

***O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto: fragmento poético-alegórico do humano¹**

Fabiana Pasini Lira²

Resumo: Este trabalho visa a interpretar o texto poético a partir da alegoria. Para identificar como o recurso alegórico colabora na apreensão da poesia de João Cabral de Melo Neto, adotamos como *corpus* excertos do poema *O cão sem plumas*, cuja análise foi norteadada por uma abordagem sócio-histórica. Os referenciais teóricos utilizados na pesquisa remetem às obras de Walter Benjamin, João Adolfo Hansen, Erich Auerbach, Umberto Eco e Sérgio Paulo Rouanet. Ao estabelecer uma leitura do poema cabralino à luz da alegoria na Antiguidade Clássica, embasada na retórica, e na modernidade, vinculada à história, o método dialético permitiu registrar um produtivo diálogo entre texto e contexto. A resultante dessas inferências alude à configuração de um cão antropomorfizado ao espelhar o rio Capibaribe, imagem que, deslocada no tempo, permitiu observar o processo de degradação ambiental e a exploração de homens situados à margem do desenvolvimento social.

Palavras-chave: Poesia. Linguagem. Alegoria. História.

Resumen: Este trabajo pretende interpretar el texto poético a partir de la alegoría. Para identificar como el recurso alegórico colabora en la aprehensión de la poesía de João Cabral de Melo Neto, adoptamos como *corpus* extractos del poema *O cão sem plumas*, cuyo análisis fue pautado por un enfoque sociohistórico. Los referentes teóricos utilizados en la investigación se refieren a los trabajos de Walter Benjamin, João Adolfo Hansen, Erich Auerbach, Umberto Eco y Sérgio Paulo Rouanet. Al establecer una lectura del poema de Cabral instituida en la alegoría en la Antigüedad Clásica, basada en la retórica, y la modernidad, enlazada a la historia, el método dialéctico permitió registrar un diálogo productivo entre texto y contexto. El resultado de estas inferencias alude a la configuración de un perro antropomorfizado en el espejo del río Capibaribe, imagen que, desplazada en el tiempo, permitía observar el proceso de degradación ambiental y explotación de los hombres ubicados en los márgenes del desarrollo social.

Palabras-clave: Poesía. Lenguaje. Alegoría. Historia.

¹ Artigo apresentado ao curso de Licenciatura em Letras (Português – Espanhol) da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), como requisito para a conclusão da graduação, sob orientação de João Batista Pereira.

² Graduanda do curso de Licenciatura em Letras Português - Espanhol da UFRPE.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L768c Lira, Fabiana Pasini
O cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto: fragmento poético - alegórico do humano / Fabiana Pasini Lira. - 2023.
19 f.
- Orientador: Joao Batista Pereira.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Licenciatura em Letras - Português e Espanhol, Recife, 2023.
1. Linguagem. 2. Poesia. 3. História. 4. Alegoria. I. Pereira, Joao Batista, orient. II. Título

CDD 410

Introdução

A adoção da alegoria como recurso interpretativo do texto poético tem por base o entendimento de que ela atende a questões importantes, envolvidas na abordagem histórica e sociológica na contemporaneidade. Não à toa, a alegoria moderna captura e ressignifica o que está suspenso no tempo e no espaço, passível de revelar marcas sublimadas da realidade quando perscrutadas pela lente do crítico literário. Nesse sentido, o conceito de alegoria estudado nesta pesquisa remete àquele elaborado por

Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*. Para o crítico, ao extrair os elementos de sua totalidade, isolando-os, privando-os de sua função originária, eles tornam-se fragmentos representativos de uma nova realidade. Opondo-se ao caráter totalitário do símbolo, que porta uma natureza inteiriça e harmônica, oferecendo respostas dentro de uma imediaticidade, a alegoria, quando assimilada como um conjunto de ruínas, cria e oferece novos sentidos estéticos e históricos ao texto. Esse processo se aproxima da chamada “expressão da melancolia”, cunhada por Benjamin, um esvaziamento de formas pré-constituídas ou preestabelecidas, que passam por transformações a partir de um registro decadente que se dá dentro do próprio tempo.

