esta que o consome (“porém imóvel”).

Para além do problema da luta para com a própria linguagem, o poema “A lição de poesia” engloba uma segunda luta que se trava: a utilidade de sua “máquina” – aquilo que fabrica o poema no papel, e, metaforicamente, a engrenagem geradora de um discurso, uma imagem a se ver. A política desse poema está na preocupação em mostrar, fazer perceber, aquilo que, nas palavras do poema, é deixado de lado pela visão pública, as “coisas jamais pousadas / porém imóveis”. Os dois versos carregam dois sentidos antagônicos: a inquietação e a

imobilidade. O primeiro diz respeito ao labor, o segundo ao fruto do labor que, por sua vez, caracteriza-se na não progressão, na não ascensão.

Palavras são armas porque podem nos levar para um ambiente de conflito, no qual o poema cria uma corporeidade como de uma entidade ou de sujeito de arma na mão e uma mente inquieta. Em **A educação pela pedra** e **A escola das facas** [1980] muitos poemas estão enxertados de palavras que implicam guerrilha.

Na seleção que se fez, começa pelo poema “The Country of the Houyhnhnms”, cujo subtítulo é “outra composição”, de **A educação pela pedra**, refere-se diretamente a seres ficcionais contidos na IV Parte, intitulada “A Voyage to the Country of the Houyhnhnms” (“Uma viagem ao país dos houyhnhnms”), do livro **Gulliver's Travels** (1726) – romance satírico do escritor irlandês Jonathan Swift. No livro de Swift, o termo “yahoo” foi usado para se referir às criaturas selvagens, bárbaras e rudes. Por extensão, *Yahoo* é empregado para se referir a uma pessoa rude, barulhenta, grosseira. Para a concepção do poema, para falar dos *Yahoos*, como para falar da pedra, da coisa rude, as palavras precisam ganhar uma tonicidade específica: duras e afiadas, como propósito de atingir um alvo. As palavras se tornam armas, nessa rudeza, para serem satíricas, irônicas. O poeta prepara o leitor, ou melhor, ensina o leitor a saber lidar com as palavras que usa. Elas têm funções, objetivam algo, são escolhidas para penetrarem no universo das ideias.

[...]
 que as palavras se rearmem de gume,
 como na sátira; ou como na ironia,
 se armem ambigualmente de dois gumes;
 e que a frase se arme do perfurante
 que têm no Pajeú as facas-de-ponta:
 faca sem dois gumes e contudo ambígua,
 por não se ver onde nela não é ponta.
 (MELO NETO, 1997b, p. 26).

O poema distingue palavra de frase exatamente pelo aspecto do comprimento, a frase é aquilo que perfura mais, aprofunda mais. A transição elaborada que faz o poema entre o sentido dos *Yahoos* para uma realidade local personificada no Pajeú, que remete duplamente a uma região, a Pajeú das Flores, e ao líder guerrilheiro da Guerra de Canudos (1896-1897), organiza

e valoriza o argumento de que a guerrilha do poeta se faz por palavras⁴, mas que, diferente de outras guerras, a luta que a poesia trava é contínua.

Estabelecido o seu objetivo com aquela transposição de sentidos, o poema continua desenvolvendo a questão e revela que o jogo que faz com as palavras é de manipulação e disfarce, como um “sorriso engatilhado”. Tudo é objeto de guerra, até mesmo o silêncio, prestes a despertar um ser outro, que não apenas se ouve falar, mas que é nacional, o “cacto” – símbolo máximo do Nordeste, este ser adormecido, objeto de negação:

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
 não querer ouvir falar, pelo menos:
 ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
 para dispará-lo, a qualquer momento.
 Aviar e ativar, debaixo do silêncio,
 o cacto que dorme em qualquer *não*;
 ativar no silêncio os cem espinhos
 com que pode despertar o cacto *não*.
 (MELO NETO, 1997b, p. 26).

Os cem espinhos são os motivos da negação da “região cacto”, os problemas político-sociais; são também as armas de defesa do cacto, aquilo que o mantêm protegido em meio aos males da seca, etc. Numa relação de contiguidade está o poema “Os reinos do amarelo”, que é separado desse anterior por apenas um poema, mantém a temática desdobrada a partir de Swift: a redescoberta do espaço. Este espaço que revela nuances da humanidade:

[...]
 Só que fere a vista um amarelo outro:
 se animal, de homem: de corpo humano;
 de corpo e vida; de tudo o que segrega
 (sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
 ou sofre (o amarelo de sentir triste,
 de ser analfabeto, de existir aguado):
 amarelo que no homem dali se adiciona
 o que há em ser pântano, ser-se fardo.
 Embora comum ali, esse amarelo humano
 ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
 pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
 tais poças de amarelo, de escarro vivo.
 (MELO NETO, 1997b, p. 28).

⁴ Não apenas por palavras. Quando escrita, está apenas o plano material, mas quando passa para o imaterial, a voz às vezes engloba um grupo social. É importante destacar também que a metalinguagem em João Cabral funciona como uma hipálage.

A imagem que sobressai é a de um homem adoecido, mas essa doença não é física, embora escarro seja aquilo que sai do homem, mas que é apenas dejetivo, metaforicamente falando diz respeito às doenças que saem sociedade cívica para adoecer o próprio ser humano: o analfabetismo, a segregação, o trabalho quase escravo. Essa doença, que atinge a entranha do ser, a doença hepática que distorce a cor humana, deixando-o em tons de sépia, é a falta de assistência social, a pobreza generalizada “comum ali”. Assim, o poeta revela por que seu tom agora é de guerrilha armada, aquilo por que luta.

No poema “O sol em Pernambuco”, João Cabral evidencia ainda mais incisivamente o vocabulário armado, dando ao poema cada vez mais o papel de despertar o leitor para a luta que trava, marcando o lugar a que se refere, sua terra sertaneja, o seu Pernambuco:

O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
(MELO NETO, 1997b, p. 28).

O primeiro dos canos, a que chama “o fuzil de fogo”, é aquele devastador, que queima, transformando a terra em deserto; já o segundo, a que chama “o fuzil de luz”, é aquele que revela a realidade da terra, que por ter uma luz tão reveladora, mais distancia que aproxima, o que se pode entender também que, mesmo havendo conhecimento do “fuzil de fogo” (os problemas da terra), isso não tem feito com que a situação mude, pelo contrário, por não haver solução, “impõe filtros”, paliativos: “as lentes negras, lentes de diminuir, / as lentes de distanciar, ou do exílio” (MELO NETO, 1997b, p. 29), exílio no qual o próprio poeta se encontrava voluntariamente. O problema do Nordeste que causa distanciamento, seja por não oferecer bons recursos de trabalho, moradia e outras coisas que o estado de direitos almeja, seja por ser um lugar que não se faz atrativo para o olhar de fora (pelos mesmos motivos anteriores).

A artilharia continua em **A escola das facas** principalmente no poema “Chuvas do Recife” que, em meio a descrição das chuvas – elemento natural –, insere uma gama de objetos artificiais humanos, a começar “do Recife”, que é a cidade, e a continuar pela descrição da chuva que se assemelha a um conflito entre a instituição pública e a população.

A chuva nem sempre é polícia,
fechando o mundo em grades frias:
[...]
São chuvas que dão cheias, trombas
em vez de cadeia dão bombas.
(MELO NETO, 1997b, p. 110-111).

O conflito se estabelece pelo aprisionamento que a chuva insensível às vezes causa; muitas vezes impositora, outras vezes agressora por ser ausente, na seca. Numa descrição de chuvas, palavras como “trancar-se”, “aprimona”, “grade”, “gazuas”, “polícia”, “cadeia”, “bombas”, “agride”, “balas”, etc., orientam e modificam completamente o cenário e a interpretação, sendo este, o segmento vocabular dentro do funcionamento da sintaxe e da semântica, um dos procedimentos mais significativos para comportar uma crítica sociológica a partir da esfera do espaço na poesia cabralina.

Tomando apenas os exemplos dos poemas “The Country of the Houyhnhnms”, “O sol em Pernambuco” e “Chuvas do Recife” encontra-se uma conjuração da guerrilha – os poemas são elaborados com um vocabulário repleto de elementos que referem-se à armas, é como se as próprias palavras estivessem armadas. O leitor se vê dentro de um lugar de conflito: chumbo, polícia, grades, prisão. A leitura acelera e pensa-se que algo está prestes a acontecer, mas é apenas a tensão das próprias palavras, é um efeito que causam. Como se o leitor fosse transportado para as cidades do interior do Pernambuco, Piauí, Ceará, etc.; reconhece-se os típicos “becos da fachada” que há nessas cidadezinhas fronteiriças; as armas não são sofisticadas, são espingardas, facas; os indivíduos nem chegam a ser os típicos cangaceiros da literatura nordestina, mas pessoas comuns, valentes anônimos que se enfurecem numa confusão de bar, são pessoas incultas e indignadas com a própria sorte apenas. Essa imagem que gradativamente é composta, mesmo que pareça apenas um retrato local dos resquícios do cangaço, são também um retrato dos resquícios do coronelismo, são uma espécie de chamamento para uma luta que não acabou. Uma luta que os poemas em si não deixam totalmente claros os propósitos, mas que reverbera a insatisfação de um lugar cuja lei ainda não alcançou totalmente. E entenda-se “lei” por “justiça”, por “sistema civil” moderno e adequado à vida moderna, cheio de deveres, mas principalmente direitos.

2.2. Habitar o tempo

A ideia de habitar o tempo é um outro procedimento recorrente em João Cabral de Melo Neto. Além de ser o tema de muitos poemas, a palavra *habitar* entra como título nos poemas “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo”, do livro **A educação pela pedra**, “Habitar uma língua” e “Habitar o *flamenco*”, do livro **Museu de tudo** [1975].

Atos, decisões e determinações fundam a práxis para Lefebvre, e todo conhecimento advém dessa práxis. Existe um processo em Lefebvre que pensa a superação das contradições que impedem o homem de se realizar em sua plenitude, e o debate entre o habitat e o habitar

ganha sentido neste processo. Estes dois conceitos são apontados em várias obras de Lefebvre (1968,1970,1973) e a pesquisadora Ana Fani Carlos (2020, p. 361) sintetiza-os dizendo que para o filósofo francês “o mundo moderno assinala [...] o movimento da história em que o ‘habitar’ (que contempla o sentido criativo do ato de apropriação inerente à vida humana) dá lugar ao ‘habitat’ como momento constitutivo do espaço abstrato.” Para deixar ainda mais completos os conceitos, o próprio Lefebvre (1978, p. 209 – tradução nossa) distingue um do outro: “O habitat surge de uma descrição morfológica, é um quadro. Habitar é uma atividade, uma situação”. O habitat ganha, portanto, ares de artificialidade, enquanto que habitar é algo natural e inerente aos seres humanos.

No processo de urbanização induzido pela industrialização, produziu o habitat contra o habitar ao construir os grandes conjuntos habitacionais como depósito de trabalhadores e moradias precárias para o exército industrial de reserva. O habitat constitui-se, nesse processo, como o outro do habitar, como seu negativo. A construção do habitat em suas formas desprovidas de arte e do sentido do uso, com suas áreas exíguas e descaracterizadas, impõe um outro modo de acesso ao espaço urbano. Normatizando a vida cotidiana e submetendo-a a lógica da mercadoria, o habitat se revela como o outro do humano. Sua estruturação rechaça a consciência sobre o habitar. (CARLOS, 2020, p. 361-362).

O que João Cabral demonstra em sua poesia com o conceito de habitar é exatamente essa consciência que volta-se para a prática milenar do habitar como apropriação. Diferente de habitat, o homem que habita o planeta o faz por um ato poético, pois é um integrante da cultura, produzindo-a. Assim, habitar seria “o modo criativo através do qual o indivíduo, o cidadão, o ser humano se apropria do espaço para realizar sua vida e, neste ato, constitui-se ele próprio como humano” (CARLOS, 2020, p. 362). Tão natural como qualquer função orgânica da vida, habitar é conquistar um lugar para viver, para construir sua história. Lefebvre argumenta que

Para o indivíduo ou para o grupo, apropriar-se refere-se a algo. Apropriar-se não é ter a propriedade, mas fazer sua obra, modela-la, forma-la, pôr o selo próprio [...] Habitar é apropriar-se de um espaço, é também fazer frente aos constrangimentos, quer dizer, é o lugar do conflito agudo entre os constrangimentos e as forças de apropriação. (LEFEBVRE, 1973, p. 210).

Apropriar-se do mundo é um ato humano. Neste sentido, “habitar envolve um espaço e um tempo das atividades reprodutoras do sujeito produtor da história; envolve um espaço como emprego do tempo, um tempo como uso do espaço” (CARLOS, 2020, p. 362). A sociedade moderna, da qual João Cabral faz parte, produziu o habitat e formou, no nível da linguagem, a

pretensão homogeneizadora de compartimentar e concretizar a própria linguagem, colocando-a em blocos sistêmicos. E mesmo o poeta tendo utilizado de recursos que visam uma maior concretude da imagem poética, fez isso como elemento estético. Para a poesia cabralina, existe um jogo entre a prisão em que se revela, no presente, a situação do homem (o habitat) e, do outro lado, a pretensão de se ter um espaço da liberdade (o habitar). Esse habitar se constitui, na poesia, pela liberdade criativa. Seria também, neste sentido, uma apropriação do espaço em branco no papel.

Habitar o tempo é apropriar-se deste através daquilo no qual ele se manifesta, o espaço produzido. O espaço produzido revela a passagem do tempo em sua produção e no seu presente estado. João Cabral quer fazer com que o leitor veja o tempo, a passagem do tempo, o que ele faz e causa – tudo isso manifesto no espaço. No poema “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, o tempo presente é ineficaz, impossível de ser visto ou de ter concretude, é um vazio transparente, e mesmo para explicar essa solidão autorreflexiva, o poeta se vale de uma imagem espacial: a capela erma, fora de uma povoação, e, por isso, pouco humanizada. Acrescenta-se aqui uma característica ao tempo própria do espaço: o tempo só é humano quando habitado, quando percebido na prática humana.

Ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida do corpo, no deserto ou alpendre.
(MELO NETO, 1997b, p. 25).

Se se habita um deserto, um espaço caracteristicamente “vazio”, habita-se a si mesmo – é o argumento cabralino. Para perceber o tempo é preciso habitar, e habitar diz respeito a espaços povoados, humanos. Mesmo procedimento ocorre nos demais poemas cuja palavra habitar compõe o título; tempo ganha visibilidade no espaço, ao qual chama de miolo, no poema “Habitar o tempo”:

pois como o tempo corre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou)
Para habitá-lo: só no passado, morto.
(MELO NETO, 1997b, p. 38).

Pois é na percepção da produção do espaço, e isto se faz retroativamente, que irá identificar o que o homem causou, criou, manifestou durante o transcorrer do tempo. Ato

contínuo, o habitar vai cedendo traços sociais ao espaço: “[...] e habitar nele / tudo o que habitar cede ao ambiente” (MELO NETO, 1997b, p. 38).

Habitar a língua é apropriar-se dela, por conseguinte, de toda a cultura, de toda a diversidade de um país: “íntimo de cama e mesa, / eis que aprendo, nesta paisagem / da de teu país tão diversa / que se habita uma língua” (MELO NETO, 1997b, p. 65), do poema “Habitar uma língua”. O mesmo sentido para “Habitar o *flamenco*”, envolve entrar em contato “com sua linguagem, seus nativos, / seus bairros, sua moral, seu tempo” (MELO NETO, 1997b, p. 69). Todos os espaços da habitação são caracterizados pelas práticas humanas: o tempo, somente visto pelas ações do passado, em reminiscência; a língua, maior manifestação da cultura; e o flamenco, outra manifestação cultural que caracteriza não apenas uma dança, mas um estigma, um modo de ser, uma forma nacional, que nomeia bairros e que, por tudo isso, chega a criar referência geográfica.

Veja o poema “Fábula de um arquiteto”, do livro **A educação pela pedra**:

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não comoilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.
(MELO NETO, 1997b, p. 15-16).

Poema metalinguístico, apresenta o poeta como arquiteto que constrói portas. Mas a metáfora das portas é artifício para criar ambientes com aspectos de dentro e de fora, o conhecido e o desconhecido, o aconchegante e o desaconchegante, o livre e o preso, a coragem e o medo. Para isso, apresenta-se como uma “fábula”, esta que é usualmente um gênero narrativo cujas personagens são animais que tomam sentidos humanos; em outro sentido, não

deixa de ser o próprio homem fantasiado, disfarçando seus sentimentos antagônicos para habitar o ambiente onde o bicho-homem está inserido e tentar vencer suas frustrações até se cansar ou estar velho demais para se importar com a luta da vida social.

A narratividade exposta em “até que”, marca o indício de mudança que encaminha o poema para o fim: o homem tem medo da liberdade. Por isso ele cria muros, substitui o natural pelo racional, pela construção. Daqui surgem ruas, casas, cidades e a reflexão sobre as cidades, quando, enfim, reencontra-se com o nascimento, a volta para a origem, pois, ao ponderar, percebe que “a qualidade de vida adviria da restituição à cidade de suas ‘funções maternas, nutridoras da vida’. Deveria ser ela ‘um órgão de amor; e a melhor economia das cidades é o cuidado e a cultura dos homens’” (GOMES, 2008, p. 86), coisa que, aliás, as cidades não têm feito.

Habitar, para João Cabral de Melo Neto, como relação que existe entre o homem e o espaço, a criação de espaços em resposta às necessidades, e o eco das ações e pensamentos das pessoas, gera uma atualização para a teoria, pois demonstra que, depois de passar do habitar para o *habitat*, o homem moderno fragmentado agora se vê refechado, isolado, separado. Seu pensamento volta-se para o isolamento final, mesmo que esteja imerso nas construções que inspiram a claridade e a abertura, como os materiais citados: onde foi vidro, torna-se outra vez concreto, muro. Mais uma vez, o poeta indica um momento reflexivo que aponta para um recomeço. O homem precisa se refazer, renascer, mudar o que fez, o que causou ao próprio homem, as separações e os obstáculos que fizeram de sua vida um fracasso em meio a pretensão de sucesso.

O homem moderno – que deveria ter sido melhor que uma fase do homem anterior – mais evoluído, que geraria uma harmonia social, um código único, pois almejava o caminho da constituição da homogeneidade, criou, na verdade, uma falsa ideia de homogeneidade do espaço, que corresponde apenas às vontades e estratégias unitárias, lógicas sistematizadas, representações redutoras, impostas de cima para baixo. Quando cria uma espécie de código único, que se refere exatamente ao valor de troca, acentua as desigualdades e diferenças sociais na ocupação do espaço, no povoamento, na paisagem, etc., causando o mal estar social.

A ideia das portas e vãos de abrir é recriado, então, pelo poeta, em um objeto que revela a utopia da esperança: um escudo onde se resguarde as palavras familiares ao universo cabralino é um guarda-chuva incisivamente elaborado no poema “A Carlos Drummond de Andrade”, do livro **O engenheiro** [1945]. O guarda-chuva é um instrumento proporcionador de recônditos de segurança, a defesa contra chuva; nele, pois se constitui artificialmente, em qualquer lugar que se esteja, o dentro e o fora, o conhecido e o desconhecido, o interior e o exterior.

As palavras são o artifício criador da representação do espaço de contrastes da realidade. O autor prepara, por meio da palavra poética, desde os seus primeiros poemas, um universo no qual inseriria e se perpetraria um modo único de conceber poesia. Esse guarda-chuva não seria a resposta final, pois as palavras que caem ao seu redor, como gotas a criarem poças interpretativas, carregam as moléculas do espaço e dos discursos, os sentimentos, as ideologias, a transição do tempo, coisas que sozinho o poema não pode fechar. Este é um guarda-chuva que mostra sua ineficiência. O guarda-chuva que apresenta João Cabral é um desafio, indica um incentivo à exposição que o poeta precisa enfrentar.

Outro aspecto contido no exemplo “A Carlos Drummond de Andrade” é também o poder antológico que João Cabral de Melo Neto tem, desde **O engenheiro**, de revestir sua própria imagem. A isto, Antonio Carlos Secchin (1985, p. 253) tece que “todos os artistas homenageados possuem ao menos um traço em comum com a concepção (e prática) cabralina da poesia”, somando ao seu próprio reflexo no espelho as características elogiadas, a saber: a plasticidade, a luminosidade, a concretude, a concisão, a rudeza e a lucidez. É neste sentido que Secchin (1985, p. 253) afirma que “há um contar de si no escolher”, sendo “discurso do outro como disfarce de um discurso no espelho”, criando uma espécie de exercício de identidade.