Ciente de que a alegoria se aproxima da sociedade e da cultura, entendendo que o texto também é contexto, podendo ser revisto a contrapelo no hiato existente entre passado e presente, esta pesquisa tem como *corpus excertos* do poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto. O que foi plasmado artisticamente pelo poeta, não somente no que tange à linguagem e à forma, mas, sobretudo, por fazer emergir uma realidade social da cidade do Recife, será objeto de nossa abordagem na obra. Especial atenção será dada à segunda parte do poema, nominado de “Paisagem do Capibaribe”. Por meio dele, objetiva-se verificar o alcance e os limites da alegoria como recurso interpretativo, além de compreender as modulações do recurso alegórico na análise do texto poético.

Ao adotar a perspectiva dialética como método epistemológico, o espaço social surgiu como um fator determinante para entender a poética cabralina, como propõem Alcides Villaça e João Alexandre Barbosa. O diálogo com as ideias desses autores pretendeu registrar que há uma constante a ser notada no discurso de João Cabral de Melo Neto: a tentativa de recuperar a fugacidade do momento para preservá-lo por meio da escrita e, com o trabalho da linguagem, fazê-lo resistir ao tempo. Não por acaso, Alfredo Bosi lembra que esse deve ser um processo lento: ao contrário dos

sons e imagens que, ao serem percebidos, são compreendidos com brevidade, o texto poético exige incontáveis movimentos interpretativos, partindo do leitor para o texto, o chamado “ir e vir” exigido pela literatura para que ocorra a sua plena realização.

Sobre a alegoria

É sabido que Walter Benjamin, em *Origem do Drama Trágico Alemão*, resgata a alegoria do campo da linguagem e amplia seus elos com a materialidade histórica. Suas origens, ligadas à retórica da Antiguidade Clássica e aos hieróglifos, não apenas permitem estabelecer contatos com a escrita, mas demarcam as imbricações que envolvem essa figura de linguagem com as ideias de significado e significante (BENJAMIN, 2004, p. 183, 190). É nesse sentido que Benjamin elegeu o período Barroco como aquele que contém o gérmen da alegoria moderna, por nele se destacar a ambiguidade como um elemento definidor de sua estética:

Mas a ambiguidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria; a alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados. Ora, esta ambiguidade é uma riqueza que equivale a esbanjamento; a natureza, pelo contrário, rege-se pelas leis da economia, segundo as antigas regras da metafísica, e não menos pelas da mecânica. Por isso, a ambiguidade entra sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação (BENJAMIN, 2004, p. 191).

Como marca que a defínia, o divino e o profano se mesclavam na alegoria barroca levando à dessacralização da natureza. O enfoque oferecido por Benjamin se distingue da forma como ela era apreendida na Idade Média, quando a história era compreendida como um processo linear, vislumbrando a salvação escatológica da cidade terrestre a partir da cidade de Deus. Nesse período, a alegoria era “refém” da teologia – um adorno do discurso religioso tanto para elaborar o conhecimento teológico de forma acessível à população, como para ocultar o que não era dado ao homem conhecer. Umberto Eco recupera esse *ethos* cristão propagado pela alegoria como recurso didático no medievo chamando-o de “curto-circuito do espírito”, uma interpretação sobre a relação das coisas que não buscava conexão entre causa e efeito e, sim, como um salto brusco, promovendo uma fuga da realidade, inverso do que viria a ocorrer posteriormente no Barroco (ECO, 2010, p. 107).