A negativa do guarda-chuva cria esse espaço descampado, desprotegido de qualquer coisa, e que se refere ao próprio instrumento da arte poética, afirmando-a nessa negação, em um jogo de contraste.

Não há guarda-chuva
 contra o tédio:
 o tédio das quatro paredes, das quatro
 estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
 contra o mundo
 cada dia devorado nos jornais
 sob as espécies de papel e tinta.
 (MELO NETO, 1997a, p. 45).

No excerto do poema acima transcrito, óbvia é a referência da categoria espacial e seus caracteres: quatro paredes, pontos cardeais, o mundo etc., as projeções são cartográficas. Este apelo engloba o que cabe na categoria, ou seja, as experiências da vida nos seus sentidos mais científico ou ontológico, o dia consumido por outro dia, percebido pela notícia atual, pelo presente. Não há nada, no entanto, que proteja o homem do mundo e suas experiências, boas e/ou ruins, desse ciclo corrosivo. Para alguns, o mesmo mundo é repleto de privações mais que

para outros, mas para ambos o mundo não pode ser repleto de apatia; na verdade, o mundo nunca é um lugar calmo, mas lugar tumultuado pela luta por sobrevivência e pelo poder. Na explicação sobre o mundo e seus sentidos, nem mesmo o tempo escapa ao conceito de espaço traçado pelo autor: “Não há guarda-chuva / contra o tempo”; diz a estrofe seguinte: “rio fluindo sob a casa, correnteza / carregando os dias, os cabelos” (MELO NETO, 1997a, p. 45), que materializa o tempo por sinestesia visual, com um aspecto corrosivo. A temática do tempo é tratada em toda a obra cabralina com várias faces, mas as mais recorrentes seguem dois sentidos: neste de *corrosão* ou no de *morte*.

Ao trilhar uma poética cada vez mais voltada para a materialidade das coisas, anula-se o tempo, pois torna-o inatingível, autônomo. É o que se observa no poema “O autógrafo”, do livro **Museu de tudo** [1975]:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.
(MELO NETO, 1997b, p. 86).

Além do tempo que dá lugar ao espaço, nota-se, desde o título, uma autorreflexão sobre a prática poética. Jogando com três temporalidades, a saber: “a) o da escrita dos versos; b) o de sua transcrição; c) o do poema tornado autônomo de seu criador” (SECCHIN, 1985, p. 270), o texto dialoga entre a vivência marcada pelo contrastes de sensações (pretéritas/presentes) ocasionadas pela percepção do tempo e a estabilidade causada pela autonomia que ganha o texto no universo dos discursos, tornando-se uma pedra, pela qual vê-se as reminiscências do tempo, as memórias que se estabilizam, se petrificam na construção desses mesmos discursos.

O jogo temporal, criador do objeto atemporal, poema e palavras que dizem pedra, é uma espécie de contração interior do próprio poeta; no seu instrumento mais particular de autógrafo, o poeta se vê deflagrando mais uma luta: a luta de firmar(-se). A negativa do tempo, que “não há mais”, refere-se, pois, ao sujeito que não consegue se firmar senão pela memória que só a

materialidade das coisas, a pedra, consegue estabelecer. É apenas na placidez da coisa criada, a pedra mais uma vez, em que se pode encontrar o homem em retrospecto.

Secchin (1985, p. 270) comenta: “‘O tempo do poema não é mais’ no sentido de que ele escapa às contingências do tempo do sujeito: o discurso não duplica a precariedade de seu agente; é este que, em momento de calma retrospectão, imita a placidez-pedra da coisa criada”. Duas coisas podem ser aferidas do poema de João Cabral e da análise do crítico: que a escrita é feita por sobre a memória, e esta, por seu turno, se desdobra de uma recriação mental dos espaços pela imaginação, pela ressignificação.

Sem deixar de toda sua natureza corrosiva, nem a face mortal, a coesão cabralina permite ter um espraiamento por todos os sentidos do tempo, desde a perda deles, como em “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”, ainda no livro **Museu de tudo**:

Seja o que for, o tempo
aqui não é sentido:
nem há como captá-lo,
múltiplo que é tão rico.

Dá-se a tantos sentidos
que nenhum o apanha,
na *vária Calle Sierpes*
de Sevilha da Espanha.
(MELO NETO, 1997b, p. 45-46).

Mesmo o poema aparentemente estar falando sobre o tempo, este é percebido não mais que um vento ao redor, transparente e incerto; muitas, entretanto, são as indicações espaciais. Enquanto o eu-lírico ver “tanto passar”, só não percebe o tempo, pois este se manifesta nas imagens. O eu-lírico se localiza “no corredor tortuoso”, ele está na “*Calle Sierpes/ de Sevilha da Espanha*” e, se um dia se lembrar daquela época, daquele “tempo”, serão essas referências que o situarão. O tempo não pode ser percebido pelos sentidos, mas o espaço sim. E mesmo envolvendo tudo, “a onipotência do tempo se confunde com a sua impalpabilidade enquanto realidade autônoma” (SECCHIN, 1985, p. 271). Tanto é que o eu-lírico consegue perceber uma variação no tempo, sendo este menos denso de acordo com o *lugar* onde se está.

Se por um lado João Cabral consegue fazer com que o tempo não seja percebido pelos sentidos, por outro transita até a atribuição total de uma materialidade – única forma de ser atingível, habitável. Vê-se isto no poema do livro **Serial** [1961], “O alpendre no canavial” (excerto):

ou porque ele próprio, o tempo,

por contraste com a vida rala,
se condense, se faça coisa,
que se vê, se escuta, se apalpa.
(MELO NETO, 1997a, p. 321).

Se se pudesse falar do objeto-palavra fundamental da poesia cabralina, falar-se-ia da “pedra”, este material fora do tempo, que desce ao fundo das coisas é o símbolo perfeito para o seu projeto. Objeto resignado contra a ação do tempo, que se reveste ora de poeira no leito seco, ora de água, indo até o fundo do rio e do mar, ora se transveste em faca primitiva e mortal, ora alcança a luminosidade mais estéril e sagaz da arquitetura moderna. A pedra consegue estar em qualquer lugar, até mesmo no granulado da areia do deserto, a pedra que se desfez. O tempo habita a pedra.

Assim, “a física do susto percebida” é a evidência do projeto poético cabralino, uma possibilidade para repensar e reinventar o mundo pela percepção poética, formando a imagem poética a qual explicou Octávio Paz (2012); essa imagem, como se explicitou, é a estrutura estética do poema que comporta a pluralidade do homem em sua singularidade, o homem natural, social, no homem da poesia.

CAPÍTULO III: CIDADE MODERNA E SOCIEDADE POBRE

A ideia de ler o mundo através do espaço parece ser uma atitude consensual entre os pesquisadores dessa questão. Nesse sentido, faz-se neste capítulo uma discussão teórica acerca da produção do espaço citadino no âmbito literário, em consonância com os procedimentos discursivos e concepções arquitetônicas que a circundam. Em segundo lugar, a partir dessa discussão, examina-se como João Cabral de Melo Neto organiza, na lógica espacial de sua poética, a configuração política e social da cidade Brasília.

Ao se fazer uma leitura crítica da representação da cidade na poética de João Cabral, identifica-se a exploração da interface⁵ inevitável entre modernização-tradição histórica tanto na linguagem quanto na sociedade; esse resgate da tradição, como contraste da modernidade, ajuda a compor a imagem da exploração e da pobreza que perduram na sociedade brasileira. O assunto será desenvolvido através da leitura dos poemas “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, contidos no livro **A educação pela pedra** [1966]; e dos poemas “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” e “À Brasília de Oscar Niemeyer”, contidos no livro **Museu de tudo** [1975].

3.1. A produção da cidade

Existem várias formas para representar uma cidade, duas delas são: através da representação sensório-conceitual e pelo procedimento plástico-descritivo. O procedimento da descrição investe na alta legibilidade criada a partir das semelhanças com o objeto (GOMES, 2008). O procedimento, no entanto, encontra obstáculos, dado que o constante e acelerado progresso irrefreável e heteróclito da cidade modifica os referenciais da descrição e desloca os seus sentidos. Segundo bem destaca Renato Cordeiro Gomes:

A representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais, numa recorrência que forma uma tradição. A cena da escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no “dar a ver”. Pode prender-se, por um lado, à técnica do retrato, quando, na produção do discurso, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir “cidades invisíveis” que a imaginação torna visíveis. Em ambos, verifica-se a persistência da metáfora espacial para descrever a cidade, para compreendê-la em termos visuais. (GOMES, 2008, p. 82).

⁵ Termo emprestado de Brandão (2013, p. 155, grifos nossos): “O que se encontra na poesia de João Cabral de Melo Neto não é o apagamento da *interface* conflituosa colonizador-colonizado, mas a exploração de tal *interface*.”

De modo geral, na composição poética há um largo uso da representação imagística em detrimento do procedimento descritivo, uma vez que a formulação de imagens é tarefa natural, arraigada de tal forma na mente do sujeito que ao poeta basta uma simples evocação, conforme já apontaram os estudos de Gaston Bachelard (1974, p. 363) sobre o assunto.

A categoria espacial muito está relacionada aos sentidos humanos. Na poética cabralina, essa dimensão revela imagens da sociedade através da estrutura da própria linguagem do poeta. Desse modo, João Cabral emprega uma série de estratégias com o intuito de estender a amplitude visual do poema, como a utilização da própria concretude da palavra, a *seleção* (inclusão/exclusão) de vocábulos, a linearidade dos códigos na página, os tamanhos do verso e da estrofe etc. A partir dessas estruturas, o poeta abarca os níveis histórico, cultural e social, que *per si* já comportam um caráter sensível.

Valendo-se dos sentidos humanos, o poeta seleciona os elementos da realidade e as palavras que serão materiais de construção para sua cidade poética. O potencial desse procedimento é amplificado na obra de João Cabral, que é considerado pela crítica especializada como uma espécie de geômetra, isto é, alguém versado e capaz de criar formas refinadas através da linguagem poética. Com efeito, a crítica literária já estabeleceu que a obra cabralina é tão orientada pelo crivo da razão, que ela já se tornou referência máxima da construção racional.

Como o antigo agrimensor, João Cabral possui as habilidades de medir, dividir/demarkar o seu objeto. Valer-se da razão no campo poético, no entanto, leva-o a um impasse, pois a própria natureza da poesia já pressupõe uma dose de emoção e pluralidade.

Embora não seja recurso determinante, é natural que o escritor represente experiências por ele vivenciadas. Na profissão de diplomata, João Cabral de Melo Neto teve a oportunidade de conhecer as realidades do Brasil e do exterior, de modo que a sua obra não se isenta de revelar os problemas políticos desses países. O poeta é munido de um olhar crítico, que consegue abranger não apenas a cidade já devidamente constituída, ou seja, o seu ideário interventor, mas também a porosidade de suas estruturas, o que ela esconde e sobre quais políticas ela foi alicerçada.

Henri Lefebvre afirma que as cidades:

São centros de vida social e política onde se acumulam não apenas riquezas como também os conhecimentos, as técnicas e as obras (obras de arte, monumentos). A própria cidade é uma obra, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e produto é valor de troca. (LEFEBVRE, 2016, p. 12).

Nesse sentido, a cidade é concebida como obra, uma espécie de “criação”. Sendo criação humana, tem sua função de uso, é produto de consumo ou de troca. Revela-se aqui o caráter mais humano da cidade, visto que ela é também política (*polis*). Assim sendo, instaura-se uma relação entre problemas e soluções no âmbito do *ser* e do *habitar*. É a partir dessa relação que se estabelece o poder da gestão. Conhecimento, arte e práticas sociais são geridos através de ideologias da classe dominante. Dentro desse contexto, a cidade revela o seu lado obscuro de desigualdade, caos e corrupção. Isto se dá porque o sistema que alicerça as cidades estipula valores que acabam por segmentar os habitantes a partir de dicotomias como venda *x* compra, autoridade *x* submissão, empregador *x* empregado, riqueza *x* pobreza, centro *x* periferia e ruas *x* avenidas.

Giulio Carlo Argan discorre sobre a complexidade histórica e política da cidade:

A cidade [...] é uma entidade política que deve transmitir o sentido do seu caráter político, e não vemos como possa fazê-lo se não justificar o seu caráter político com seu caráter histórico. E como a história não é feita apenas de glórias, também faz parte da história da cidade a gestão capitalista, não apenas negativa, mas também contraditória em relação a todas as tradições culturais urbanas. (ARGAN, 2005, p. 250).

Como construção humana, a cidade é indissociável da história. Ainda de acordo com Argan (2005), cada componente estrutural da cidade é representativo das políticas e das intervenções de sua comunidade. O teórico ainda ressalta que “nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio, a cidade é o produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta. O que interessa não é tanto sua fundação, em geral lendária, quanto seu desenvolvimento, ou seja, suas mudanças no tempo” (ARGAN, 2005, p. 224). Tais mudanças implicam, dentro da história evolutiva das cidades, conflito entre tradição e modernização; a cidade é, no seu tempo presente, normalmente o resultado desse efeito. Mesmo numa cidade planejada, como Brasília, não houve um “gênio da invenção”, mas sim discursos por vezes utópicos acerca da sua criação. As necessidades, idealizações, discursos, planos e propostas sobre a futura capital erguida no Planalto central brasileiro – que remontam a meados do século XVIII – têm também sua origem lendária que presume propósitos nem sempre harmoniosos.

A cidade que insiste em ser constructo moderno esbarra no sentido de edificação pontuado por Luis Alberto Brandão:

Há, na arquitetura, o inevitável sentido de *edificação* – algum grau de perenidade, portanto. Assim, as construções solidas e duráveis que

configuram determinada cidade são obstáculos à intenção de ruptura com heranças culturais cristalizadas. O arquiteto moderno não pode apagar completamente as referências do passado que caracterizam uma cidade antiga: há obrigatoriedade de diálogo com a tradição. Seu gesto modernizador deve se contentar com a possibilidade de interferência na paisagem urbana constituída. (BRANDÃO, 2013, p. 142 – grifo do autor).

Para se entender o aspecto modernista de Brasília é preciso ter sempre em mente que o moderno na arquitetura é muito conflituoso, pois pode dizer respeito a um movimento artístico-arquitetônico que marca uma época histórica ou uma forma de dizer que algo é “atual”, “diferente do que se fez anteriormente”. Para a literatura e a arquitetura brasileira, o movimento modernista alimenta a ideia de criar novas concepções desprendidas dos valores anteriores. Como se sabe, isso quase nunca é possível, pois é preciso se alimentar de formas precedentes para se criar o novo inteligível. Com efeito, se a obra criada não remete a nada, ela é silêncio ou solipsismo. Construções arquitetônicas implicam algum propósito de durabilidade, e esse propósito esbarra, de alguma maneira, com a ideia de moderno, pois algo não pode ser moderno para sempre. Além disso, não existe uma proposta única para a cidade moderna, mas sim vários modelos que estão em constante modificação (ARGAN, 2005, p. 245-246). Então, quando se fala da cidade de Brasília como exemplo de modernidade, esse discurso atende a certos padrões estabelecidos para a época de sua criação e que, mesmo à época, já estavam em conflito com outros padrões que versavam sobre o futuro, bem como tantos outros que dialogavam com o passado. E mesmo a tentativa futurista, como foi Brasília, ainda dialogou inevitavelmente com um modelo anterior. A este aspecto específico, bem demonstra João Cabral de Melo Neto: ainda se vê “os alpendres das casas-grandes” nos palácios de Brasília. Estes, por prometer novos tempos, nova arquitetura, a modernidade e o futuro, “não são francos”, pois contêm em sua aparência apenas o alívio cordial, “como a hora do almoço” (MELO NETO, 1997b, p. 70).

Luis Alberto Brandão tece relevantes considerações sobre o processo modernizador idealizado na cidade de Brasília, bem como seus reflexos na criação imagética literária. Na concepção do autor:

Concebida para ser o grande marco da modernização no Brasil, Brasília surge como signo de afirmação de uma nova era, como gesto de desafio, que pretende condensar e difundir a imagem de um país-potência. Tratava-se de criar não apenas uma cidade, mas uma forma de organização social, uma cultura, uma sensibilidade: um homem novo (BRANDÃO, 2013, p. 143).

Com efeito, os espaços da cidade são muito bem compartimentados em eixos, asas e blocos. As regiões administrativas de Brasília estão dispostas ao longo das Asas Norte e Sul,

sendo que a primeira concentra um número maior de políticos, jornalistas, funcionários do alto escalão, artistas e grande público universitário, conseguindo ser uma das regiões mais valorizadas da cidade, concentrando pessoas com alto poder aquisitivo. No meio dessas zonas, instaura-se o Poder. O poder é devidamente centralizado: a Explanada dos Ministérios, a Praça dos Três Poderes e todo o Eixo Monumental (com seus museus e memoriais mais importantes, a catedral e o estádio). Em suma, a organização estrutural de Brasília prenuncia os seus poderes públicos, religioso e culturais. O Brasil seria regido a partir dali, do centro da cidade, no Planalto Central, no “meio do país”. Mesmo que parte da ideia seja uma capital mais próxima de todas as regiões do país, não poderiam haver maiores símbolos para centralização de poder do que o esquema citado.

O projeto arquitetônico de Brasília pretende passar a imagem de algo utópico, uniforme e horizontal, compartimentado, seriado, controlável, acessível e localizável. Os ricos no centro do Plano Piloto, os pobres nas favelas e nas cidades satélites (estas projetadas para este fim). Seria, então, a produção de um espaço no qual o homem reconhece o seu lugar no mundo da capital e no mundo capitalista.

Marco na história do Brasil, fazia parte do Plano de Metas do governo JK a modernização e a industrialização do país. De modo geral, “a industrialização fornece o ponto de partida da reflexão sobre nossa época” (LEFEBVRE, 2016, p. 11), pois, com ela, muda-se a estrutura social e o modo como o indivíduo a concebe e, conseqüentemente, os seus valores. Impulsionado pelo ímpeto capitalista, a industrialização substituiu setores de produção de mercadorias anteriores e deslocou nordestinos e mineiros para um lugar de recomeços.

Mas essa industrialização trazida às pressas imprime um choque violento. Em sentido amplo:

Temos à nossa frente um duplo processo ou, se se preferir, um processo com dois aspectos: industrialização e urbanização, crescimento e desenvolvimento, produção econômica e vida social. Os dois “aspectos” desse processo, inseparáveis, têm uma unidade, e, no entanto, o processo é conflitante. (LEFEBVRE, 2016, p. 17).

A industrialização não produz apenas empresas (chefes e funcionários), mas pode produzir também centros bancários, financeiros, científicos e políticos. Este último foi o mais operante para a construção de Brasília, muito embora os demais também tivessem uma parcela de contribuição; bem pensado foi também o objetivo de deslocar a indústria e o comércio para o interior do país, criando em um lugar inóspito uma agregação gigantesca de valor capital.

Brasília é, portanto, produto da industrialização e impulsionadora dela, num movimento endógeno, pois sua criação impulsionou a economia nacional de maneira sem precedentes.

Para construir sua Brasília poética, João Cabral tinha todo esse panorama histórico e político em mente, fez dele a argamassa para compor as imagens que transitam entre a apreciação do moderno projeto e uma denúncia das suas implicações. Como bem pontua Westphal (2018, p. 169), “espaços humanos e literatura tornam-se indissociáveis e, com eles, o imaginário e a realidade. O referente já não é, forçosamente, aquele que pensamos. Em duas palavras, o escritor torna-se autor de sua cidade”.

A poética de João Cabral de Melo Neto encontra no espaço brasiliense a reformulação histórica do local de poder, visto que a construção Brasília foi uma operação que estimulou o desenvolvimento do interior do país, de modo que os palácios acabam resgatando a imagem da casa-grande. Em seu livro **O direito à cidade** (2016), Lefebvre tece importantes críticas sobre a noção de centralidade. Segundo o autor:

A criação que corresponde à nossa época, a suas tendências, ao seu horizonte (ameaçador), não seria o centro de decisões? Esse centro, que reúne a formação e a informação, as capacidades de organização e de decisões institucionais, surge como projeto, em vias de realização, de uma nova centralidade, a do poder. (LEFEBVRE, 2016, p. 21-22)

Essa noção de centralidade da cidade, na qual o centro citadino detém o poder sobre as periferias, vai direcionar a percepção do poeta para a construção de imagens de Brasília. Não é uma total polaridade entre riqueza e pobreza, pois ambas contêm tais predicados, em maior ou menor grau, mas observar como os discursos sobre a riqueza majoritariamente envolvem as noções de modernidade, poder, domínio e riqueza, enquanto os discursos sobre a pobreza envolvem as noções de miséria e luta.

A coerência arquitetônica na construção poética de João Cabral revela uma preocupação para com a categoria espacial da literatura; o estudo de sua obra pela categoria espacial inclui até mesmo a dimensão metalinguística dos textos poéticos. Observa-se, portanto, que as representações espaciais denunciam conflitos políticos concernentes à manutenção do poder, bem como a manutenção de estruturas arcaizantes no processo modernizador do Brasil, como bem avalia Fernandes (2005, p. 165): “O alarido dos grandes centros urbanos não rompe a ‘cristalização’ da cidade que representa justamente a dispersão e a falta de acolhimento que a vida moderna impõe”. Modernidade e tradição andam lado a lado: “a construção poética de João Cabral de Melo Neto é, de forma determinante, atrelada ao verso frásico tradicional. O

caráter espacial desta poesia se efetiva, paradoxalmente, na linearidade da palavra” (FERNANDES, 2005, p. 154).

Os poemas de João Cabral comportam imagens muito vinculadas ao mundo concreto e material. Em contraposição à ideia de interioridade, a exterioridade na obra de João Cabral implica na figuração objetiva da realidade, como uma possível fuga ao subjetivismo. Esse sentido exterior não alcança, contudo, um efeito mimético, pois seria impossível reproduzir fidedignamente a imagem da cidade. Brandão dos Santos e Oliveira fazem a distinção entre duas perspectivas para a questão problemática da similaridade na poesia:

É importante ressaltar, no entanto, que a questão da similaridade – a ideia de que toda imagem possuiria uma semelhança fundamental com o objeto que representa – é problemática. Em primeiro lugar, porque há um caráter profundamente convencional nas imagens visuais. [...] Em segundo lugar, é preciso lembrar que nem todas as imagens visuais são figurativas, ou seja, nem sempre permitem o reconhecimento de um objeto externo a elas, nem sempre representam algo. [...] Pode-se pensar a questão da similaridade a partir de duas perspectivas. Uma perspectiva de referência, segundo a qual o objeto é anterior ao signo. Nesse caso, a imagem é comparada a um objeto preexistente, preservando alguns de seus traços reconhecíveis. Ou, então, uma perspectiva mais ampla de significação, segundo a qual o objeto também é criado, suscitado pela imagem. (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 74-75).

Assim, João Cabral opõe-se à tentativa simplista de imitação, suas cidades desempenham uma importante função estética; como a crítica especializada amplamente já salientou, a poética cabralina foi produzida como poesia para o olhar, pois o autor elege como eixo de seu trabalho a concretude do que lhe é externo. Esta ideia de “fora” torna-se um procedimento tanto para criar uma imagem de exterioridade dos objetos como para manter o distanciamento da subjetividade intimista da lírica tradicional. A representação da cidade na obra de João Cabral foge à inocente crença de que a arte deve reproduzir a realidade, mas permite a abordagem pelo viés crítico da denúncia social não-panfletária.

3.2. Aquilo que se resguarda no cimento de Brasília

Em seus estudos de geopolítica aplicada à leitura do texto literário, Westphal (2018, p. 157) destaca que “a cidade é um livro, um espaço que se sonda como um livro, que fala ao inconsciente”, e quando o eu-lírico percorre as ruas do espaço urbano, ele já faz uma leitura do livro-cidade. Este é o princípio artístico básico para a edificação do poema que versa sobre

idades. Como já mencionado, João Cabral busca construir o poema da mesma forma que um engenheiro constrói um edifício. Ele não considera que a inspiração faça parte do trabalho de laboração estética; em vez disso, arquiteta um poema no qual as marcas do trabalho com a linguagem permanecem visíveis.

O tema da modernidade aparece de forma bastante variada em sua obra e, normalmente, tem pontos de contato com a matéria da tradição, como é o caso das representações de Brasília. A poética cabralina “partilha do ideal modernista, realizado em Brasília, de ‘edificar do nada’, pois o gesto do poeta é o ‘gesto daqueles que têm um vazio a preencher’” (FERNANDES, 2005, p. 150). Ressalta-se, contudo, que não existe o gênio da invenção e João Cabral tinha consciência que os discursos promovem uma reorganização espacial.

Bertrand Westphal eleva a problemática:

O texto já não precede as terras e os mares virgens: o texto precede texto, que, por seu turno, precede texto num enredar sem fim em que as camadas de papel se sobrepõem com a bela regularidade dos estratos geológicos e dos estratos arqueológicos. O espaço em branco dos mapas foi preenchido à mesma velocidade que o espaço em branco das páginas. Melhor: à medida que as manchas brancas desapareciam dos mapas, o branco das páginas perdia sua candura. (WESTPHAL, 2018, p. 167).

Existe uma inegável relação entre os significados e as estruturas que as fundamentam. Essa colaboração não está no nível do signo, mas no dos discursos. Brasília, existente primeiramente no papel, projetada e pensada para ser a utopia nacional, o símbolo maior da velocidade do progresso; a capital surge de um objetivo claro, que, depois de edificada, reverbera essa “clareza” nos textos que a tematizam. De certo modo, esse conjunto de textos dão continuidade ao utópico projeto de Brasília, pois essas representações tornam a cidade palpável e visível. A Brasília que se conhece mentalmente é uma somatória do seu projeto e de seu desdobramento. É uma Brasília que se reconstrói a cada visita, seja pelas pessoas que por lá passam ou pelas pessoas que escrevem sobre ela.

A escolha do “terreno” para a construção de Brasília já implicava uma noção de centralidade, uma vez que a capital está situada na região central do país. Assim sendo, em seus primórdios, descolar-se para Brasília indicava uma tentativa de fazer parte do centro do poder nacional. As riquezas, as oportunidades, os trabalhos e a indústria estavam todos ali. As expectativas para pobres e ricos eram igualmente grandes – as frustrações para os primeiros foram maiores.

Visto que planejamento e modernidade criam uma nova ordem, esse ato político implícito acaba por “preencher lacunas” e “espaços em branco”, tanto no plano ficcional quanto no plano factual (BRANDÃO, 2013): códigos diferentes, discursos semelhantes. Lefebvre já defendia a ideia de que existe uma diferença no processo de codificação do espaço e da literatura. Assim sendo, a imagem/leitura espacial nunca será precisa. No livro **Museu de tudo**, o leitor depara-se com uma visita à cidade de Brasília no poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”. Neste passeio, duas Brasília são reveladas, demonstrando o hermetismo espacial ou a opacidade literária destacados por Lefebvre. O percurso é o seguinte: o eu-lírico, conhecedor da cidade, pois serve de guia para a personagem Max Bense, consegue distinguir duas formações para a cidade a sua frente, dois códigos que interagem, mas que também se diferenciam, visto que mesmo sendo espaços conhecidos, o eu-lírico se vê neles como pela primeira vez:

Enquanto com Max Bense eu ia
 como que sua filosofia
 mineral, toda esquadrias
 do metal-luz dos meios-dias,
 arquitetura se fazia:
 mais um edifício sem entropia,
 literalmente, se construía:
 um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
 e a vai dizendo, Brasília,
 eu também de visita ia:
 ao edifício do que ele dizia;
 edifício que, todavia,
 de duas formas existia:
 na de edifício em que se habita
 e do edifício que nos habita.
 (MELO NETO, 1997b, p. 43-44).

Esta sintropia se relaciona com a falta de pertencimento do *flâneur*, o “andarilho e estrangeiro, atravessa uma turba que não deixa rastros. A cidade [...] é vivenciada como dispersão, se mostra como um formigamento, um fervilhamento, uma multiplicidade de poros.” (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 88). Na conversa que o eu-lírico teve com o seu acompanhante, eles reconstruíam discursivamente os prédios e questionavam a sua lógica de composição. Surgem processos mentais, chamados de “edifício filosofia” no poema: reimaginação e ressignificação. Assim, toda vez que se afirma os espaços de Brasília, uma nova camada do discurso reafirma ou impõe uma imagem sobre eles.

O poema é repleto de referências espaciais: “mineral”, “esquadrias”, “metal-luz”, “edifício”, “construía”; com essas palavras, prolonga a cadeia discursiva que relaciona os materiais de construção com a ação do dizer: “Max Bense a visita/ e a vai dizendo”. O ato de dizer corresponde ao ato de composição, que adiciona, cada vez dito, uma camada à construção conceitual. As ideias do poeta convergem para os apontamentos teóricos de Lefebvre, pois ambos entendem o discurso e a matéria como formas diferentes: “edifício do que ele dizia;/ edifício que, todavia,/ de duas formas existia”.

Diga-se de passagem, os dois últimos versos do poema produzem uma sùmula dialética e fenomenológica perfeita para a ideia de espaço, pois supera um antigo conceito cartesiano que concebia o espaço como uma relação entre continente e conteúdo. Para João Cabral, o homem produz o espaço da mesma forma que o espaço também produz uma imagem de homem. Nesse enlace, a cidade se configura como a fusão entre a sua morfologia urbana e o segmento humano propriamente dito.

Em outro livro, **A educação pela pedra** [1966], encontra-se a parelha “Uma mineira em Brasília” / “Mesma mineira em Brasília”. Os poemas encontram-se longe um do outro, em páginas diferentes, separados por nove outros poemas. As primeiras observações que saltam ao olhar são relativas à imagem dos blocos quadrados das estrofes, formadas por oitavas nas quais se distingue o recorte das quadras que a compõe. Cada quadra há um enunciado principal, dois por parte. As estrofes do primeiro poema se encontram invertidas no poema dele derivado, de modo que “a permuta é combinada com a reiteração sonora paronomástica, que produz, de imediato, afluxo de sentido novo” (NUNES, 2007, p 109):

Uma mineira em Brasília

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento
que trouxe consigo da cidade cãibra.
Mas ela já veio com o lhano que virá
ao homem daqui, hoje ainda crispado:
em seu estar-se tão fluente, de Minas,
onde os alpendres diluentes, de lago.

Mesma mineira em Brasília

No cimento duro, de aço e de cimento,
Brasília enxertou-se, e guarda vivo,
esse poroso quase carnal da alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso que a presença dela assim combina:
dela, que guarda no corpo o receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

No cimento de Brasília se resguardam
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casarões de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.
(MELO NETO, 1997b, p. 11-12).

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de tempo atravancado e sem quando.
Mas ela já veio com a calma que virá
ao homem daqui, hoje ainda apurado:
em seu tempo amplo de tempo, de minas,
onde os alpendres espaçosos, de largo.
(MELO NETO, 1997b, p. 18).⁶

O senso de espacialidade suscitado no poema é um aspecto significativo a ser destacado. Os espelhamentos criam um vaivém nos espaços na página dos dois poemas, um deslocamento do olhar, que salta em movimentos horizontais e verticais. Essa movimentação (câmbio) acaba se tornando tema dos poemas: há troca de estrofes e de cenários, mas o teor permanece o mesmo, isto é, a ideia de recriação de algo não exclui o diálogo com formas anteriores; é assim tanto para o segundo poema da parelha quanto para a nova capital brasileira. Desta forma, mais uma vez a estrutura do poema reforça elementos ligados aos fatores social e político, pois a ideia de espelhamento revela uma Brasília que mantém os antigos alpendres e a organização estrutural da casa-grande.

Não foi apenas na figura do candango que se encontra similaridade entre antigas instituições, o poder da casa-grande e o poder dos palácios. A constituição da história moderna brasileira, bem como a construção civil, o cimento de Brasília, foi resultado da conjuntura histórica (prolongada) de uma sociedade servil, explorada a bem do capitalismo e do progresso, que, como se sabe, prestigia/privilegia apenas uma pequena parcela da sociedade. Assim sendo, trata-se de uma continuação histórica que substitui a casa grande no centro da fazenda pela grandiloquência do palácio avizinado pelas cidades-satélites, o proletariado.

O sujeito no poema vê naquele horizonte sem cercas, descampinado, um signo de liberdade, mas em seguida percebe a semelhança daquele espaço com imagens memorialistas: os alpendres de seu lugar de origem. Diferentes lugares geográficos e diferentes posições espaciais no poema compõem o mesmo sistema. No entanto, o indivíduo, já “acostumado” e encolhido, adapta-se perfeitamente ao fato de estar do lado de fora do alpendre do palácio. Neste sentido, a visão do sujeito no poema é de alguém que viu as casas-grandes e que agora vê os palácios sempre do lado de fora. É um olhar de fora, da parcela social desprivilegiada.

⁶ Os poemas foram colocados propositalmente lado a lado para que se pudesse ter uma visão maior das retomadas e reformulações que um poema faz sobre o outro.

Constata-se, portanto, que a crítica social e política tecida por João Cabral no poema recai exatamente nesse sentido de porosidade que assinala a imagem da construção por alvenaria. Com efeito, a falta de manutenção pública se enxerta nessa porosidade, causando deterioramento das suas estruturas. Há aqui uma dissonância do moderno exposta na mais alta intensidade, de modo que “a obra de João Cabral de Melo Neto se nutre dessas dissonâncias para propor uma reflexão sobre o modo como a cultura brasileira se constitui” (BRANDÃO, 2013, p. 154).

Analogicamente, um documentário estrangeiro que abordou o desenvolvimento da arte moderna, identificou em Brasília a mesma porosidade denunciada na parelha poética de João Cabral. Em 1980, a BBC transmitiu oito episódios em inglês, de uma hora cada, da série *The Shock of the New (O choque do novo)*, escritos e apresentados por Robert Hughes, na altura chamado de o crítico de arte mais famoso do mundo. Esta série panorâmica e perspicaz trouxe uma compreensão da arte moderna para dezenas de milhões de pessoas, e ainda hoje sua combinação de percepção, inteligência e acessibilidade é amplamente elogiada. No episódio 4, intitulado “*Trouble in Utopia*” (“Problemas na Utopia”), Hughes apresenta uma série de problemas que o projeto de Brasília não considerou em sua fase de elaboração. Seu discurso demonstra a ineficácia de alguns aspectos da cidade e como ela não foi pensada para alcançar os seus moradores de modo geral; alguns destes enfrentam a “deficiência” de ser pobres e não se encaixar nos padrões brasilienses.

Então o que Brasília se tornou em menos de 20 anos não foi a cidade do amanhã. Foi ficção científica de ontem. Nada data mais rápido do que as fantasias das pessoas sobre o futuro. Isso é o que você obtém com homens perfeitamente inteligentes e talentosos que começam a pensar em termos de espaço em vez de lugar e sobre relações únicas do que significados múltiplos. É o que você obtém quando [o espaço] é projetado para aspirações políticas e não para necessidades humanas reais: você tem quilômetros de infestação platônica (HUGHES, 1980 – tradução nossa).

O projeto moderno e singular de Brasília pensou apenas no cidadão motorizado e, desse modo, a morfologia das avenidas se sobrepõe a das ruas. O pedestre se torna, portanto, um elemento irrelevante para a cidade, muito embora a maioria das pessoas de Brasília não possua carro. Em outras palavras, “nos interstícios da sofisticação industrial urbana manifestam-se, ativamente, resíduos do primitivismo agrário e escravocrata” (BRANDÃO, 2013, p. 155).

Hughes assevera que a construção da cidade foi possibilitada graças à vaidade política associada a um capital ilimitado. Brasília, para ele, é “uma reconciliação da democracia

modernista com a grandeza do Estado” (HUGHES, 1980 – transcrição em português nossa). Mais uma vez, a aliança entre a grandeza da edificação da capital associada ao poder do Estado.

Desbravar o interior inóspito do Brasil fazia parte de uma vaidade colonizadora – e essa comparação parece ser compatível com a progressão histórica escravocrata desvelada por João Cabral na associação “casa-grande” / “palácios”. Luis Alberto Brandão (2013, p. 155) corrobora com essa ideia ao afirmar que “quando se associa a ação de colonizar à de desbravar, adota-se uma visão heroica da colonização, o que corresponde dizer que a colonização é compreendida segundo a perspectiva do colonizador”. Nesta perspectiva, teve validade todas as vidas, todo o gasto para a construção de Brasília, por tudo o que ela representa e pela ordem que instituiu: ordem de palácio e de casa-grande. Isto porque Brasília é a materialização da perspectiva do colonizador; a parêntese poética, por outro ângulo, é a visão oposta.

Voltando para a porosidade do concreto, encontra-se uma correspondência entre a imagem do documentário supracitado e os poemas de João Cabral. No *frame* a seguir, um prédio moderno da cidade é cortado por um muro no primeiro plano, que, pelo matiz da filmagem, adquire o tom amarronzado de madeira. “A realidade é pior do que tudo que se fala sobre o lugar” (HUGHES, 1980 – transcrição em português nossa), completa o crítico.

Figura 1 – *Frame* capturado aos 54m40s do Episódio 4: “Trouble in Utopia”



Fonte: BBC: *The Shock of the New*, 1980.

Antes da construção de Brasília, o setor administrativo do país se encontrava predominantemente na faixa litorânea, onde o escoamento de mercadorias e o primeiro contato com outros países era mais funcional. Ainda que hoje a realidade não seja muito diferente, Brasília tentou impor uma nova concepção de poder, levando para o interior o centro de decisões administrativa.

Construção semelhante é feita no poema “À Brasília de Oscar Niemeyer”, do livro **Museu de tudo** [1975]:

Eis casas-grandes de engenho,
horizontais, escancaradas,
onde se existe em extensão
e a alma todoaberta se espraia.

Não se sabe é se o arquiteto
as quis símbolos ou ginástica:
símbolos do que chamou Vinícios
“imensos limites da pátria”

ou ginástica, para ensinar
quem for viver naquelas salas
um deixar-se, um deixar viver
de alma arejada, não fanática.
(MELO NETO, 1997b, p. 75).

A poesia de João Cabral aponta um caráter arcaizante do intuito modernizador (como já fora amplamente apontado pela sua fortuna crítica). Por deterem a mesma forma de poder, João Cabral aproxima as obras arquitetônicas modernas (como os palácios de Brasília, por exemplo) com as casas-grandes de engenho. Além do mais, percebe-se que nesse último poema a horizontalidade de Brasília transmite a ideia de uma cidade “erguida a partir de uma ausência anterior” (FERNANDES, 2005, p. 150). Brandão estabelece a relação entre a construção de uma capital em um lugar inóspito com a criação poética no papel em branco:

A eleição da concretude do “fora” como vetor determinante do processo poético equivale à contestação do império da subjetividade mantido pela força da tradição romântica. Trata-se, assim, de desocupar o “dentro” para que a poesia se construa a partir de um território vazio. De maneira similar ao movimento que almeja “edificar do nada” uma cidade, como ocorre com o urbanista moderno, o gesto poeta é o gesto daqueles que “tem um vazio a preencher” (BRANDÃO, 2013, p. 147).

Essa impossibilidade se dá pela impotência da linguagem em ser completamente representativa. A linguagem, bem sabe o poeta, pode formar uma imagem, um olhar bidimensional, mas não tem exatidão: “uma imagem jamais é reprodução, cópia exata de algo. Uma imagem não possui, por exemplo, cheiro nem textura. É uma forma parcial de aludir a certas características de um objeto” (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 72). E não é a essa exatidão que busca o projeto poético do autor, mas uma construção própria; para tratar da pedra, seu objeto é a palavra linear e objetiva, sem adornos. Sua concretude é na linguagem.

Com isso, não é uma função mimética, mas possibilidade de retorno ao contexto de produção com uma perspectiva referencial.

O esforço de João Cabral, na construção de suas cidades poéticas, como a de um engenheiro estrutural (que ele exemplifica na admiração por seu conterrâneo Joaquim Cardoso), é garantir que o seu poema se ponha de pé e, insistindo na metáfora, selecionando os elementos da realidade para sua composição artística.

O espaço “todoaberto”, sem profundidade, evidencia todo um plano de horizontalidade, que remete a amplidão e a “imensidão” descritas no poema.