À luz desse contexto, deve-se lembrar que, no medievo, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino reivindicaram a alegoria não apenas como um recurso do discurso religioso, mas como um recurso artístico, poético. Uma vez que era próprio da poesia representar a verdade figurativamente e subjetivamente, ela passou a funcionar também como instrumento de deleite: “atribuir valor alegórico à arte significava considerá-la do mesmo modo que a natureza, como vivo repertório de figuras. Na época em que a natureza é uma grande representação alegórica do sobrenatural, a arte também é vista como tal” (ECO, 2010, p. 141). A arte gótica, que se insurge no período medieval, estabelecendo a ordem das simetrias e das correspondências, recorria ao mecanismo da alegoria: São Tomás de Aquino sanciona o fim do alegorismo cósmico, trazendo uma visão mais racional do fenômeno religioso. Esse movimento se dá quando ele questiona o uso de metáforas no texto bíblico, por acreditar que as criações poéticas fogem à razão humana por sua falta de verdade. Ao reconhecer que a poesia é um fazer diferente da filosofia e da teologia, ele as diferencia situando as Escrituras num patamar superior por apresentarem as coisas divinas e espirituais de forma singular, extrapolando a nossa compreensão sob a égide das coisas corporais. Com esse olhar, São Tomás de Aquino aponta para uma perspectiva que abre caminho para a reflexão sobre a arte, sobretudo a arte literária.

Avançando no que fica preconizado nessas considerações de cunho teológico, é partindo de dramas alemães nunca encenados que Benjamin reformula essa visão da alegoria, conclamando a autonomia do drama barroco como ideia e, ao mesmo tempo, diferenciando-o da tragédia grega. Segundo ele, o drama barroco, como forma, aproxima-se da morte, sem que isso signifique transcendência. Enquanto na tragédia o tempo é linear, e o herói rompe com o destino mítico, no drama barroco ele assume a culpa como condição natural, haja vista que o seu tempo é o do eterno retorno, caracterizando a história sob o prisma da decadência (ROUANET, 1984, p. 25, 29). Esta condição, expressa em termos dicotômicos entre o drama trágico e a tragédia, pode ser notada na perspectiva de que um polo representa a história como natureza cega, e, o outro, a anti-história, como uma história naturalizada. Essa afirmação ganha relevância como derivação de um princípio comum que circunda esses dois modelos de representação de mundo: a imanência. Só no prisma de um mundo secularizado, alheio a qualquer transcendência, pode a história ser pensada como natureza cega, desprovida de fins, e a salvação ser concebida em termos exclusivamente profanos. Parafraseando Sérgio Paulo Rouanet, pode-se dizer que o drama barroco porta uma

visão da vida como imanência absoluta, e, decorrente dessa visão, a concepção da história como uma história naturalizada (ROUANET, 1984, p. 32).

Atento a esses pressupostos, Benjamin estabeleceu, em *Origem do drama trágico alemão*, o sentido da alegoria para além dos componentes retóricos e da oratória. Com esse enfoque, deu-se um distanciamento das abordagens na Antiguidade Clássica e na Idade Média, quando a metáfora e a alegoria significavam uma mesma ideia e se assemelhavam na realidade, tanto no âmbito linguístico quanto no mundo natural: a *res* e o *signum* eram indissociáveis, como cita Hansen:

Entre a coisa nomeada e o signo que a nomeia inserem-se tantos signos e coisas quantos forem possíveis pensar. Funcionam como signo do signo mais próximo e, ao mesmo tempo, como *res significabilis* do signo imediatamente superior, numa metadesignação que hoje se chamaria metalinguagem (HANSEN, 2006, p. 60).

De forma geral, a proximidade entre a metáfora e a alegoria encontra a abstração como elo que estabelece pontes entre elas. Recordando o conceito detido por essas figuras de linguagem na Antiguidade, Aristóteles não define especificamente o que seria a alegoria, sinalizando que ela reúne elementos que a marca pelo deslocamento de sentido, nomeando-a de metáfora. Por seu turno, Cícero adensa essa leitura e conceitua as metáforas como palavras que mudam de significado pela semelhança que mantêm com outros vocábulos: a alegoria seria uma metáfora continuada, que produz outro discurso, diz “b” para significar “a”. Por fim, Quintiliano vai determinar a alegoria como um tropo pela capacidade de mostrar uma coisa nas palavras e outra no sentido ou numa situação inversa (AUERBACH, 2006, p. 24-25).