Compondo uma ideia de amplitude e abertura (a liberdade de um avião), Brasília tem o olhar voltado para si própria, como concentração de poder. Dela saem as ordens e as diretrizes da nação, as normas, os padrões e técnicas regulamentadas por suas agências e seus sistemas burocráticos. Se outras cidades pelo país podem transmitir a imagem qualquer de aleatoriedade e de incongruências, Brasília tem uma larga avenida que abarca todo o corpo da aeronave, tem a Esplanada etc. A capital tem uma imagem ideal constituída pelos signos “abertura”, “liberdade” e “coerência”. E a mesma capital constitui-se usualmente pelo poder que exerce, criando uma nova imagem através de signos totalmente avessos aos anteriores: “fechamento”, “vigilância”, “imposição”, “ação sobre indivíduos” e “fechamento”. Se for possível fazer uma aproximação ligeira com o arquétipo de vigilância apresentado por Michel Foucault (expandindo o seu experimento de ordem microestrutural para um contexto mais amplo), pode-se dizer que Brasília é a moderna torre de vigilância nacional. No livro **Vigiar e punir**, o autor afirma que:

Toda uma problemática se desenvolve então: a de uma arquitetura que não é feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior, articulado e detalhado – para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los. As pedras podem tornar dócil e conheável. O velho esquema simples do encarceramento e do fechamento – do muro espesso, da porta sólida que impedem de entrar ou de sair – começa a ser substituído pelo cálculo das aberturas, dos cheios e dos vazios, das passagens e das transparências. (FOUCAULT, 2014, p. 169).

Brasília, pelo poder exercido por suas instituições – estas situadas nos fundamentos arquitetônicos e nos cartões-postais da cidade –, influencia todo o modo de ser e agir, modificando, de alguma forma, o território nacional. Ela está estrategicamente no centro do

mapa, panóptico do Brasil. Mas ainda pior que esta prisão ideal, Brasília é, ao mesmo tempo, órgão regulamentador e coercitivo.

A translucidez da arquitetura de Brasília não permite esconderijos; expõe-se como em uma vitrine. É um projeto para a clareza e a transparência (que, ironicamente, não deu certo em muitos sentidos). Nela facilmente se vê os que a visitam, já os agentes nas torres-edifícios observam todo o entorno sem serem notados. Não obstante, apesar de metrópole e de conter superfícies claras e arejadas, com seus palácios achatados e aparência estéril, a Brasília cabralina não parece se enquadrar na imagem do caos urbano, mas se encaixa na imagem de esfacelamento da comunidade, da comunicação, da individualidade e da empatia. O caos urbano não parece ser a melhor construção imagética para Brasília, mas mesmo assim, socialmente falando, este caos certamente se faz presente.

Renato Gomes contrapõe dois arquétipos da representação cidadina, quais sejam: a cidade caótica presente no mito de Babel e a Jerusalém Celeste, que seria a cidade perfeita, equilibrada, proporcional e utópica. Segundo o autor:

A cidade celeste responde, portanto, à cidade dos homens, contradizendo Babel enquanto desejo desmedido de ambição, de poder, de ilimitada vaidade, que se projeta no engendramento das cidades e sua perda [...]. Apesar das propostas utópicas dos reformadores sociais e dos revolucionários, a cidade “celeste” não foi realizada no reino deste mundo. Fica como “miragem”, enquanto Babel prolifera, fazendo torres, não mais de tijolos cozidos, mas de concreto, aço e vidro, trazendo ainda inscrito em seu emblema o signo da não-permanência, da destruição. (GOMES, 2008, p. 90).

Mesmo que se pareça com a metrópole da transitoriedade e da destruição, o projeto de Brasília previu e resguardou o cuidado em ser reflexo do desejo utópico da cidade celeste, pois mantém a luminosidade branca de sua proposta (que em nada parece representar o colorido em algumas regiões do país), a horizontalidade quase perfeita, os espelhos de água, o intuito de ser símbolo de ordem e organização; enfim, uma cidade miragem que esconde os problemas comuns às outras metrópoles modernas. Brasília fica bem na fotografia, mas não atende bem às demandas da vida cotidiana. Brasília é uma terra de muitas contradições, pois apesar de sua proposta progressista e reformadora, ela acabou por adquirir um caráter de museu a céu aberto. Ou seja, a formalização de uma tradição, ainda que modernista.

Seguindo o modelo da Europa do pós-guerra (que precisava reconstruir rapidamente seus prédios, após a série de bombardeios que deixou muitas cidades em ruínas), a moderna arquitetura brasileira instituiu uma lição: a de ser metódica, racional, menos ornamental e mais objetiva. Apesar disso, muitos ambientes de Brasília apresentam um caráter pouco funcional.

De certo modo, João Cabral de Melo Neto encontra aí um modelo para a composição de suas obras, fazendo delas uma extensão da arquitetura: trata-se de uma composição sem o uso de vocábulos retóricos ou adjetivações excessivas, sem expressão da interioridade e sem pretensão de extravasar por versos intimistas. O poeta está centrado no seu trabalho racional. Engenheiro e antilírico, ele acaba encontrando no modelo da cidade uma ressonância do seu projeto poético.

A cidade de Brasília na poesia de João Cabral de Melo Neto não é a mesma expressamente localizável na Geografia, mas sua topografia se define “a partir de sua constituição discursiva” (FERNANDES, 2005, p. 161). Assim, a cidade do poema configura-se como ferramenta para o conhecimento do homem, do mundo e da conjuntura orgânica da cidade real. Através de sua composição, o poeta consegue construir imagens que revelam tramas históricas da sociedade brasileira, permeadas de ardis políticos, que se assentam em antigos poderes de domínio.

Na obra de João Cabral, a categoria do espaço aponta para dois tipos fundamentais de figuração: um de circunstância histórico-social e outro de âmbito linguístico. Sem falar que a própria linguagem já condensa uma camada de historicidade, como já apontara João Alexandre Barbosa (2009, 108) em famoso ensaio sobre a obra do poeta: “a leitura da realidade feita pelo poeta, pela linguagem do poeta, foi permitindo um cada vez maior alargamento dos espaços de significação sobre os quais a obra foi se alicerçando”. Diante de todo o exposto, constata-se que o poeta tentou criar imagens que traduzem o poder centralizador da cidade moderna, que, por sua vez, tenta esconder sua faceta porosa impregnada pela tradição brasileira, marcada pela exploração servil, pela pobreza e pela falta de assistência social.

CAPÍTULO IV: RELAÇÕES ESTABELECIDAS ESTRE ESPAÇO E PODER - “A DIVERSIDADE CULTURAL NO DIÁLOGO NORTE-SUL”

Este capítulo analisa o discurso de poder que a poesia pode gerir a partir do posicionamento intelectual de João Cabral de Melo Neto em relação ao chamado “diálogo Norte-Sul” global, sendo que a abordagem desse tópico implica diretamente na discussão sobre *intelectualidade e diversidade cultural*. O debate neste suposto diálogo não é amigável, pois evoca uma reivindicação sobre o discurso que eleva o Norte, majoritariamente formado por países desenvolvidos, e que negligencia ou ignora o Sul, majoritariamente formado por países subdesenvolvidos. O poeta se apropria de termos correntes na literatura especializada que regionalizava os países como sendo do Norte e do Sul, ainda em voga no ano em que apresentou sua tese em um colóquio em Barcelona, em 1990, a qual chamou de “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, publicado posteriormente como ensaio no livro **Prosa** (1997). Os termos “Norte” e “Sul” são usados em seu texto como referências para riqueza-pobreza, desenvolvido-subdesenvolvido, prestígio-desprestígio, mas seu intuito é o contrário de reforçar a marginalização que trazem tais pares dicotômicos.

A análise que se faz toma como base a teoria das oposições metafísicas, ou oposições binárias, segundo as proposições de Jacques Derrida (1995) e da tese de Henrique Tavares Furtado (2012). Essas oposições metafísicas são altamente políticas, pois como afirma Furtado (2012, p. 16), “[a metafísica] diz responsável, em seu exercício de definição dos conceitos, pelo estabelecimento de relações de alteridade e superioridade axiológica que norteiam práticas discursivas de dominação”. Neste sentido, a desconstrução é necessária na medida em que os conceitos criados pelas oposições binárias fornecem estruturas de hierarquização valorativas. De modo geral, a própria obra de João Cabral promove a desconstrução dessa ingênua oposição binária. Dessa forma, entende-se que, pela linguagem, o poeta cria uma representação contraideológica para o discurso de poder que gera e mantém o contraste geopolítico-social de sua época; nesse o poeta íterim, influencia para reivindicar o espaço intelectual devido ao Sul, a partir da concepção dos próprios sulistas. Assim, o capítulo se propõe a analisar as relações de espaço e poder na obra ensaística do poeta, observando como isso se articula na produção literária do autor.

No primeiro tópico deste capítulo, será abordado o trabalho ensaístico de João Cabral de Melo Neto, no qual ele discorre sobre a história literária no seu aspecto monológico, isto é, a crítica de uma concepção de literatura valorizada a partir dos parâmetros canônicos da Europa

e da cultura do “Norte” que ela representa. Dentro de sua conferência, encontra-se uma abertura para discorrer teoricamente sobre as oposições binárias, precisamente no que se refere à relação Norte/Sul e sua desconstrução no âmbito da linguagem literária (DERRIDA, 1995; CULLER, 1997), recorrendo à essa desconstrução por meio de uma epistemologia política-espacial que se revela na objetividade da literatura brasileira (e da América Latina). Identifica-se, portanto, dentre outros aspectos, um problema epistemológico e um problema de linguagem. Nesse contexto de análise, a objetividade na linguagem literária do Sul seria oriunda da dura realidade a que se submete esse lugar e que é revelada em seu fazer literário.

O segundo tópico deste capítulo não é apenas uma prova dessa objetividade na literatura – o empenho pela crítica político-social do espaço –, mas o meio pelo qual se conecta/articula a fala do poeta com o seu projeto poético. Assim, João Cabral consegue mostrar em seu fazer poético a incomunicabilidade que existe tanto entre o Norte-Sul global quanto entre o Sul-Norte brasileiro, revelando um dos núcleos de pensamento “europeu” que perdura nas antigas colônias. Ainda no segundo tópico, demonstra-se a evolução do pensamento crítico do autor, desenvolvido em sua poética.

João Cabral, ao retomar temas e imagens da dura realidade brasileira, apresenta um projeto poético de denúncia das formas de fortalecimento da indústria da seca no Nordeste do Brasil, manifestado em **Dois parlamentos** [1961], que se caracteriza, segundo João Alexandre Barbosa (2001, p. 61), por uma devastadora crítica política.

Para os fins deste trabalho, a discussão girará em torno do problema epistemológico-axiológico demonstrado em oposições metafísicas, na forma Norte-Sul, que, por sua vez, fazem conhecer uma herança histórico-política colonizadora, eurocêntrica, logocêntrica, desbocando-se naquilo que João Cabral chama de “tradição literária monológica”. Para demonstrar como esse posicionamento político aparece em seu projeto poético, bem como para comparar o poder político desse “diálogo” internacional com o que ocorre no Brasil, faz-se uso da obra **Dois parlamentos** [1961] mais o poema “Olinda em Paris (passeando com Cícero Dias)”, este publicado no livro **A escola das facas** [1980]. O marco teórico considera os estudos de Lukács (2010) e Santos e Meneses (2009).

4.1. A tradição literária monológica

Ao longo de sua carreira literária, João Cabral de Melo Neto imprimiu uma série de considerações sobre a natureza da poesia e sobre o ato de criação poética. Destaca-se, contudo, que o autor não tinha formação acadêmica na área dos estudos literários e, por esse motivo,

grande parte dos seus argumentos configura-se antes como uma espécie de constatação dos fatos literários, do que como uma análise crítica acadêmica rigorosa. Nessa perspectiva, é oportuno ressaltar que a análise realizada nesta seção se volta para a linha de pensamento que tinha João Cabral de Melo Neto sobre determinados fatos linguísticos. Por não ter uma formação acadêmica nessa área específica do saber, muitas das observações feitas pelo poeta constituem um discurso delimitado temporalmente e dentro dos liames da sua visão de mundo. As análises operacionalizadas nesta seção, portanto, pretendem evidenciar que (a despeito da defasagem de alguns conceitos teóricos defendidos pelo autor) essas concepções direcionam o seu fazer poético.

Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009, p. 9) editam juntos o livro **Epistemologias do Sul**, no qual se afirma: “Epistemologia é toda a noção ou ideia, reflectida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. [...] Não há, pois, conhecimento sem práticas e actores sociais.” Segundo os autores, a epistemologia dos dois últimos séculos eliminou do seu âmbito de reflexão o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento. Muitas vezes, toma-se uma epistemologia europeia por global, inserindo-a em outros contextos nos quais ela não se qualifica nem deveria ser válida ou aplicável. Existem, no entanto, alternativas que rebatem a dominação epistemológica pela problematização. Os autores afirmam que “a epistemologia dominante é, de facto, uma epistemologia contextual que assenta numa dupla diferença: a diferença cultural do mundo moderno cristão ocidental e a diferença política do colonialismo e capitalismo” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10); neste sentido, enquanto conhecimento válido, a epistemologia dominante precisa em certa medida ser questionada, revista, pois precisa comportar-se e suportar o contexto ao qual pretende validar-se.

Pela pretensão de universalidade epistemológica, que só foi possível na base da força de intervenção política, econômica e militar do colonialismo e do capitalismo moderno, suprimiu e marginalizou-se muitas formas do conhecimento nestes lugares, povos e culturas não-ocidentais e outrora não-cristãos. Essa imposição de uma única origem dos discursos, do conhecimento válido, “foi de tal maneira tão profunda que *descredibilizou* e, sempre que necessário, *suprimiu* todas as práticas sociais de conhecimento que contrariassem os interesses que ela servia” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10, grifos nossos). Derivado da ideia anterior de homogeneizar o mundo e, por acharem que de alguma forma conseguiram esse feito, as antigas colônias das metrópoles europeias – a exceção dos EUA, Austrália e Nova Zelândia – parecem ser, para o Norte, apenas apêndices desinteressantes, prolongamentos em forma de arremedo, derivações ou descontinuações mesquinhas de seus territórios ou de suas próprias

culturas. Nada de original ou necessário viria daqui. Os saberes (o que inclui a literatura) produzidos nestes lugares abolidos são submetidos à ordem epistemológica: “foram definidas [...] como saberes locais e contextuais”, e ainda mais: “A perda de uma auto-referência genuína não foi apenas uma perda gnosiológica, foi também, e sobretudo, uma perda ontológica: saberes inferiores próprios de seres inferiores” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 10). O problema da epistemologia dominante, nesse sentido, apresenta-se como um problema humano, discriminatório e racial, que inferioriza manifestações sociais, e o próprio ser humano de sociedades inteiras.

Conforme Santos e Meneses, o Sul ganha características de campo de batalha, pois luta não simplesmente por notoriedade, mas também por reparação histórica:

o Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procura reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões que foram submetidos ao colonialismo europeu [...] não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte). (SANTOS; MENESES, 2009, p. 12-13).

Decorrente desse processo histórico, os discursos conceberam o espaço a partir de imagens opostas em relação a locais, imprimindo-lhes caráter de interesse ou de desinteresse; no cenário global existe uma espécie de hegemonia que estabelece lugares os quais devem ser ouvidos e outros que devem ser ignorados. As antigas metrópoles, mais precisamente o eurocentrismo, ocupa o lugar do *conhecimento de origem*, das línguas originais, do único meio pelo qual se pode comunicar. É o lugar da origem dos discursos e das ideias, as falas que devem ser ouvidas e as luzes que iluminam o pensamento humano. Todos os outros lugares são “os Outros”, aquilo cujo passado é a Europa e cujo futuro não se mostra interessante caso não esteja ligado a ela. Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 368) vê, no sistema capitalista decorrente desse processo, a manutenção dessas hierarquias: “a transformação capitalista da modernidade ocorreu sob uma dupla dicotomia – Norte-Sul e Ocidente-Oriente – que é também uma dupla hierarquia: o Sul subordinado ao Norte, o Oriente ao Ocidente”. Essa dupla hierarquia alcança os mais amplos aspectos sociais, principalmente nas formas política e religiosa, na organização do espaço e na produção de cultura e na manutenção de certas formas de poder.

Inserido nesse subjuguador processo histórico está o artista e sua obra que reivindica o seu espaço, conclamando que não deveria haver uma “regulamentação” nem “instituição” nem “direção” para determinar tendência para a evolução da arte. György Lukács (2010, p. 283)

defende a ideia de que “só os próprios artistas são capazes de fazê-lo, mas sem serem, naturalmente, independentes da transformação da vida da sociedade.” É nessa direção que sutilmente João Cabral pronuncia sua tese, fazendo um esforço historiográfico genealógico e problematizando o suposto diálogo axiológico-epistemológico dos termos da oposição Norte-Sul.

Embora sutil, o crítico literário Jonathan Culler afirma que o esforço da reparação histórica, bem como a própria oposição de termos, não desempenha uma função pacífica, mas estratégica:

Em uma tradicional oposição filosófica, não temos uma pacífica coexistência de termos contrapostos, mas uma violenta hierarquia. Um dos termos domina o outro (axiologicamente, logicamente, etc.), ocupa a posição de comando. Desconstruir a oposição é, acima de tudo, reverter a hierarquia em determinado momento. (CULLER, 1997, p. 99).

João Cabral de Melo Neto conhece o problema terminológico da oposição metafísica⁷ Norte-Sul e ironicamente vê na ideia de “diálogo” uma oportunidade para defender sua tese, que foi apresentada a um público específico num evento na Europa. Suas palavras tiveram um efeito desconstrutivo e se propagaram mentalmente como reivindicação ao ouvido europeu. João Cabral comete uma ação política, um gesto que evidencia os mecanismos de dominação ao usar a oposição metafísica para desenvolver o tema cultural.

Para que a explanação se faça mais acertada e também por não haver melhor forma de apresentar o texto, transcreve-se abaixo na íntegra os três primeiros parágrafos do texto “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”:

Não creio que seja este o fórum apropriado para se discutir certos aspectos culturais no diálogo Norte-Sul – e que são seus aspectos determinantes – a saber, o lado econômico e político, como intercâmbio comercial, o neo-colonialismo, o imperialismo, etc.

Creio que esta reunião – no próprio título que a define, se limita aos aspectos culturais – a diversidade – deste diálogo.

Ressalvo que a palavra diálogo não me parece a mais apropriada. Se há diálogo, é um diálogo um pouco especial em que um dos interlocutores fala muito e que só é interrompido pela intervenção ocasional dos outros interlocutores. Isso é visível no intercâmbio cultural entre o Norte e o Sul, onde este último só dispõe da palavra quando sua obra é importante demais para ser ignorada. Refiro-me principalmente à literatura, e talvez possa fazer notar quão menor número dos aqui presentes podem falar do Sul em relação aos que podem falar do Norte. (MELO NETO, 1997c, p 125).

⁷ Sobre “sistema de oposições metafísicas”, cf. DERRIDA, 1995, p. 37.

Já no primeiro parágrafo o autor revela a sua faceta intelectual e irônica, conhecedora dos estudos culturais contemporâneos à sua época – muitos dos quais têm desdobramentos até a atualidade –, mencionando os aspectos centrais desses estudos: o econômico e o político. A ironia se estabelece no excerto “é um diálogo *um pouco especial*”. Essas linhas introdutórias são marcadas necessariamente, com a extrema racionalidade de que faz uso o poeta, para que ninguém tomasse sua fala como ingênua ou inocente – mesmo no viés de uma discussão que parece versar apenas sobre a linguagem literária. Em sua posição de intelectual, diante de uma plateia de intelectuais (mesmo não acreditando que somente discursos não dariam resultados imediato)⁸, sua exposição trata de uma tentativa de “transformação ideológica”, conforme defende Lukács (2010, p. 283). É um movimento de desconstrução, pela linguagem, dos valores estabelecidos.

Apresentada didaticamente por João Cabral de Melo Neto, nota-se que de um lado há *um* interlocutor, do outro, o plural “outros interlocutores”, cuja expressão já se apresenta como sendo o segundo objeto da oposição binária, o lado receptor da mensagem na interlocução. O “*eu*” do exemplo é o primeiro interlocutor, o que fala muito, no caso a autorreferencialidade europeia, o *logocentrismo*.

João Cabral segue fazendo a ressalva ainda de que a formulação Norte-Sul é vaga, pois desconsidera várias situações de diálogo distintas. Ele cita, por exemplo, os diferentes diálogos entre os pares Grã-Bretanha-Estados Unidos, que nada têm em comum com diálogos entre Espanha-Venezuela, França-Senegal, Portugal-Brasil, etc. Ao fim da ressalva, ele evidencia que a diversidade de que trata o título da tese é mais acertada pela expressão de uma incompreensão, pois “nesse pseudo-diálogo – sobretudo no terreno da literatura é antes de tudo uma questão de linguagem” (MELO NETO, 1997c, p. 126). Por ser uma questão de linguagem, a título de exemplificação, o poeta cita o caso do transporte das línguas dos países colonizadores para culturas distintas, que foram “adaptadas para expressar realidades ainda mais diferentes” (MELO NETO, 1997c, p. 126). Não diminui o peso de sua fala mover a questão para a linguagem, e o poeta sabe disso, pois toda a dominação do espaço nas colônias começou e permanece até hoje por/pela linguagem. É preciso ressaltar que essa adaptação linguística que o Sul impõe às línguas é responsável por esse sentimento de rejeição.

⁸ Revelado no final da tese: “Se reuniões como esta em que estamos podem se transformar num verdadeiro diálogo cultural é coisa que resta a ver. Não acredito muito em que discussões de intelectuais, que nada podem influenciar no estabelecimento de um diálogo econômico e político verdadeiro, possam determinar alguma transformação no estado atual das coisas” (MELO NETO, 1997c, p. 130).

Pelo esforço historiográfico, o poeta se dedica a falar da formação da literatura na América Latina e na África, relatando, como ponto de partida, os problemas relacionados a permanência ou não-permanência de seus colonizadores na terra, de uma imposição feita pelas metrópoles, para aqueles colonizadores que iriam permanecer na colônia por muito tempo, de criar nelas um “arremendo das sociedades de onde eram oriundos” (MELO NETO, 1997c, p. 126) – como ocorreu principalmente aqui na América Latina. Transcorridas as primeiras páginas, em sua linha de raciocínio ainda parece haver uma crítica muito tênue, mas ela aponta severamente para uma crítica ao *eurocentrismo*. Essa concepção é corroborada por Santos e Meneses (2009, p. 16), que apontam essa mesma transposição ou recriação da Europa nas colônias: “a colonialidade permitiu a transformação do ‘Sul’, de um pedaço repleto de conhecimento e experiências, num terreno estéril, pronto a ser preenchido pela razão imperial”.

Depois, com a modernização dos navios, que passaram a operacionalizar a vapor, e da criação do avião, tais recursos de “remendo” já não se faziam necessários, pois o colonizador só estava de passagem na colônia. Nesse ínterim, surgem literaturas a que o poeta chama de *criollas* que, embora ainda muito vinculadas às formas dos colonizadores, “já falavam de uma outra realidade”, mesmo que anterior a um sentimento de nativismo ou de independência econômica (MELO NETO, 1997c, p. 128). Massagli corrobora com essa ideia ao tratar da relação de experiência entre as criações artísticas e o espaço:

é preciso abandonar o preconceito racionalista que totaliza o espaço enquanto abstração que pode ser sistematizada em sistemas explicativos lineares e causais. Não se pode pensar o espaço senão das experiências concretas dos indivíduos que, no espaço e no tempo, relacionam-se com suas criações (MASSAGLI, 2015, p. 18).

O encontro entre os filhos de europeus que permaneceram nas antigas colônias e os povos nativos fez com que a língua, a linguagem, o sotaque e a literatura fossem adquirindo novos matizes, somando características novas às anteriores. É decorrente dessa herança colonizadora, portanto, que surgem as oposições metafísicas do espaço, assinalando as “terras do Sul” como símbolo da subordinação e da ordem inferior. Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 368) assevera: “Como símbolo de uma construção imperial, o Sul exprime todas as formas de subordinação a que o sistema capitalista mundial deu origem: expropriação, supressão, silenciamento, diferenciação desigual, etc.” João Cabral se posiciona a favor desse lugar historicamente explorado, pois sua fala reivindica atenção para uma sociedade que vem sendo explorada desde os tempos da colonização e que, ainda hoje, sofre por ser inferiorizada.

Não obstante, depois da independência destes lugares ao Sul, a literatura ganhou o sentimento nativista que, com o passar dos anos, progrediu para um sentimento de reação “contra as metrópoles”. João Cabral então aponta que “essa fase já não estava diretamente influenciada pela literatura dos colonizadores, mas pela influência da França” (MELO NETO, 1997c, p. 128), eleita como representante dos ideais. Daí em diante, a América Latina, de modo geral, passou a seguir as correntes literárias francesas, com apenas uma distinção mais evidente e digna de menção: as literaturas latino-americanas são, segundo o poeta, “muito mais objetivas do que o subjetivismo que marcou esses movimentos na França” (MELO NETO, 1997c, p. 129). Eis aqui o posicionamento de João Cabral que aponta para uma realidade “pesada demais” nos países da América-Latina, impossível de não ser “traço preponderante” de suas literaturas (MELO NETO, 1997c, p. 129).

Os autores desses países recém-independentes ousavam romper os cânones da gramática das metrópoles, que ditavam leis para uma fala que não era mais a que eles falavam. Aproximaram-se muito mais do coloquial e escreveram numa língua mais próxima da que falavam, usando formas de expressão correntes no seu falar mas que, por respeito à gramática dos colonizadores, não usavam empregar em literatura. (MELO NETO, 1997c, p. 129).

Percebe-se, portanto, que, para João Cabral, o objetivismo seria o ponto distintivo para a representação da sociedade brasileira, que se opunha ao subjetivismo característico das produções francesas. A literatura brasileira, mesmo com a língua de Portugal, tem o seu próprio “sotaque”, a *objetividade da realidade* impulsionada desde a Semana de Arte Moderna de 1922, o rompimento com as formas consagradas, uma pregação à fala coloquial e até mesmo aos ruídos. Para além das conquistas modernistas, na época da pronúncia de seu discurso/tese, a evolução do pensamento sobre literatura já se aproximava das perspectivas pós-modernas. Álvaro Hattner (2010, p. 10) aproxima o discurso de João Cabral a alguns princípios da pós-modernidade, pois naquele momento ele já preconizava “a rejeição radical da manutenção de uma distinção entre ‘alta cultura’ e ‘baixa cultura’, manutenção essa que pode ser vista como uma das ‘certezas categóricas’ do modernismo”. João Cabral talvez vislumbrasse essa nova sensibilidade que aparece na década de 1960, uma vez que rejeita terminantemente essa distinção.

Em suma, o encontro entre as oposições Oriente-Occidente, Norte-Sul acaba por destruir ou transformar culturas diferentes em fetichizados objetos de museu, um museu às vezes fantasmagórico. João Cabral parece contestar ambas as coisas: nem deseja o esquecimento, nem ser o exótico. Esse posicionamento corrobora com os apontamentos de Santos e Meneses, ao

negarem a criação de identidades monoculturais e promover um apelo “às eurísticas e às experiências de pluralidade, diversidade e complexidade, como base para novos encontros culturais” (SANTOS; MENESES, 2009, p. 18), procurando uma descolonização do saber.

Veja como o poeta recifense marca a natureza do objetivismo:

Ora, esse maior objetivismo, essa presença maior da natureza e da realidade, forçosa em escritores em que a realidade pervade a vida do escritor, vem a ser o principal obstáculo para que se estabeleça um diálogo Norte-Sul. Ao leitor do Norte, isto é, dos países desenvolvidos, a tendência é para apreciar a literatura do Sul pelo que ela tem de pitoresco ou de *costumbrista*, isto é, pelo que ela possui de exótico. O que essa literatura pode mostrar de novo e de profundo sobre o homem de qualquer latitude não consegue ser assimilado. [...] [O leitor do Norte] não integra essa literatura no corpo da literatura universal (o que para eles é a do Norte), ou melhor, na tradição das literaturas europeias. (MELO NETO, 1997c, p. 130).

Tal posicionamento implica dizer que a literatura não precisa ser algo universal, menos ainda que para ser universal precisa se enquadrar nos padrões europeus. João Cabral de Melo Neto disserta tudo isso para marcar que o diálogo cultural Norte-Sul na verdade nunca existiu; no entanto, há “um quase monólogo dos países do Norte” (MELO NETO, 1997c, p. 130). E isso acarreta, conforme Santos e Meneses (2009, p. 14), que “a desqualificação dos saberes não-ocidentais constituiu [...] na sua designação como tradicionais e, portanto, como resíduos de um passado sem futuro”. Em outras palavras, o que há de apreciável na literatura feita em países como o Brasil é exatamente aquilo que a liga ou a remete ao passado português. Ainda neste sentido, a literatura brasileira seria incapaz de transmitir ensinamentos humanos, não representaria o futuro, seria, pois, estagnação. É sobre esse sentimento de estagnação que se impõe ao Sul que João Cabral parece estar inconformado. O Sul tem algo a dizer, e suas experiências humanas merecem espaço, mesmo que fora da tradição global, mas como produto cultural digno.

Na concepção de seus próprios teóricos, o Norte detém a origem do seu conhecimento, não precisando alcançar o Sul, e, segundo Santos e Meneses (2009, p. 17-18), “as experiências culturais e epistemológicas que não foram adequadas aos objetivos da dominação colonial e capitalista foram marginalizadas e esquecidas”. Perceber isso e não fazer nada a respeito é uma forma de negação da realidade obscura e cruel oriunda de uma herança histórica de descrédito e desmerecimento.

O silêncio imposto pelos países do Norte corresponde a uma forma imperial de manifestar uma desimportância em relação ao Sul. É, pois, uma exclusão consciente. Foi sobre

este silenciamento que João Cabral de Melo Neto tratou ao falar de uma tradição monológica. Veja-se o que diz Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 372, grifo nosso) a respeito disso: “Para se aprender *a partir do Sul*, devemos, antes de mais, deixar falar o Sul, pois o que melhor identifica o Sul é o facto de ter sido silenciado”. O Sul, quando e depois de colonizado, foi duplamente excluído, pois, ainda segundo o autor, sua língua nativa não era útil nem legítima, e sua cultura irrelevante, não ouvida; “se supunha que ele [o Sul] não tinha nada a dizer e nada (nenhuma língua) com que o dissesse” (SANTOS, 2002, p. 372). O silêncio foi o artifício da metrópole para tornar as antigas colônias irrelevantes politicamente no poder, na economia e na influência, enfim nas ações epistemológicas globais.

No percurso cronológico elaborado por João Cabral em seu ensaio, a Europa imaginou a Antártida, sonhou com o desbravamento da terra perdida em busca de fortuna mercantilista e realização onírica pessoal: impor-se, nomear o novo mundo. Foram anos felizes, como um retorno a Adão no Paraíso, dando nomes pela primeira vez a animais. Findado o sonho, a Europa (agora denominada, com seus acompanhantes, de Norte) voltou-se para si, para um projeto novo: o capitalismo. Fuentes (*apud* WESTPHAL, 2018, p. 165) diz: “a invenção da América é a invenção da Utopia: a Europa deseja uma utopia, nomeia-a e encontra-a e, por fim, destrói-a”; aniquilando-a, por fim, por ter cumprido o seu papel de sonho sonhado. A Europa esquece a América e parte para outro sonho, outra utopia.

João Cabral termina sua fala defendendo a ideia de que intelectuais debatendo entre si isoladamente não resolverão o problema epistemológico. Mas sua explanação precedente evoca um chamado: especializar nossas concepções de história, conhecimento e poder. Por assim dizer, João Cabral de Melo Neto trata aquele pseudo-diálogo como um problema de linguagem, e por isso apela à necessidade de uma “especialização” temática, pela imagem, ou no próprio espaço que as palavras ocupam, a história e a política (MASSAGLI, 2015, p. 36-37), criando, assim, efeito de presença a partir do Sul.

Jacques Derrida corrobora com o que aqui foi exposto, pois, em sua obra **A escrita e a diferença**, o autor afirma que:

O nosso discurso pertence irredutivelmente ao sistema das oposições metafísicas. Só se pode anunciar a ruptura desta ligação através de uma *certa* organização, uma certa disposição *estratégica* que, no interior do campo e dos seus poderes próprios, voltando contra ele os seus próprios *estratagemas*, produza uma *força de deslocação* que se propague através de todo o sistema, rachando-o em todos os sentidos e delimitando-o por todos os lados. (DERRIDA, 1995, p. 37, grifos do autor).

As oposições metafísicas que se apresentam pelo mundo afora não são arbitrárias, todas elas constituem e desempenham uma função, na qual um termo sobrepõe outro. O poeta precisa estar atento a esse aspecto. O trabalho do poeta com o signo verbal irá criar ou revelar movimentos de deslocamento de valor nas oposições binárias. A poesia desempenha o importante papel de mostrar o ponto de fissura, revelar que esse sistema, por exemplo, é estratégico e histórico, cumprindo a perigosa função de manutenção de poderes.

A objetividade da poesia de João Cabral materializa no próprio corpo da linguagem a dura realidade do país e esse movimento acaba por revelar intrincadas estruturas políticas. Este efeito de presença que a literatura é capaz de fazer é, para o poeta, seu desejo por liberdade, sua luta, mesmo que velada. Para Lukács (2010, p. 283), a liberdade é a necessidade, é a convicção: “não depende dos artistas que haja crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira fecunda para eles mesmos e para a arte”. Muitas vezes se luta através, pela e com a forma poética; se luta com a racionalidade de uma construção com linguagem, como um arquiteto que pretende fazer apreciar um objeto no mundo, mas que, sobretudo pretende fazer dele um espaço de habitação e existência. É assim com o Sul, um espaço a ser revelado por ele mesmo.

Após os processos de independência dos países africanos, quando eles se libertaram da ditadura salazariana, surgiram novos sistemas ditatoriais regidos pela população local. Surgia, então, um inimigo interior, caracterizado pela vaidade humana, a necessidade de poder e de domínio – herança histórica que precisa ser constantemente percebida e combatida. Mais uma vez, Santos e Meneses (2009, p. 11-12) dão conta desta constante luta: “Lutar contra uma dominação cada vez mais polifacetada significa preversamente (sic.) lutar contra a indefinição entre quem domina e quem é dominado, e, muitas vezes, lutar contra nós próprios”. Agora, como é o caso do Brasil, é preciso reconhecer os projetos de poder que se herdou e os que se criou para manter um sistema de ignorância generalizada e cerceamento de liberdades e direitos humanos.

Ao longo dos dois poemas que compõem o livro **Dois parlamento**, várias dicotomias são formuladas: ritmo *x* sotaque, trabalhador *x* máquina, engenho banguê *x* usina, açúcar mascavo *x* refinado, sonho *x* realidade, entre outras. A própria organização estrutural dos poemas revela, semântica e discursivamente, uma dicotomia entre a morte nordestina (que abrange a integridade do primeiro poema) e a vida nordestina (que aparece no segundo poema). Aqui se analisa os discursos sobre o posicionamento geográfico brasileiro, centrado nas divisões regionais Sul *x* Norte (leia-se Nordeste). Esta dicotomia, por sua vez, orienta o entendimento das demais dicotomias presentes na obra. O importante é que se entenda que João

Cabral iniciava a defesa da voz local, do discurso próprio do indivíduo, isto é, o Brasil deveria falar por si próprio a respeito de sua manifestação literária e de sua epistemologia; por seu turno, o Nordeste deveria ter sua própria voz ao falar de si próprio e para legitimar-se dentro do cenário nacional, sem a necessidade de haver um discurso do Sul brasileiro como porta-voz para o Nordeste.

A tese cabralina que ora analisamos nesta seção é plenamente realizada nos poemas de **Dois parlamentos**, bem como no poema “Olinda em Paris (passeando com Cícero Dias)”, do livro **A escola das facas**. No livro **Dois parlamentos**, por exemplo, o Nordeste é previamente concebido como um estereótipo: os cemitérios gerais. Não há distinção entre homens, estes são todos iguais no morrer e no viver.

– E assim não reconhece
o direito a túmulos estanques,
mas socializa seus defuntos
numa só tumba grande.
.....
– O jeito é mesmo consagrar
cemitério a região.
(MELO NETO, 1997a, p. 258-259).

Mas todas essas descrição e concepção são feitas a partir do Sul brasileiro. A imagem delineada no poema revela que estes cemitérios gerais, o Nordeste, são inferiorizados em todos os discursos, não servindo de inspiração para a arte, constituindo-se apenas como elemento político, como fria estatística e,

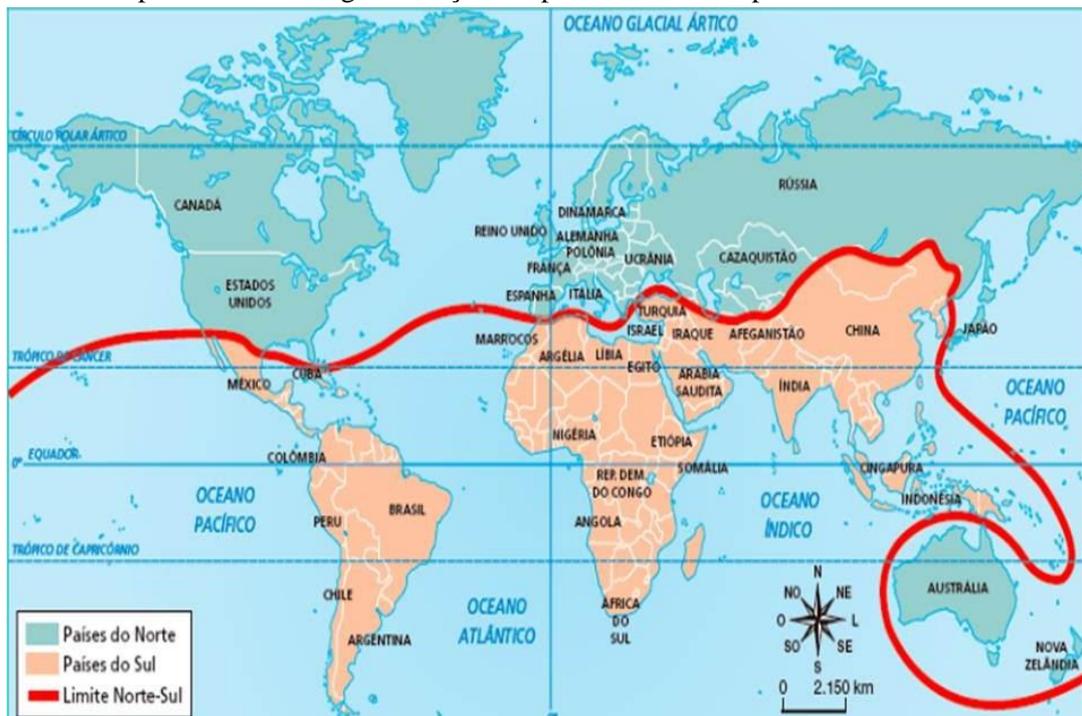
– Se muito, podem ser
tema para as artes retóricas,
que os celebram porém *do Sul*,
longe da tumba toda.
(MELO NETO, 1997a, p. 258, grifo nosso).

Constata-se, portanto, que através do livro **Dois parlamentos**, o autor desenvolve uma compreensão geográfica através de uma visão polarizada do território brasileiro, corroborando com sua própria tese. Neste contexto, é pela análise da oposição metafísica Sul-Norte brasileiro que se examina o posicionamento político da poesia cabralina.

4.2. Espaço em conflito desde o Sul

Com a degradação do bloco socialista no final da década de 1980 e início da década de 1990, a expressão “Segundo Mundo” perde o sentido, deixando a divisão do espaço mundial em regionalizações designadas por Primeiro, Segundo e Terceiro mundos incompleta. Durante a década de 1980, a imprensa e os meios diplomáticos passaram a utilizar as expressões “Norte” para referir-se aos países desenvolvidos e “Sul”, aos subdesenvolvidos. Essas expressões têm como base original a posição geográfica dos países no globo terrestre, embora não seja em relação à linha equatorial. Por esse critério, o Norte corresponde aos países situados ao norte dos países subdesenvolvidos, ou do Sul, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia. Observe o mapa 1.

Mapa 1 – Mundo: regionalização em países do Norte e países do Sul – 1985



Fonte: adaptado de Ferreira (2005, p. 3).

Mais uma vez, cabe mencionar que aqui se apresenta uma concepção de mundo contextualizada a uma época a qual João Cabral pertenceu, e que coincide com sua própria perspectiva geográfica. Essa regionalização observada no mapa, ou esse modo de ver o mundo, também não corresponde à realidade atual. Países como a Coreia do Sul, Cingapura e Israel, por exemplo, realizaram grandes progressos econômicos e sociais e hoje apresentam indicadores sociais semelhantes aos dos países desenvolvidos: elevada esperança de vida, baixas taxas de mortalidade infantil, boas condições de saneamento básico e alta taxa de alfabetização de adultos. Além disso, apresentam significativo desenvolvimento industrial e centros de pesquisas científicas e tecnológicas etc.