Tendo sido longevas as leituras da alegoria na arte, suas definições variaram da significação adotada pelos poetas gregos e latinos na Antiguidade, até a concepção teológica, na Idade Média, detida em fazer a exegese das Escrituras para endossar dogmas católicos. Essa mudança traz uma diferença no seu uso: enquanto aquela trata da alegoria como ornato na oratória ou na poética, esta a tem como revelação dos mistérios divinos. Adotada como recurso expressivo, a interpretação da Bíblia se fez segundo três grandes coordenadas:

(...) A consideração da presença de Deus nas coisas sensíveis; consideração da presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos; consideração da presença de Deus na alma humana, segundo graus de maior ou menor proximidade na maneira pela qual

figuram Deus. A interpretação não se ocupa de meras classificações verbais, mas da estrutura mesma de universo e da sua ordem. Como a regra pela qual as coisas se ordenam está escrita na Lei eterna segundo a qual foram criadas, a metafísica da natureza conduz ao fundamento da moralidade. Assim, a interpretação é repetição incansável de um significado que precede e preforma a história humana com sua Providência. Como “história natural da significação”, para utilizar uma expressão de Walter Benjamin, a interpretação é redundante: ler é reler o Mesmo em suas variações temporais minuciosas, pois Deus é Causa e Coisa e a natureza e a história são seus efeitos e signos. Por isso, a hermenêutica lê os signos do texto bíblico segundo uma referência vertical, anafórica, cujo sentido é a significação de todas as significações: Deus, a Graça, a Salvação (HANSEN, 2006, p. 93-94).

Marcada pela presença do Cristianismo no Ocidente em seus primórdios, ainda em processo de consolidação, a Igreja necessitava orientar os crentes fazendo uso da linguagem que melhor servisse ao propósito de propagar a palavra de Deus. Com vistas a promover a conversão dos infiéis, agregam-se à sua prática religiosa múltiplos recursos: a retórica greco-latina, a etimologia, a filosofia platônica e neoplatônica, a exegese judaica da Torá e a astrologia persa – todos em função da propagação da fé cristã e da desmistificação do paganismo remanescente do mundo grego –, o que iria adensar a interpretação alegórica do mundo cristão (HANSEN, 2006, p. 102).

Uma contribuição original à leitura que amplia a ideia da alegoria para além do campo retórico e hermenêutico encontrou registro na obra *Figura*, de Erich Auerbach. Ele condicionou sua apreensão sob uma nova abordagem, vinculada aos registros da história ao interpretar a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Essa concepção ecoará na modernidade, principalmente no historicismo recuperado por Walter Benjamin no século XX. Interpretando o longo poema dantesco a partir de um prisma alegórico, e extraindo da Bíblia, como texto sagrado, um ensinamento atemporal, ele destaca a estrutura figurativa da obra, que atualiza a realidade histórica dos dois polos que usa como referência. A concretude da poética de Dante adviria da figura, opondo-se ao que ocorre na ficção ornamental da alegoria retórica, que ilustra as abstrações.

Na análise da *Divina Comédia*, Auerbach escreve que, no caso da alegoria verbal ou do simbolismo religioso, pelo menos um dos dois elementos que se combinam é puro signo, ao passo que, na relação tipológica ou figural, o significante e significado – a coisa passada e a coisa futura, o homem do passado e o homem do futuro – são postulados como entes históricos reais. Essa sistemática funciona como a memória de um saber ausente, fazendo recordar esse vazio e, como consequência,

figurando-o. Valorizando a anterioridade do que é verdadeiro sobre o que é escrito, dito e vivido, esse ato da interpretação reescreve o livro do mundo. Assim, ao lerem as Escrituras, os teólogos da Idade Média o faziam preformados pelo Significado que buscavam nas coisas e homens dos textos. A interpretação era uma posfiguração, linguagem que cai depois, na ordem do tempo, do Significado eterno já dado. Para tanto, a figura efetuava a polissemia de um sentido, repartindo-o em níveis para manifestar em detalhes a presença de uma relação profunda demais para ser capturada nas malhas da interpretação. A relação se dava entre a estrutura do léxico e Deus, de um lado, e a Natureza criada por Deus, de outro (HANSEN, 2006, p. 108).