Da mesma maneira, é um engano considerar que todos os países situados ao Norte sejam desenvolvidos. Quando a regionalização do mundo em Norte e Sul foi realizada, a União Soviética ainda não se havia desintegrado e, naquele contexto, era considerada um país desenvolvido. Isso explica por que ex-repúblicas soviéticas, como Uzbequistão, Turcomenistão, Quirguistão e Tadjiquistão, foram incluídas no conjunto de países do Norte. No entanto, sabe-se atualmente que esses países apresentam vários indicadores sociais mais baixos que os do Brasil, por exemplo.

Ademais, outras formas de regionalização sugeriram, sejam por blocos econômicos ou segundo níveis de desenvolvimento, principalmente, dando por fim um caráter mais transitório das regionalizações.

Assim, a sobreposição geográfica a respeito da oposição metafísica Norte-Sul não é total também porque, entre os motivos já apresentados, Santos e Meneses destacam outros mais graves, pois dizem respeito ao que ocorre dentro do interior do próprio Sul:

no interior do Sul geográfico houve sempre as “pequenas Europas”, pequenas elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial e que depois das independências a exerceram e continuam a exercer, por suas próprias mãos, contra as classes e grupos sociais subordinados (SANTOS; MENESES, 2009, p. 13).

Em posse do conhecimento da ocorrência desse novo poder subjogador de nova face dentro do Sul, identifica-se nos poemas de **Dois parlamentos**, a representação desses sistemas de “pequenas Europas” no território do Brasil. Inversamente proporcional, no entanto, o privilégio dado ao primeiro termo da oposição metafísica nacional vai para o Sul – historicamente centro econômico do país, maior detentor do poder capitalista e herdeiro do poder colonial. Assim, tem-se a oposição em **Dois parlamentos: Sul-Norte**. O “Sul”, para o Brasil, é o lugar para onde se migra em busca de vida melhor, a pequena Europa brasileira; ideologicamente, é lá, portanto, que se encontra melhor condição de vida, a maior divulgação do conhecimento, as ideologias dominantes, a industrialização, etc. O Brasil (nessa leitura microcósmica) é visto a partir do Sul – não se refere infelizmente às epistemologias do Sul –, e essa região impõe ao Norte (que resume as regiões Norte e Nordeste) à subordinação.

O livro em análise é constituído por dois longos poemas intitulados, respectivamente, de “Congresso no Polígono das Secas (ritmo senador; sotaque sulista)” e “Festa na Casa-Grande (ritmo deputado; sotaque nordestino)”. Antes da leitura das estrofes, pelos títulos já se concebe uma imagem espacial muito clara. Os elementos espaciais são exaltados para que o leitor consiga se situar; tem-se, nesta ordem: “Congresso” (senador, deputado), “Polígono das Secas”,

“sulista” (Sul), “Casa-Grande”, “nordestino” (Nordeste), sendo que os termos “Congresso” e “Casa-Grande” referem-se ao mesmo espaço sócio e são mediadores dos espaços “sulista” e “nordestino”. Se singularizados em Brasília, tornam-se o local de mediação do poder instado pela política e pelo capitalismo.

O Polígono das Secas, na Geografia, ocupa, com o Semiárido Nordeste, segundo atualização feita pela Agência IBGE Notícias (2015), uma área de 982.563,3 km², abrangendo um total de 1.133 municípios brasileiros. O Polígono das Secas é uma região marcada por longos períodos de estiagens. Os fatores que geram a seca têm a ver com sua posição geográfica de latitudes equatoriais (portanto, maior incidência de raios solares e mais altas temperaturas), relevo interplanáltico⁹ e por ter rios, em sua maioria, intermitentes ou sazonais. Rodolfo Pena (2013) atribui a questão da seca do Nordeste a três principais fatores: “naturais (de ordem física e climática), históricos (heranças da colonização) e políticos (relacionados à indústria da seca)”.

É sobre os quesitos históricos e políticos que se desdobra o esforço da análise neste trabalho. O geógrafo diz que:

Apesar dessa série de eventos climáticos naturais que parecem conspirar para caracterizar a aridez da região nordestina, o motivo principal para as secas é, sem dúvida, político. Muitos autores utilizam a expressão Indústria da seca para se referir a essa questão, isso porque somente os fatores climáticos não são suficientes para explicar a miséria em que vive a população. Atualmente, em regiões áridas dos Estados Unidos e, principalmente, Israel, soluções tecnológicas avançadas foram desenvolvidas para resolver problemas de disponibilidade de recursos hídricos.

Dessa forma, muito dinheiro foi destinado para a região, o suficiente para implantar projetos avançados de irrigação e distribuição de água, porém boa parte da verba foi desviada e a maior parte dos sistemas de irrigação foi destinada a grandes latifúndios (geralmente associados a grandes políticos da região) que priorizam a exportação. (PENA, 2013).

O problema da seca é um problema geográfico e político. É político porque, como foi dito, diz respeito primordialmente a falta de assistência social. A partir disso, pode-se voltar para a imagem que os títulos dos poemas conseguem gerar, quando localizamos no mapa o Polígono das Secas, na parte superior do Brasil, majoritariamente na região Nordeste. Brasília, centro político nacional, se situa bem ao meio, entre os polos Norte e Sul. Observe o mapa 2.

Mapa 2 – O Polígono das Secas

⁹ Depressões localizadas entre planaltos, que desfavorecem a circulação de massas de ar úmidas, ocasionando a falta de chuvas.



Fonte: adaptado de Brasil Escola, conforme artigo de Pena (2013).

Nesta leitura e análise, o diálogo Sul-Norte dentro do Brasil põe geograficamente o Distrito Federal – enquanto imagem mediadora dos jogos de poder – como o Centro entre esses polos a que se refere o poema. Veja o esquema abaixo, que tenta manter o Norte na posição convencional:

Esquema 1 – Imagem espacial nos títulos dos poemas de **Dois parlamentos**

“Festa na Casa-Grande ” (2º poema)	↑ “Sotaque nordestino ” ↑
	“Ritmo deputado”
CONGRESSO NACIONAL, POLÍTICA NACIONAL “A CASA-GRANDE”	
“ Congresso no Polígono das Secas” (1º poema)	“Ritmo senador”
	↓ “Sotaque sulista ” ↓

Mas o Esquema 1 ainda contém o erro supramencionado, pois, ao contrário da convenção habitual, daquilo que se poderia esperar em face do posicionamento geográfico, o primeiro poema, “Congresso no Polígono das Secas”, aponta para um sotaque do Sul. Tem-se, portanto, uma imagem invertida, pela ordem que os poemas introduzem:

Esquema 2 – Sotaques invertidos pela ordem dos poemas

(1º poema)	↓ “Sotaque sulista ” ↓
	“A CASA-GRANDE”
(2º poema)	↑ “Sotaque nordestino ” ↑

Lembrando que a escolha da ordem dos termos em uma oposição metafísica não é aleatória, o primeiro termo subordina o segundo. O “sotaque nordestino”, deslocado de seu lugar, constitui-se apenas como uma *ideia*, uma imagem formada a partir do Sul, é o intruso no

Sul. Este em lugar daquele, na parte superior, que geograficamente pertence ao Nordeste, fala pelo Nordeste. Essa variação que o poeta preferiu implantar cria um “entrosamento” (artificial, maléfico), pelo qual o “sotaque”¹⁰ sulista de alguma forma (re)constitui o Nordeste, e sotaque nordestino (re)constitui o Sul.

Em **Dois parlamentos**, de acordo com Antonio Carlos Secchin (1985, p. 163), amplia-se, pela representação do indivíduo sertanejo, subjugado pela infeliz vida servil, oprimido pelo sistema latifundiário, “a problematização das relações que coordenam (e subordinam) o viver comunitário”, revelando outra vez o problema social através do abandono da pessoa humana pelo sistema político brasileiro. A representação da subordinação do viver comunitário, criada pelo poeta João Cabral, reverbera a máxima dita por Santos e Meneses (2009, p. 9) de que “as relações sociais são sempre culturais [...] e políticas (representam distribuições desiguais de poder)”.

Em ambos os poemas do livro, há uma cadeia de estrofes enumeradas de forma aparentemente aleatórias, que podem ser lidas na ordem em que aparecem ou indo e voltando nas páginas para encontrar a ordem numérica convencional. O primeiro poema contém 16 estrofes constituídas por quatro quadras cada, o segundo, 20 estrofes com mesmo número de quadras em cada uma; fazendo a leitura aleatória ou sequencial numérica, apenas as primeiras e últimas estrofes permanecerão no mesmo lugar. Mais uma vez, nota-se uma desconstrução das posições escalares (que coaduna com a leitura ora feita das oposições metafísicas, no caso da brasileira deformada em Sul-Norte). Ainda as posições escalares, se comparadas às grandezas escalares, seriam completamente definidas se se soubesse o seu valor¹¹. O que se sabe, não obstante, é que não importa a ordem do escalonamento, sem perda das características de ênfase oral e rítmica, há uma tática de comunicação – coisa concreta – que tenta nivelar tema e objeto através do sistema prismático da leitura dupla. De acordo com Benedito Nunes (2007, p. 79), o prisma que acrescenta imagens a cada bloco, compõe “um traço essencial” de uma só coisa em cada poema. Polígono das Secas: cemitério; Festa na Casa-Grande: cassaco de engenho.

O assunto do primeiro poema já é conhecido desde **Paisagens com figuras e Morte e vida severina**: os cemitérios nordestinos e a morte severina que, ainda segundo Nunes (2007, p. 77), passará a “integrar as qualidades desse objeto, generalizado e entificado”. Secchin (1985,

¹⁰ Outro ponto a se destacar é que o “sotaque” é exatamente a parte mais viva e identitária de uma língua, pois faz parte da fala e ligado a um grupo social.

¹¹ Para um estudo mais sistemático sobre os blocos estróficos de numeração intervalada e as demais vias formais, leitura numérica, etc., cf. SECCIN, 1985, p. 164-166, ou NUNES, 2007, p. 80.

p. 163) esclarece que, diferente de **Morte e vida severina**, “em ‘Congresso no Polígono das Secas’, não se pode falar da travessia humana, mas antes, de sua paragem final: a morte”, porquanto a palavra *cemitério* especializa-se onticamente; a morte se torna qualificada, como adjetivo para a região do Polígono das Secas. Já no segundo poema, na análise de Nunes (2007, p. 81), a morte “é a morfologia do cassaco exaustivamente feita”.

Antonio Carlos Secchin identifica dois níveis de distanciamento:

[No primeiro poema], João Cabral especifica que o poema tem “ritmo senador; sotaque sulista”, acusando o distanciamento entre a palavra e a realidade que ela pretende significar. Distanciamento em dois níveis: **social** (em “senador”) e **espacial** (em “sulista”). O discurso de quem fala está, assim, duplamente apartado da coisa de que fala. Essa “descontaminação” do objeto traduz-se pela ausência de empatia com que ele é tratado (SECCHIN, 1985, p. 165-164, grifos nossos).

Um discurso constativo é um discurso da indiferença, que demarca o conhecimento de causa, a inexistência de assistência social por parte dos poderes públicos e a inércia em relação a tudo isso. Fabiane Borsato (2020, p 55), ao fazer uma análise sobre os cemitérios autárquicos da poesia cabralina, diz que, “ao especificar o local de realização do Congresso, João Cabral problematiza os discursos políticos de manutenção velada do Polígono das Secas, portanto distanciados ideológica e politicamente dos retirantes e de grande parcela social”. Culturalmente, sabe-se da existência dos problemas sociais dentro do Polígono das Secas, mas nada é feito para modificar essa situação. Esse é o distanciamento que o poema acusa: o Polígono das Secas é o lugar duplamente afastado – do centro de decisões e do interesse social.

Outra leitura possível diz respeito ao afastamento ocasionado pelos diferentes níveis sociais, gerando categorias compartimentadas de representação espacial. Neste sentido, o Brasil se habituou a fazer a separação do país em “conjuntos” animosos de compartimentos (leia-se “regiões”) que não se coadunam, porque o nível social de cada um gera um conflito político de interesses e desinteresses capitais. Os valores que se atribuem aos Estados e Regiões brasileiras não dizem respeito aquilo que é humano ou cultural propriamente dito, mas aquilo que mais rende lucro; diz respeito à índices e números de política capitalista.

Marcando a falta de empatia com o objeto (dado que o Nordeste é apresentado por uma voz de fora e por uma perspectiva superior), João Cabral cria um jogo pela linguagem, pois o registro desse desprezo é também uma ação política. Como percebe Antonio Carlos Secchin (1985, p. 167), “atentemos para o fato de que o poeta não assevera a impossibilidade de ‘fazer arte’ com os cemitérios gerais, o que seria uma contradição irremovível pela existência mesma

do poema: ao que ele se nega é uma arte em ‘mármore’”. Por outras palavras, transformar a realidade dura em uma questão de linguagem e de possibilidades do dizer, sem torná-la algo puramente contemplativo, mas político. Escolher se isentar é uma opção política, escolher escrever sobre isso também o é. No poema, o poder do Sul não se dedica a ouvir, a ir para o “Norte” e a fazer parte do que vive o “Norte”; em vez disso, toma a sua fala e esteriotipa o Nordeste em uma imagem e em um discurso que apenas constata e, por isso, mantêm as coisas tal como são.

Com uma percepção à distância, a não integração dos espaços acarreta em desentendimento. Sobre isso, Barbosa afirma:

O que fica é a impossibilidade de ambos os “sotaques”, desvirtuados por posições de mando [...], darem conta daquilo que, à distância, somente é percebido, isto é, a relação entre os “cemitérios gerais” e “o cassaco de engenho” que os preenche. Mais uma vez, a crítica da realidade é dependente da crítica da linguagem que lhe serve (ou poderia servir) de mediação. Sem esta, aquela opera a separação alienante entre fala (sotaque) e condição (cemitério, cassaco) e ao poeta não resta senão ironizar as posições de mando, na verdade de desmandos, da classe dominante. (BARBOSA, 2009, p.126).

Eis aqui o importante papel que cumpre o poema: o de mediar esse desencontro. E isso é feito por meio da ironia, pela demonstração de que existe um abismo social entre o Brasil, que só pode ser alcançado, nesse contexto, pela linguagem, e que durante os séculos o poder público brasileiro tem suplantado o problema com demagogias, criando sobre os níveis de distanciamento espacial e social um terceiro nível: o ideológico. Eucanaã Ferraz (2008, p. 11 *apud* BORSATO, 2020, p. 54) afirma que em **Dois parlamentos** não há “a fala do retirante, como em **Morte e vida Severina**, ou a da própria paisagem, como em **O rio**, mas uma sequência de enunciações que, sem desenhar personagens, são antes a teatralização de um distanciamento ideológico”. No primeiro poema, a voz mais prestigiada é a que tem o direito de fala sobre o Outro (o sulista sobre a seca nordestina; depois, no poema seguinte, sobre o próprio nordestino).

Ainda na temática da usurpação da voz, Secchin comenta:

Ao retirar a voz ao sertanejo, João Cabral, ironicamente, delega-a a quem, de modo literal, não pode *falar* (sotaque *sulista*) em seu nome; a um parlamento cujas várias vozes (cf. emprego do travessão) só alcançam repetir os mesmos fatos, ancorados num presente do indicativo que abriga, *ad infinitum*, a aporia de um geral intransponível. (SECCHIN, 1985, p. 164, grifos do autor).

Repetição de discursos, manutenção dos problemas. Estes fatos são demonstrados por todo livro e são a chave da interpretação. Esses componentes estruturais do poema, o uso contínuo do travessão e o presente do indicativo, formam e marcam o movimento ideológico que cria uma imagem do Nordeste que não deve ser mudada, pois torna-se um mal necessário, útil para a manutenção do poder. A miséria que alimenta as riquezas. A ignorância que alimenta um sistema corrupto de divisão de bens.

Ademais, o movimento industrial é amplamente utilizado em metáfora para a desumanização e para a morte, como nos versos: “– Vão todos com a morte padrão,/ em série fabricada” (MELO NETO, 1997a, p. 261). O processo inteiramente fabril, fábrica de esquecimento, de nadificação, é o cemitério-fábrica cuja matéria prima de produção é o humano e cujo produto é a morte:

– Eles mesmos [os cemitérios gerais] transformam
a matéria-prima que têm.
– Trabalham-na em todas as fazes,
do campo aos armazéns.
– Cemitérios autárquicos,
se bastando em todas as fases.
– São eles mesmos que produzem
os defuntos que jazem.
(MELO NETO, 1997a, p. 257).

Em consonância ao argumento, o termo *estatística*, presente nos versos “– Nem mesmo podem ser/ inspiração para os artistas,/ estes cemitérios sem vida,/ frios, de estatística.” (MELO NETO, 1997a, p. 258) marca, como elemento frio que é, mais uma vez a desumanização que o poder público imprime ao sertanejo. A estatística é apenas um número, ignorado, embora não desconhecido, pelas instituições capitalistas. Sobre esse descaso frente ao conhecimento, Borsato (2020, p. 55) diz que “o emprego da ironia amplia gradativamente a consciência dos fatos: os detentores do poder político conhecem o funcionamento das fábricas de mortos e discursam/agem em favor dessa indústria”. O discurso público é, neste sentido, favorável ao opressor, ao dono da indústria, ao latifundiário, ao empresário. A grande massa empobrecida é matéria para produção de mais riquezas e, como matéria, número insignificante mesmo quando diz respeito a morte, quanto menos no que diz respeito a valores humanos.

Pela análise de Secchin, o poema de Cabral, dentro do conceito de “pequenas Europas”, revela um Brasil que se acostumou a ver a miséria e, por fim, a morte nordestina como algo exótico, parte da paisagem:

O logro a que aludem os versos finais da estrofe 4 levanta uma questão interessante: ele refere-se, inequivocadamente, a um olhar “de fora” (turístico), decepcionado pela apreensão de um vazio. Ora, como em “Congresso no Polígono das Secas” o sotaque é *sulista*, temos que uma voz “de fora” ironiza um olhar “de fora”; logo, essa voz não julga externa, pois supõe dominar uma verdade vedada a outros. A voz busca legitimar-se no próprio gesto de ilegitimação do olhar alheio. (SECCHIN, 1985, p. 170).

Um discurso de poder é o que caracteriza essa voz que se porta como “de fora”, que se porta legítima, mesmo ao falar “do outro”; dentro do contexto a que se refere – a oposição Sul-Norte do Brasil – este olhar do outro parece ser ainda mais severo, porque tal olhar, dentro de uma mesma Nação, se faz ainda mais individualista e opressora, enquanto ecos disfarçados, mas presentificadores de um passado colonial. Esta voz altiva que se impõe digna é, pois, símbolo da autoridade, que, por sua vez, é política. Também Borsato (2020, p. 57) atesta que a consagração da miséria está a serviço do progresso: “esses versos apresentam a seca como mecanismo de recrutamento de mão-de-obra, colocando a vida humana a serviço das indústrias e fábricas”. Lugar de usurpação, tornar o Nordeste como o outro de que se fala é diminuí-lo a ineficácia de poder pelo menos defender-se. Ao descortinar essa ideologia, o poema revela o seu poder de combater a própria base ideológica e tornar-se, por isso mesmo, contraideológico.

E revela mais. O poema expõe uma cadeia histórica e social do lugar, chegando ao ponto de colocar o nordestino numa posição situada abaixo do homem, abaixo do animal e do mineral (SECCHIN, 1985, p. 172); vê-se estas imagens em “– Eis um defunto nada humano/ que nem lembra um homem, se o foi” (p. 262) e em:

– Se lembra algo, lembra é as pedras,
essas de ar não inteligente,
as pedras que não lembram
nada de bicho ou gente.
(MELO NETO, 1997a, 262).

São mortes de homens sem legado, sem posses, sem direitos em vida ou morte. A crítica social que se estabelece a cada verso é aquela da separação nacional, separação esta não por “cerca”, mas por discursos ideológicos de poder, domínio, segregação, opressão e desfavorecimento (“– Cemiterios gerais/ onde não cabe fazer cercas” – MELO NETO, 1997a, p. 258). Essa segregação é tão acentuada, que Secchin chega a afirmar que o nordestino é inferior ao animal e ao mineral. Segundo o crítico, esse “embrutecimento é o componente que retira da vida a mínima possibilidade de se afirmar, do que decorre a ‘morte em vida’” (SECCHIN, 1985, p. 172), aspecto que Fabiane Borsato (2020, p. 44) designa de “morte gerundial”, que a é morte

de “gente que nem vivia” (MELO NETO, 1997a, p. 168). Prenunciada em **Morte e vida severina** [1956], tal morte, ainda para a autora, é “advinda da fábrica, da seca, da fome e da indigência”.