Como síntese, pode-se afirmar que o método figural alude às influências cristãs, enquanto o método alegórico deriva de fontes pagãs; o primeiro se aplica, sobretudo, ao material cristão, e, o segundo, a fatos e acontecimentos antigos. Não incorreríamos em erro ao dizer que a visão figural é predominantemente cristã-medieval, enquanto a visão alegórica, cujo modelo são os autores pagãos ou não inteiramente cristãos da Antiguidade tardia, tende a aparecer onde influências antigas ou fortemente seculares são dominantes (AUERBACH, 2006, p. 54). Portanto, no que fica nominado por Erich Auerbach de figura como recurso hermenêutico faz-se uma leitura que ultrapassa os condicionantes detidos pela retórica e pela oratória: nela, o componente de abstração é relativizado e a alegoria vai espelhar as vicissitudes do mundo social e histórico.

A remissão aos fundamentos da figura estabelecidos por Auerbach são vitais nestas reflexões na medida em que os vínculos que ele estabelece entre a alegoria medieval e a sua concretização na concretude material da vida dialogam com a leitura de Walter Benjamin a propósito da alegoria na modernidade. Em sua proposição, a abstração que a situava na linguagem perde espaço como traço que a distingue na estética, e a história surge como caminho que norteará uma nova configuração para a sua compreensão. Como diz Eagleton, “o sentido desse vasto e enigmático sistema de signos que é a história deve ser constantemente deslocado para ser descoberto – incessantemente encaminhado a um sistema de apoio de signata transcendentais, num ato cujo nome literário é alegoria” (EAGLETON, 2010, p. 30).

Sintomático dessa nova modulação conceitual na forma de perceber a arte e sua presença no mundo é a oposição entre símbolo e alegoria notada por José Guilherme Merquior. Ele recupera os motivos dessa polarização ao referir-se à polêmica mantida entre Walter Benjamin e Georg Lukács em meados do século XX:

O símbolo tem uma natureza “plástica”, porque é condensação imediata da ideia na forma adequada; a alegoria, em vez disso, é “temporal”, porque sempre exprime algo diverso do que se pretendia dizer com ela. Cifras do passado esquecido, as alegorias são a marca da História vista como Paixão do mundo: como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína. As alegorias correspondem, no reino das ideias, ao que as ruínas são no reino das coisas. As alegorias pressupõem a fungibilidade do particular: no mundo alegórico, cada objeto pode representar um outro (MERQUIOR, 1969, p. 104).

Finalmente, ao aceitar a diversidade de análises permitidas por esse novo olhar no mundo da arte, a multiplicidade de significação na apreensão da literatura, permitida pela alegoria, alcançou outras formas de expressão. Vinculando suas representações como um contínuo processo de ressurgimento de fatos plasmados no passado, Peter Burke, em *História e a alegoria* mostra sua relação com o texto, com a palavra em seu sentido bíblico-escatológico e na interpretação histórico-religiosa dos acontecimentos, traçando paralelos entre fatos passados e presentes. Ele cita dois tipos de alegoria: a pragmática, que surge como um meio para um fim e não um fim em si mesmo, sendo um fenômeno recorrente na história cultural; e, a metafísica ou mística, espécie de conexão oculta ou invisível entre dois indivíduos ou eventos discutidos, mesmo que separados no tempo e no espaço (BURKE, 1995, p. 200-201).