Nesta altura, até mesmo a alma sertaneja é reduzida a algo menor que o mineral, como um vazio, nada no nada. Na análise de Secchin (1985, p. 170), a alma “é algo situado fora do alcance desses mortos gerais, reduzidos a um oco suporte externo (o corpo) sem que em seu interior tenha vicejado a mínima possibilidade de problematização existencial”. Nesses termos, a inexistência de uma alma, aquilo que torna o bicho-gente em ser humano, diferenciando-o dos demais animais, exclui do sertanejo a entidade moral e criadora das políticas; tal espécime sem alma foi em vida uma criatura sem convicções, sem inteligência, sem razão ou instrução, que, na verdade, revelam falhas não humanas, mas, mais uma vez, das políticas públicas educacionais, assistencialista, etc.

O esvaziamento a que sofre o homem do poema ocorre porque, gota a gota, seus direitos foram suprimidos com certa facilidade, visto que o sertanejo normalmente não tem ferramentas para se defender. Isso ocorre porque sua consciência é debilitada pelas circunstâncias da vida precária, removendo do homem qualquer tipo de fôlego de resistência:

– Talvez porque os mortos que têm
não tenham tal resíduo, a alma.
 – Talvez porque esta tem
 consistência mais rala.
– E seja no ar fácil sorvida
como uma gota em outra gota de água.
(MELO NETO, 1997a, p. 265).

No cemitério Polígono das Secas, revela-se uma nova imagem que integra o espaço: a coletividade de se morrer de pobreza, falta de assistencialismo: “– Nunca ela [a morte] vem para um só morto,/ mas sempre para a classe,” (MELO NETO, 1997a, p. 260). Repare que o eu-lírico é um relator de fora, e por isso, com essa distância consegue perceber a morte para uma determinada classe. Nesse sentido, o tema da morte adquire uma nuance política e social (distante das abordagens míticas com que normalmente o tema é retratado), visto que abrange os conceitos de hierarquia social, divisão de trabalho, classe e miséria, entre outros. Todo o poema “Congresso no Polígono das Secas”, para Fabiane Borsato, é a imagem síntese dos cemitérios gerais:

Todos os versos do longo poema promoverão a discussão da complexidade e completude dos cemitérios gerais, por meio da reunião de um léxico que

anuncia o universo dos mecanismos de produção e distribuição de mercadorias, discursos e mortes, com a sua contínua retroalimentação impeditiva de qualquer modificação da injusta organização social nordestina. (BORSATO, 2020, p. 53).

Logo se percebe, portanto, que no poema **Dois parlamentos** a figuração da morte corresponde à denúncia ao indecoroso sistema político e econômico alimentado pela seca, pela imigração e pela omissão do sistema público. Esse tipo de morte marca um ato de violência quase invisível, uma vez que a mutilação é muito mais interior e moral do que material.

– Nestes cemitérios gerais
os mortos não mostram surpresa.
– A morte para eles
foi coisa rotineira.
– Nenhum tem o ar de ter morrido
em instantâneo ou guilhotina.
(MELO NETO, 1997a, p. 262-263)

O termo “guilhotina” é uma metáfora para antiga condenação legal, portanto, coercitiva. Apesar de no poema a morte apresentar-se como algo rotineiro e natural, cabe observar que houve um processo de naturalização pelos poderes legais da nação. Nessa mesma estrofe ainda se lê que a morte advém de um “sono lento”. Trata-se de uma anestesia social que faz com que as pessoas acreditem que a forma como vivem pertence ao estado corrente/natural das coisas e de sua geração, não havendo nada que se possa fazer. Seria a sina dos miseráveis. Estes vão, pois, morrendo desde o nascimento. O estado onírico, embora não seja sonho, mas apenas sono, revela a não participação na vida, na realidade (“– Detrás de suas pálpebras/ haverá apenas treva/ e de certo nenhum/ sonho ali se projeta” – MELO NETO, 1997a, p. 269). E assim “– Todos morrem em prosa,/ como foram, ou dormem”, conclui a estrofe. O espaço da linguagem e da possibilidade (dentre tantas) de se dizer, marca a “prosa” como sendo espaço das certezas, das linearidades e dos sentidos unívocos.

O segundo texto do livro, “Festa na Casa-Grande”, contém semelhante escalonamento numérico para as estrofes e também é construído a partir de dois espaços que se distanciam, pois há tamanha cisão entre as regiões mais e menos assistidas, que esses espaços parecem nunca se comunicar. Secchin explica que, no sentido hierárquico, o poema

utiliza o “ritmo deputado” para falar do cassaco; especialmente, tem “sotaque nordestino”. Com esse último dado, como se falar de um distanciamento no espaço? Simplesmente porque se trata de um discurso localizado na Casa-grande, contígua do Sertão-senzala, mas que dele não se “contamina”; logo,

um *topos* reservado, que, em sua “festa”, não deixa fresta para convidados inconvenientes. (SECCHIN, 1985, p. 173).

Mais uma vez, a voz do “ritmo deputado”, como antes veio do “ritmo senador”, vem do centro do poder nacional que, à primeira vista, se concentraria em Brasília. Pode-se inferir, contudo, através do “sotaque sulista”, que o poder nacional não vem apenas do Três Poderes instituídos em Brasília, das instituições públicas e democráticas, mas sim do sistema capitalista, da industrialização e das metrópoles, muitas destas situadas nos Estados ditos “sulistas”, correspondente ao Sul e ao Sudeste brasileiros. O poema atesta a existência desse poder capital: “– [O cassaco] Em tudo é como homem,/ só que de menos preço” (MELO NETO, 1997a, p. 267). Este mesmo capital pretende manter suas hierarquias, em cuja “festa” não há inserção de novas classes. O capitalismo é um círculo assinalado pela desigualdade, pois os vencedores sempre precisarão dos perdedores e o sucesso sobre fracasso: “– O cassaco de engenho/ vê amarelamente/ todo o rosa-Brasil/ que ele habita e não sente” (MELO NETO, 1997a, p. 273). O cassaco de engenho é a representação de uma mera engrenagem do sistema, dentro da máquina, mas fora do lucro que ela gera. Em “Festa na Casa-Grande”, declara Secchin (1985, p. 181), “são negadas as hipóteses da (relativa) ascensão social”, não importa o quanto se trabalhe, “o trabalho e o não-trabalho não remetem a horizontes diferenciados”. Neste caso, é melhor que os “fracassados” (do sistema capitalista/industrial) morram sem saber desse jogo – sonolentos, predestinados a este ciclo mórbido. Há, neste segundo poema, a recorrência da anestesia social:

– O cassaco de engenho
nunca acorda de todo:
– Anda sempre nos pântanos
do sono, por seu lodo.
(MELO NETO, 1997a, p. 270).

Na penumbra, a condição de força de trabalho devora todos os integrantes da família e as gerações subsequentes: “a condição cassaco/ é o denominador” (MELO NETO, 1997a, p. 265). É uma conjuntura de classe que levava à morte generalizada, como afirmou o primeiro poema. Sobre esse estado de generalização, Secchin (1985, p. 176) afirma: “Uma vez que a ‘condição’ a todos iguala, nela se incluem as crianças (estrofe 6), as mulheres (11) e os velhos (16), ou seja, as ‘forças menores’ de um sistema de produção que acaba por devorar, sem hierarquia, seus elementos integrantes”. Tal situação devora não apenas os membros da família, mas também tudo o que a eles deveriam pertencer: o tempo e os objetos. Quando não está trabalhando, o cassaco está sofrendo pela ausência de bens e de direitos; o seu peso é o de existir

(“– Pesa-lhe a mão que leva/ e se não leva nada” – MELO NETO, 1997a, p. 271). Tudo o que o cassaco tem é o seu próprio corpo, sua “mão” que figura seu objetivo servil no mundo.

Sempre reduzido, o homem (cassaco) é retratado ainda menor frente à máquina moderna da usina (indústria). Veja-se a comparação cassaco x máquina:

– O cassaco de engenho
é opaco e mortiço:
– Nunca aprende com os aços
de uma usina, seu brilho.
– Nem com o brilho mais cego
do cobre que ele vê
nas tachas em que mexe
nos engenhos de banguê.
(MELO NETO, 1997a, p. 268).

Diferentes das modernas usinas, os engenhos de banguê produzem açúcar mascavo de aparência mais rústica e amarelada. Esse antigo modo de produção, o antigo engenho e o próprio açúcar serão representados na cor sempre amarelada do cassaco. Este amarelamento humano – e eis a grande crítica – é moral, revela seu atraso e decadência:

– Mesmo contra o amarelo
da palha canavial,
ainda é mais amarelo
o seu, porque moral.
(MELO NETO, 1997a, p. 272).

O apelo é de nível mais político: uma opressão servil que retira do homem a voz e a moral (a alma). As prisões, exílios e outras formas de imposições ao homem podem lhe calar a voz, mas não o seu pensamento. O nível de desumanização do trabalhador cassaco mais profundo é a vala: “se vai configurando um leque de captações que subtrai ao trabalhador nordestino quaisquer hipóteses de uma postura crítica frente a existência, do mesmo modo como o ‘ritmo deputado’ já lhe furtava a voz” (SECCHIN, 1985, p. 180). A voz no poema parte da Casa-Grande e é, pois, uma imagem feita a partir de outrem.

O desbotamento moral advém da desigualdade, na qual o homem sofre por estar no polo negativo do território nacional, situação que lhe causa uma angústia – único sentimento ainda aparente. Esse sentimento angustiante é provocado pela defasagem entre o sujeito e o espaço. No sonho artificial que o álcool proporciona, há um ligeiro esquecimento de sua cor amarela e o cassaco pensa que sua condição pode mudar, se se mudar para o espaço de onde advém o poder: “– Primeiro, a aguardente/ lhe dá um certo azul/ e esquecido o amarelo,/ ele quer ir ao

Sul.” Quando acaba o efeito do álcool, contudo, tudo volta ao que era antes (“–Ao cassaco de engenho/ depois o azul é roxo:/ – Já em vez de ir-se ao Sul/ deseja é ir-se morto” – MELO NETO, 1997a, p. 272). Fecha-se novamente o ciclo: não há saída.

A representação opressora do espaço nordestino, olvidado do país, é a perda total da condição humana, é o esvaziamento (como espaço) de história, de assistência, de inclusão, de voz. A morte é a única coisa que, de alguma forma, ligeiramente liberta o sujeito de uma vez por todas daquela existência elíptica, oca. O espaço tem a importante função de fazê-lo partir, por fim (“– Varre-lhe os gases da alma,/ levando-a (lavando), são”- MELO NETO, 1997a, p. 275). O poder atribuído à Casa-Grande tem o ímpeto de sugar até a última força de trabalho, utilizando a força servil até aniquilá-la por completo. Destarte, como afirma Secchin (1985, p. 184), “a história do cassaco foi, literalmente, a do cassaco sem história, ou a do homem condenado a sofrer anonimamente uma História sem escala prospectiva, que reduz à subvida a prática de vida possível ao homem cassaco”. Ocorre agora que o segundo poema é um exemplo de vida nordestina para a morte nordestina exemplificada no primeiro.

O projeto poético de João Cabral de Melo Neto se mantém fiel à sua postura de intelectual, uma vez que as principais diretrizes que orientam a sua produção poética também estão contempladas em sua tese sobre “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, ambas tecendo uma crítica cultural e social. O Brasil que é subalternizado no mundo, o Nordeste que é subalternizado no Brasil. A linguagem é o instrumento que dá forma e significado a tudo isso, mas o poeta sabe que mesmo a linguagem se torna vazia sem os seus usos. Prova desse vazio sógnico é revelado no satírico poema a seguir, no qual “Olinda” (espaço Brasileiro) tem completa desimportância para o cidadão parisiense. No poema, Olinda é um nome de cidade brasileira substituível por qualquer outro. Nessa leitura, se para o Brasil, Olinda pode ser menos importante que Curitiba, por exemplo, para o mundo ambas são igualmente desimportantes. No poema, se um dia o Brasil (pela figuração de “Olinda”) foi levado à Europa, hoje é figura inerme de um passado sem futuro.

Olinda em Paris

(passeando com Cícero Dias)

Na ilha antiga de São Luís,
que abre em dois o Sena em Paris,

existia um *Hotel Olinda*
(existia, não sei se ainda).

Cícero, ciceroneando

todo amigo pernambucano,

diante do hotel recomendava:
“Vem da Olinda nossa, essa placa,

mas ao dono não pergunte onde
ele descobriu esse nome.

O dono próprio me contou
que com o nome o hotel comprou.

e o mantém sem querer saber
se é um quando, um donde ou um quê.

Mas se alguém pergunta ainda
por que o hotel se chama Olinda,

num só dia o fará mudar
para outro que nada dirá:

para outro insípido e vazio,
exemplo: para *Hotel Rio*.
(MELO NETO, 1997b, p. 132-133).

Se para o brasileiro Olinda é um lugar insípido, para o mundo até a mais famosa cidade brasileira, o Rio de Janeiro, é um lugar irrelevante. No processo de criação poética, João Cabral reitera sua tese: o hemisfério norte desdenha do Brasil, que está localizado na zona sul global. Em outro texto, proferido no Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo, no ano de 1954, intitulado “Como a Europa vê a América”, João Cabral relata sua experiência da estadia na Europa: “Com exceção daqueles que, por força de sua atividade profissional, mostravam conhecer aspectos especiais da vida americana, a regra geral me parecia a ignorância e a indiferença por tudo quanto nos diz respeito” (MELO NETO, 1997c, p. 95).

Destarte, se não cabe ao poeta (enquanto entidade civil) resolver os problemas epistemológicos desse olhar a partir do sul, nem tampouco resolver a política e as mazelas sociais, a linguagem acaba por vincular (através de um processo de redução estrutural) esses problemas em atos de presença e objetividade. Se a denominação discriminatória do Sul foi totalmente suplantada, mesmo que hoje em dia os critérios de regionalização sejam outros e variados, é algo a se ver ainda, mas o que se apela é que este lugar tenha sua própria voz, e que esta voz seja válida em si mesma, sem usurpação.

No livro **Dois parlamentos** apresentam-se dois tipos de distanciamento. Em “Congresso no Polígono das Secas” há o distanciamento geográfico e político (com o processo de figuração

realizado a partir do Congresso). Já em “Festa na Casa-Grande”, o distanciamento é social (pois visto a partir da Casa-Grande); esta Casa-Grande difere-se da imagem de um congresso centralizado em Brasília, pois existem outras casas-grandes dentro do próprio sistema da miséria, que seria o latifundiário e seus pares. Este distanciamento social diz respeito a ideia das “pequenas Europas”, ou núcleos restritos de pensamentos e ações de superioridade, que podem se formar até mesmo dentro do próprio Nordeste ou em qualquer lugar. De qualquer forma, como afirma Nunes,

as duas modalidades e afastamento, tanto a geográfica e a política do primeiro poema quanto a social do segundo, equivalem à perspectiva aérea que transforma o homem, quando visto de um lugar elevado [...], num borrão colorido que é apenas relevo cromático da paisagem (NUNES, 2007, p. 82).

Esta tem sido a forma denunciada pelas epistemologias do Sul sobre o olhar desrespeitoso para com a produção do conhecimento e para com as culturas das ex-colônias e dos demais países que se encontram fora da lógica que estipula espacial e ideologicamente os países de Centro.

Em vista disso e pela própria problemática política que enfrenta no interior dos países da América Latina, neste trabalho em especial o Brasil, é que João Cabral faz conhecer, por sua fala e por seu posicionamento intelectual, o fato de que o Sul não está em silêncio; sua literatura revela desde há muito tempo o seu diferencial perante o mundo. Pois não existe olhar isento, os autores, quer dizer João Cabral, imprimem em suas páginas significações de seus espaços, implicações dos mandos e desmandos dos poderes nacionais e internacional. A respeito da significação dos espaços, os autores do livro **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura** tecem a assertiva:

Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural [...] Nossa percepção do espaço físico é, assim, mediada por *valores*. A literatura é capaz de mostrar que esses valores não são imutáveis, podem ser constantemente repensados e redefinidos (BRANDÃO SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 69, grifos dos autores)

Desta forma, na negativa que João Cabral faz ao fim de seu discurso, implica dizer: não é que esteja nas mãos de intelectuais e poetas mudarem as instâncias que geram a valoração cultural em sua diversidade, mas que cabe a eles lidar com esse processo. Para João Cabral, a política no poema é também um problema de linguagem e, mais precisamente de uma linguagem, objetiva e concreta. Para o poeta, precisa-se desconstruir pela revelação dura das

realidades do Sul, que ainda sofrem as consequências de uma colonização que lhe roubou a língua, e que agora quer roubar o direito a voz, deslegitimando seu espaço no cenário mundial.

Bertrand Westphal problematiza uma aplicabilidade política da literatura:

A partir do momento em que, no plano da representação, a ficção é capaz de ter influência sobre o real, torna-se plausível, concebível, que a literatura e as outras artes miméticas, por intermédio de certas abordagens que suscitam, consigam gerar aplicações fora do campo que normalmente lhes é atribuído. Será a literatura “aplicável” fora da biblioteca? Fora até dos territórios da ficção? Noutros termos, poderá ajudar a decifrar o mundo? (WESTPHAL, 2018, p. 194).

João Cabral de Melo Neto ironicamente responde que não. Westphal diz que sim, com certeza, a literatura é aplicável. Para este, se “espaços humanos e literatura tornam-se indissociáveis e, com eles, o imaginário e a realidade” (WESTPHAL, 2018, p. 169), o escritor, ou melhor, a poesia pode criar novas maneiras de ver o mundo, problematizá-lo, declará-lo, fazer ver aquilo que alguns sistemas de poder tentam velar, por quererem manter certa ordem de subordinação que beneficia somente a eles próprios. Quando o autor escreve, age, pela linguagem, politicamente com o mundo e, de certa forma (re)cria-o, pois, como corrobora Westphal (2018, p. 169), “o referente já não é, forçosamente, aquele que pensamos”. Este novo referente, guia o homem a perceber, na poesia cabralina, a voz do oprimido, mesmo quando esta voz é revelada em silêncio ou em usurpação, ela ainda está lá. Um *Outro* que precisa ser ouvido/percebido a partir dele próprio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações estabelecidas entre espaço e poder aparecem a partir de duas perspectivas diversas na obra de João Cabral de Melo Neto. Uma diz respeito ao *discurso do poder*, oriundo da classe que detém o controle da sociedade, representando o discurso da classe dominante; normalmente essa classe tem uma visão própria de mundo, uma posição ideológica e política diante dos fatos da vida e de como ela se organiza ou de como deveria se organizar, o que acaba por nortear a organização social em função de sua própria classe. A outra perspectiva é o *poder do discurso*, um poder inerente à própria linguagem, que pode, por vezes, coincidir com o discurso do poder. No entanto, em João Cabral encontra-se um percurso diferente, o poder do discurso vem das classes mais baixas. Exemplo disso é o discurso poderoso de um dos personagens mais famosos do poeta, Severino. O discurso do rio também tem um efeito de poder, pois, embora sendo elemento da natureza, torna-se alegoria para a própria condição do sertanejo, do migrante. João Cabral lida por um lado com o poder exercido pela classe dominante, e por outro com o poder exercido pelos menos prestigiados, cuja “qualidade” estará associado à própria fala.

O próprio discurso poético figura como maior possibilidade de resistência e redenção para a condição desgastante do Sertão. Neste sentido, o poeta sobrecarrega o discurso com elementos que vão contra à imagem de uma pretensa harmonia e ordem criada pela classe dominante; isso é operacionalizado pelos próprios recursos da poesia, como a forma, o ritmo, a imagem e o som, que são arquitetados em prol de um jogo de contrastes (BOSI, 2002, p. 168-169). De modo geral, a estética altamente calculada e formal do poema cabralino contrasta com o plano temático, que representa um mundo em completa desordem e desigualdade, um mundo em conflito. Assim, segundo Bosi (2002, p. 207), a poesia figura como resistência, pois “o ‘gemido da criatura oprimida’ não se cala por infanda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento [...]”. Logo se percebe que o som e do ritmo dentro da composição poética desempenham funções para além da materialidade formal, pois também revelam dados de ordem histórica e política. Conforme André Pinheiro (2017, p. 87ss), em João Cabral o ritmo poético funciona como uma barreira contra os processos segregadores e contrastantes; exemplo disso é o poema “Fazer o seco, fazer o úmido”, publicado no livro **A educação pela pedra**, no qual instaura-se uma dialética entre duas condições sociais: uma de seca, no interior do Nordeste, e outra de liquidez relacionada ao mangue. Nesse poema, João Cabral indica que, para resistir a essa situação, o sertanejo cria dois tipos de música diferentes: no sertão, que é

seco, a música é “líquida”; no litoral, que é líquido, a música é “seca”. Todo o poema é construído com ritmos que acompanham a ideia de secura e de liquidez. Percebe-se, portanto, que o próprio ritmo oferece a possibilidade de resistência às diversas condições naturais e humanas descritas. Acrescenta Bosi (2002, p. 215) que “se a fala do poeta parece mais forte ou mais clara do que o gemido da criatura oprimida” propriamente dita, “é porque desta, e só desta, recebeu fôlego para gritar”.

É importante destacar que, através do procedimento da metalinguagem o poeta ingressa numa luta da qual não consegue fugir. Lúcido, ele reivindica sua posição frente ao universo literário, legitimado pela crítica, que estipula fórmulas de valorização ou desvalorização de uma obra. Assim, ao instituir novas formas de realização poética, o poeta cumpre mais um ato de resistência frente à forma insinuante de uma ideologia chamada “gosto” (BOSI, 2002). Para João Cabral, o poder do discurso se manifesta no ato de ampliar os sentidos na percepção dos objetos, gerando um discurso de recusa e invenção (BOSI, 2002, p. 172-173).

Os discursos do poder são aqueles que impõem controle e agem sobre a sociedade. Semelhantemente, na escrita (e na ordem do discurso), as palavras em uso interagem com a questão do poder (FOUCAULT, 2014). Escrever, nesse sentido, seria sair do comunal, seria o despertar. É natural que escrita literária se insira no âmbito da política porque todo discurso é perpassado por ideologias; o discurso literário, entretanto, comporta peculiaridades em relação à ideologia. Ele é contraideológico, pois em vez de camuflar a ideologia, revela-a. Ao escrever, pelo poder do discurso, o autor versa sobre as relações de poder da vida humana. A composição literária cria um jogo que intercambia “poder do discurso” e “discurso do poder”, revelando o que deveria ser público, isto é, o que deveria servir à sociedade. Se não outra coisa, o poder do discurso desvela a realidade. O ato poético aqui entendido não é uma fuga, recreação ou inspiração, mas meio pelo qual há uma tomada de consciência; o poeta, mais do que ninguém, trabalha sabendo que a linguagem e o discurso são impuros porque versam sempre sobre coisas *já-ditas*, ideologias impostas.

Octavio Paz relaciona a ideia original de ser político com a ideia de poder ter livre opinião sobre os interesses públicos:

A arte grega participava dos debates da cidade porque a própria constituição da pólis exigia a livre opinião dos cidadãos sobre os assuntos públicos. Uma arte “política” só pode nascer onde existe a possibilidade de expressar opiniões políticas, ou seja, onde reina a liberdade de falar e pensar. Nesse sentido, a arte ateniense foi “política”, mas não a baixa acepção contemporânea da palavra. (PAZ, 2012, p. 301).

A realização do *pensamento* e da *fala* (no sentido de falar a respeito, trazer o assunto à tona) é o verdadeiro poder político do poeta. Pensamento enquanto formulação e fala enquanto realização do discurso e da opinião são os pilares de uma criação poética de cunho político. Neste sentido, a poética cabralina consegue efetivar um papel público de conscientização sobre realidades de opressores e oprimidos dentro do sistema político nacional, estendendo-se, em certa medida, aos desdobramentos de uma política internacional igualmente segregativa e opressora.

Na análise aqui feita, recorreu-se à categoria espacial da poética cabralina para mostrar como a poesia pode discutir a questão política. Neste percurso, percebe-se a estruturação de um espaço formalmente estruturado e motivadamente produzido. Para cada momento de sua obra, as representações do espaço adquirem mais consistência em função da sua presença ostensiva no contexto geral dela. Como o poeta não consegue inserir o mundo inteiro de uma vez só em seu poema, João Cabral acaba acrescentando construindo uma noção de totalidade do mundo através da soma de vários microespaços. Desse modo, nos espaços nos poemas cabralinos vão ganhando amplitude de significação através da conjunção dos elementos que os compõem: a faca, a folha da cana, a pedra, a areia, o deserto, a arma de fogo, a polícia, o beco etc. Dentro do projeto cabralino, as palavras compõem cenários específicos, um conjunto semântico intrinsecamente ligado à economia geral da obra.

Não apenas no nível da representação, mas a própria disposição morfológica das palavras nos versos e nas estrofes, as verticalidades e as horizontalidades frásicas, também desempenham uma função imagética. Nesse ínterim, neologismos como “todoaberta” desempenham a função de recriar uma estrutura arquitetônica: o vão do alpendre, a horizontalidade, a viga do palácio e a ilusão da liberdade inspirada em tais edificações.

Beatriz Sarlo (2014, p. 162), ilustrando a intervenção artística através de alguns objetos no espaço citadino, refere-se a um experimento no qual um espelho foi apoiado em um tronco de árvore, em uma praça de Buenos Aires. A autora avalia da seguinte forma a relação entre o espelho, o espaço e os transeuntes: “nada como um espelho para evocar o pasmo de sua presença ali, como uma espécie de interioridade exteriorizada”. O espelho é um objeto predominantemente relacionado à casa; por sua vez, ele sustenta uma ideia envaidecida de mostrar ao dono sua própria imagem. Pode-se dizer que o sujeito fragmentado da contemporaneidade é representado na intervenção mencionada por Sarlo, pois revela a ostentação de um espelho que captura a imagem de um espaço público, de transeuntes ricos de um lado e, por suposto, de pessoas sem ter onde morar, por outro. O espelho na praça reúne e diferencia ao mesmo tempo esse espaço antagônico que a arte tenta gerir, intervir e relatar. No

experimento, o espelho é a transcendência simbólica e ao mesmo tempo concreta do indivíduo contemporâneo.

O homem da *plaza* Lavalle propõe o espelho não como instalação socioestética, mas como objeto estrambótico, um suplemento de luxo na miséria. O espelho na praça é o não necessário, ou seja, aquilo que, não coadunando com os trapos e utensílios consagrados à sobrevivência, outorga-lhe uma luminosa transcendência simbólica. (SARLO, 2014, p. 163).

Os espelhos d'água são símbolos recorrentes na paisagística de Brasília, de modo que o mais famoso fica exatamente no Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, que foi concebido para apresentar o Brasil aos importantes visitantes estrangeiros. Os espelhos de Brasília são suplementos de luxo no luxo. Mas, se estendermos a imagem do espelho para toda a Brasília ou, mais ainda, para as linhas retangulares que marcam o mapa do Distrito Federal – única unidade federativa brasileira formada quase que inteiramente por linhas retas, ao estilo com o qual se dividiu os Estados Unidos –, ela se torna o objeto luxuoso na miséria brasileira. O espelho d'água do Palácio Itamaraty mostra para os estrangeiros uma imagem distorcida em alto grau. O espaço, na poesia de João Cabral, cumpre o papel representativo do local onde se instaura as formas e pretensões do poder. A categoria revela onde o homem habita e o que habita o homem. Estabelece-se um diálogo visceral entre forma e significado, estética e engajamento.

No que se refere à “linguagem nada panfletária” mencionada por Marly de Oliveira, é interessante citar o manifesto do Primeiro Congresso de Poesia do Recife, de 1940, assinado por João Cabral, Vicente do Rego Monteiro, Willy Lewin e José Guimarães de Araújo: “A poesia não é nenhum *instrumento*, nenhuma *propaganda*. A poesia nada *resolve*. A poesia não é uma coisa *útil*. A poesia é um mistério amável.” (MELO NETO et al. *apud* MAMEDE, 1987, 127, grifos dos autores). Se a poesia nada resolve, como pode haver engajamento? A política no poema cabralino se manifesta na tentativa de revelar o homem ao próprio homem, de desmistificar a realidade social rural e urbana e de contrariar o poder. Para entender-se, o homem foge para o seu abrigo embrionário (cf. MELO NETO, 1997a, p. 15-16, 96). Neste sentido, Octavio Paz tece a assertiva sobre o movimento político que os poetas tiveram de realizar a partir do séc. XIX para saírem da categoria de párias sociais:

O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Ao contrário das sagradas Escrituras, a escrita poética é revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. Dessa circunstância decorre o fato de a poesia moderna também é teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundamentar

sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e a teologia só lhe concede em parte, o poeta se desdobra em crítico. (PAZ, 2012, p. 239-240).

A memória da época em que o poeta era considerado um pária é transposta em alguns personagens cabralinos. De clara inspiração marxista, o poema vai se transformando em um espaço de guerrilha, de luta de classe, e mesmo que a classe do proletariado em João Cabral às vezes se apresente “amarela”, quase em um estado de inconsciência, essa revelação de fraqueza desdobra-se na ideia de força em resistir vivendo – tal como a pedra que não se destrói facilmente, podendo moldar-se, desgastar-se, mas ainda ser pedra. O homem miserável ou esquecido, nessa poesia, indigna-se também e vez ou outra pega em armas, mostra o canivete, a faca e a espingarda, mas é preso e punido; se solto, é embriagado, é vigiado. O poeta, por sua vez, como se mostrou no último capítulo, usa da arma sua escrita e sua voz, mais uma vez revelando-se crítico social, seja pela metapoesia ou pelas teses, discursos e prefácios.

Vale mencionar que, mesmo que não tenha sido analisada especificamente, existe a figura de dois personagens cabralinos que aparecem estruturalmente no contexto dessa discussão, quais sejam: Severino e o rio. Estes dois formulam as percepções mais claras a respeito do espaço, de modo que elas estão contidas, de uma forma ou de outra, nos demais poemas analisados.

Argan percebe um espécime “entre o humano e o animal” (ARGAN, 2005, p. 213), seres de natureza incerta e ambígua que margeavam o lugar urbano na fronteira com o campo. No poema “O Rio”, a personagem do rio parece não pertencer à cidade, mas carrega uma porção de detritos e de despojos até ela. No seu percurso, o rio testemunha esses seres que são os dentes da boca da usina, que é ironicamente o próprio trabalhador do canal que mastiga sua vitalidade e, por fim, a si mesmo no trabalho opressor a que foi submetido. Este trabalho lhe furta os direitos civis, dando ao homem essa aparência bolorenta e incerta.

Tanto o rio quanto Severino atravessam Pernambuco em busca de um destino, cuja travessia remete a algo de esperançoso, mas a viagem os deixa cada vez mais desesperançados, carregados de detritos. O ponto de chegada não é o que se esperava. O que deveria simbolizar prosperidade ou oportunidade, revela-se como um ambiente hostil, neste exemplo de espaço citadino, o encontro do rio e de Severino com a cidade, não é com a Recife imaginada e ideal, mas a Recife ordinária, sectária. Argan (2005, p. 214) corrobora dizendo que “a cidade, que no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero”. O rio dá testemunho desse aspecto apodrecido, isto é, decomposição de algo que um dia esteve em melhores condições, por consequência, um lugar de insegurança. O rio afirma que há uma

cidade sob a Recife, uma Recife não oficial, tal como os poemas analisados sobre Brasília revelam estruturas antigas que se infiltraram na porosidade das estruturas modernas de cimento aparente. Assim, o rio dá um testemunho que representa uma escolha política ao preferir mostrar o contraponto da capital pernambucana oficial: o lado da lama, onde a tecnologia e a assistência básica não alcançou, em cujo seio o único poder civilizatório que alcançou foi um de coerção, a polícia (cf. MELO NETO, 1997a, p. 114).

De tudo o que foi dito, desde o primeiro capítulo, quando apresenta-se João Cabral com um ideal de “verdade”, o que se constrói, na verdade, é um ato religioso para a poesia, no sentido de fazer dela o oráculo para a revelação do homem a si mesmo e, assim, a humanização do homem. Segundo Paz (2012), as Escrituras para o homem moderno será a palavra poética que o guiará para a liberdade das instituições historicamente coercitivas. Assim, a “sociedade revolucionária é inseparável da sociedade baseada na palavra poética” (PAZ, 2012, p. 242). Eis aqui a demanda política da poesia, o norteamento instrutivo para a sociedade. Com isso, o que João Cabral institui como a “verdade” em vez de política cumpre a mesma ideia e função: “A verdade não provém da razão, mas da percepção poética, ou seja, da imaginação” (PAZ, 2012, p. 243).

A pergunta ainda não foi devidamente respondida, mas agora pode-se ter uma maior certeza ao se afirmar que, mesmo o fazer poético não estando na pauta dos interesses capitalistas, chegando a não contar como profissão (cf. PAZ, 2012, p. 250), ele cumpre a função de revelar o *outro*: “porque onde parece que não há mais nada nem ninguém, na última fronteira, aparece o *outro*, aparecemos *todos*” (PAZ, 2012, p. 251). Por isso João Cabral insiste em se autoafirmar como diplomata e não como poeta, porque na diplomacia estava sua fonte de renda e, no sistema capitalista, o seu valor. Quando o poeta trata de personagens que se adjetivam, como é o caso de Severino, que representa o “outro” e “todos” ele está fazendo exatamente uma negação a esse sistema.

Existe, portanto, uma profunda relação entre espaço ficcional e realidade social, tomando como referência o projeto estético do autor, que se volta para a constituição de uma poesia antilírica. Os mecanismos que unem o espaço à política no poema cabralino demonstram a possibilidade da criação tanto de um espaço imagético de resistência e poder quanto a um espaço enquanto objeto estético, isto é, significado e forma unidos. Averigua-se que ideologias e estruturas do poder materializados no espaço, como no caso de Brasília, como intuito modernizador e de progresso; as formas modernas da cidade guardam um segmento de antigas formas. Neste sentido, Brasília é a materialização da perspectiva do colonizador.

Na última parte desta pesquisa, João Cabral torna a revelar o seu cunho crítico e ensaísta, articulando-se à sua própria poética. Com imensa consciência cartográfica, escreve poemas que expõem problemas relativos ao abandono político frente à miséria e a morte nordestina, e ainda revelam como os discursos recontam a história e/ou usurpam a voz do homem oprimido. Nesta análise, o espaço contém o poder político de deslocar valores e, por meio deste deslocamento, evidenciar que direitos à vida e à liberdade estão sendo suprimidos a todo instante. Destaca-se, como propôs o primeiro capítulo, uma articulação entre poeta e poesia, homem social e o artista enquanto uma voz política; sobretudo, como a poética do autor está envolta em uma opinião política.

O projeto estético de poesia antilírica de João Cabral de Melo Neto se caracteriza como um ato e também um projeto político, revelado no compromisso social com determinadas classes e uma determinada gente. Isto é, o projeto de antilírica se caracteriza pela denúncia da antissociedade, que diz respeito, entre outras coisas, ao medo instaurado politicamente na sociedade a ponto de criar um distanciamento entre a realidade objetiva e a consciência dela (cf. VIRILIO, 1999, p. 40), bem como de um anti-historicismo, cujo mecanismo mostra que “o processo de criação da história é marcado por desacordos, conflito e vozes marginais silenciadas” (TURETA et al., 2021, p. 2). Neste sentido, a criação espacial na obra do poeta está envolta em uma política – tem um sentido político ligado a causas e denúncias sociais. Dito isto, a fórmula da dimensão política da produção do espaço na obra de João Cabral de Melo Neto se desenvolve a partir de um sentimento de urgência próprio do autor: “o homem necessita da poesia para entender melhor a realidade” (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p. 159).

REFERÊNCIAS

- AGÊNCIA IBGE NOTÍCIAS. **IBGE atualiza a listagem dos municípios que integram os recortes territoriais brasileiros**. 2015. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/10132-ibge-atualiza-a-listagem-dos-municipios-que-integram-os-recortes-territoriais-brasileiros-2>>. Acesso em: 13 fev. 2021.
- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES. **A política**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- AZEVEDO, C. Para continuar a conversa. In: **Novas seletas João Cabral de Melo Neto**. Org. Luiz Raul Machado. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: CIVITA, V. (Ed.). **Os pensadores – XXXVIII**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BARBOSA, J. A. **A imitação da forma**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. **As ilusões da modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BECHARA, E. C. **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras**: língua portuguesa. Companhia Editora Nacional, 2011.
- BERNSTEIN, C. A-Poética. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 47, p. 101-122, fev. 1997.
- _____. **Histórias da guerra**: poemas e ensaios. São Paulo: Martins, 2008.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- _____. Afinal de contas, que espaço é esse? In: LOPES, Ana Maria; LOPES, Fernando Alexandre; BORGES FILHO, O. (Orgs.). **Espaço e Literatura**: Perspectivas. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2015, p. 13-39.
- BORSATO, F. R. Morte na antilírica de João Cabral de Melo Neto. **Studia Iberystyczne**, Kracóvia, v. 9, p. 141-153, 2010.

_____. Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 37-58, 2020.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO SANTOS, L. A.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, A. Um velho artigo. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 157/158, p. 13-19, jul./dez. 2000.

CARLOS, A. F. A. Henri Lefebvre: o espaço, a cidade e o “direito à cidade”. **Revista Direito e Praxis**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 01, p. 349-369, 2020. doi: 10.1590/2179-8966/2020/48199.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do Pós-Estruturalismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997.

DERRIDA, J. **A escrita e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FERNANDES, M. As imagens de cidade na poesia de João Cabral de Melo Neto. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S.l.], v. 25, n. 34, p. 147-168, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6661>>. Acesso em: 04 jul. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2359-0076.25.34.147-168>.

FERREIRA, G. M. L. **Geografia em mapas**: países do Sul. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2005.

FIUZA, S. Textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto. **Navegações**, v. 12, n. 1, p. e32561, 8 ago. 2019.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

_____. **Vigiar e punir**: o nascimento da prisão. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014b.

FURTADO, H. T. **Os limites do pós-estruturalismo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012, 146f.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Vértice, 1990.

HATTNER, A. Pós-modernismo e cultura popular: algumas considerações. **Caderno de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, n. 3, p. 9-14, jan./jun. 2010.

HUGHES, R. **The Shock of the New, Episode 4: Trouble in Utopia**. 1980. (59m06s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C04JZsoqs1A&feature=emb_logo>. Acesso em 04 fev. 2021.

LEFEBVRE, H. **Le droit à la ville**. Paris: Antropos, 1968.

_____. **La revolution urbaine**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **De lo rural a lo urbano**, Barcelona: Ediciones Peninsula, 1973.

_____. **La production de l'espace**. Paris: Anthoropos, 1974.

_____. **De lo rural a lo urbano**. 4. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

_____. **Espaço e política: o direito à cidade II**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016a.

_____. **O direito à cidade**. Itapevi: Nebli, 2016b.

LUKÁCS, G. Arte livre ou arte dirigida? *In*: _____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 267-284.

MAMEDE, Z. **Civil geometria**: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

MASSAGLI, S. R. **A escrita como lugar da cidade**: ensaios sobre a apreensão e a representação do espaço urbano na literatura. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MEDEIROS, A. M. Literatura e Política. **Sabedoria Política**, 2017. Disponível em: <<https://pontodeliteratura.wordpress.com/2016/09/22/literatura-e-politica/>>. Acesso em: 18 jan. 2022.

MELO NETO, J. C. de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

_____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

NUNES, B. **João Cabral**: a máquina do poema. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. **O dorso do tigre**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PENA, R. F. A. Por que no Nordeste há seca? – alguns fatores climáticos estão na origem da seca no Nordeste, que se agravou por questões históricas e políticas. **Brasil Escola**, 2013. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/brasil/por-que-nordeste-seco.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

PINHEIRO, C. A. **A doença de criar passarinhos**: a lírica humanizadora de João Cabral de Melo Neto. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal-RN, 2017, 124p.

_____. A estruturação do espaço na poesia. *In*: BORGES FILHO, O. et al. (Orgs.). **O conceito de espaço na obra de Antonio Candido**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

SANTOS, B. S. **Para um novo senso comum**: a ciência, o direito e a política na transição pragmática. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SARLO, B. **A cidade vista – mercadorias e cultura urbana**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SECCHIN, A. C.. **João Cabral**: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

TUAN, Y.. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

TURETA, C.; AMÉRICO, B.; CLEGG, S. Controvérsias como método para anti-história. **RAE**, São Paulo, v. 61, n. 1, p. 1-13, jan./fev. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-759020210105>.

TV BRASIL. **Recordar é TV celebra a poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z-ASVx9PU8k>>. Acesso em: 29 ago. 2020.

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

VIRILIO, P. **La inseguridad del territorio**. Buenos Aires: La Marca, 1999.

WESTPHAL, B. **A geocrítica**: real, ficção, espaço. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e Edições Afrontamento, 2018.