A familiaridade das proposições de Burke com a alegoria figural de Auerbach encontrou outras formas de representações na contemporaneidade. Para ilustrar o seu caráter fragmentário, destituído de valor quando notado dentro de uma totalidade, Peter Bürger assimila a forte atuação da alegoria como um meio para apreender as manifestações artísticas das vanguardas, cujos detalhes e distorções, onde cada parte ascende e ganha importância ante ao todo, acolhe a alegoria como resposta:

Se tentarmos destrinchar o conceito de alegoria em suas partes constitutivas, obteremos o seguinte esquema: 1. O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. 2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. (BÜRGER, 2012, p. 127).

A transformação da visão alegórica como modo de apreensão do fragmento que vira um recurso para congelar o tempo histórico, “por uma necessidade do Estado absolutista de encerrar a história” (EAGLETON, 2010, p. 26), é revisto na medida em

que o conceito de história sofre alguma alteração. O sentido totalizador da história, da temporalidade que Benjamin descreve como trágica por ser marcado pelas ações dos grandes indivíduos (BENJAMIN, 2013, p. 59), não é preenchido em sua totalidade, porque lhe escapa o empírico, o que está constantemente acontecendo, fazendo-se, repetindo-se em sua fugacidade. O fato histórico passa a ser revisitado, revisto a contrapelo, na busca de um sentido renovado que esclareça os motivos pelos quais ele se manifesta.

O cão: um signo, uma alegoria, um homem?

Sob a ótica dessas digressões, inscrevemos a obra de João Cabral de Melo Neto, reconhecida como uma das mais elaboradas no Brasil no que concerne à concisão, densidade, simetria e riqueza no uso dos elementos linguísticos. Sua poesia nasce de um lugar, inicialmente demarcado em Recife, e ultrapassa esse espaço geográfico ao ganhar destaque na literatura brasileira. Esse movimento que tende ao universal na poesia cabralina, diminuindo os motivos locais e pitorescos, é antevisto como uma das vias trilhadas pela literatura na modernidade:

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escritor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora (COMPAGNON, 2001, p. 50-51).

A opção de se voltar para o engenho da linguagem, para buscar o componente autônomo portado pela expressão poética na obra de João Cabral de Melo Neto, portanto, está vinculada às mudanças formais e estruturais que incidiram na poesia no mundo moderno. Compagnon chama atenção para o acentuado hermetismo que marca o fazer poético dessa geração, referenciando o que defende Proust ao lembrar que o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como o “eu” não é outro senão o que diz “eu”. Essa autonomia da linguagem no processo de elaboração poética é retomada por Mallarmé, que pedia, inclusive, o desaparecimento elocutório do autor: ele deveria ser um instrumento para a erupção das palavras, consideradas para além dos limites da materialidade do significante, libertando-se para transpor o abismo entre a materialidade e o sentido. A linguagem teria uma íntima ligação com a

escrita que “acontece no ponto de articulação entre o significante e o significado” (EAGLETON, 2010, p.14), e, por fim, realizando-se como signo.

É atento à possibilidade de a alegoria trazer sentido à parte que completa o todo, de encontrar respostas nas ruínas que contém em si o passado de um mundo que exige mais do que contemplação, que a recuperamos para analisar alguns excertos do poema *O cão sem plumas*, João Cabral de Melo Neto. Publicado em fins dos anos 1940 e início dos anos 1950, em Barcelona, ele marca um período em que o autor se voltou para a miserabilidade do homem e para sua inter-relação com o meio no qual está inserido. O poema traz uma geografia formal bem demarcada, cujo percurso contempla o rio Capibaribe e a trajetória de homens e mulheres que habitam as suas margens: uma geografia física, topográfica – rasgada pelo rio, com seus manguezais e desembocaduras e, ao mesmo tempo, uma geografia humana, em simbiose e em relação de correspondência metafísica com o espaço. São, portanto, duas instâncias espaço-temporais que definem a obra, presentes nos pontos de articulação entre significado e significante. Sob o prisma dessa concretude material, faz sentido analisar o poema sob um enfoque sócio-histórico, no qual a antropomorfização do rio reflete a condição do homem que habita suas margens, apresentado como um cão.

Reiteramos que a relação entre o mundo representado e a palavra é desvelada na poética cabralina como um referente importante, na medida em que a resultante dessa intercessão aponta para o relevo alcançado pela alegoria na modernidade. Como poeta da terceira geração do modernismo, quando grande parte dos escritores estiveram comprometidos com maior rigor no uso da linguagem – sem esquecer o engajamento social – sua poesia não se configura tão somente como uma estética da palavra pela palavra, tampouco como uma palavra submetida a um engajamento político-doutrinário. Ela porta uma preocupação histórico-social refletindo sobre a existência humana sem cair no panfletário. Sua produção literária responde ao que Benjamin nominou de um autor revolucionário, na acepção em que ele questionava as relações de produção dos anos 1930, quando “o conceito de técnica apresenta o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo” (BENJAMIN, 1994, p. 122).

O cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto, é um longo poema dividido em quatro partes: as duas primeiras, nominadas de “Paisagem do Capibaribe”, a terceira, “Fábula do Capibaribe”, e; a quarta, “Discurso do Capibaribe”. Convém lembrar que o delineamento dos contornos da alegorização do rio aparece já na

estrofe inicial do poema: “A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro; / uma fruta / por uma espada” (MELO NETO, 2001, p. 44). Nela surgem os elementos com os quais o autor constrói a sua imagem prima, revelada por meio do rio, com um percurso definido geograficamente, e, pelo cachorro, que ilustra a condição humana. Isolados, esses signos trazem em si a complexidade que lhes é própria; justapostos, revelam, no entrecruzar do fundo e da forma, do texto e do contexto, uma expressiva denúncia social.

A relevância das questões prenunciadas nessa estrofe é destacada na segunda parte do poema, “Paisagem do Capibaribe”. Elas não surgem diretamente nos versos, mas ainda assim permanecem como motivo temático, quando é feito um paralelo entre as condições de mobilidade urbana experienciadas pela classe dominante e pelos excluídos. Esse *modus operandi*, perceptível no desenho poético de João Cabral de Melo Neto, fica patente ao se constatar que o poema é estruturado de maneira que cada parte busca outra parte, num incessante ir e vir: “Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se desdobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sombras ao estrato ósseo das correlações” (BOSI, 2000, p. 36). Na segunda parte, temos uma sequência que sedimenta a construção dessa imagem poética:

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
(MELO NETO, 2001, p. 19-20)

A ambiguidade e a ambivalência são resgatadas no poema e passam por um processo de resignificação. Nele, os dois polos do conflito se dão entre o humano e o animal, levando-nos a perceber como esses dois universos coexistem em estado natural, conforme consta na primeira estrofe da segunda parte: *“Entre a paisagem / o rio fluía / como uma espada de líquido espesso. / Como um cão / humilde e espesso”*. Uma primeira questão a ser retida nessa estrofe é o conflito registrado na percepção de um rio que seguia seu curso como uma espada, imagem que representa uma lâmina cortante e afiada, para, depois, o mesmo rio ser assimilado com um humilde e inferiorizado cão, universos antitéticos que se irmanam na escuridão da forma líquida e espessa que mancha a paisagem.

No mesmo sentido segue a segunda questão, uma vez que há a integração de um novo elemento nesse universo de sujeira e degradação, como é ilustrado no terceiro verso da segunda estrofe *“de homens plantados na lama”*. Os atores que mobilizam a paisagem do Capibaribe interagem, integram-se, formando um todo que sintetiza o mundo representado no poema: *“Como o rio / aqueles homens / são cães sem plumas”*. Nessa descrição em que surge o rio, o cão e o homem, ocorre uma síntese do que vai predominar ao longo de todo o discurso do eu-lírico, permitindo que seja vislumbrada uma cena dantesca, de homens antropomorfizados; ora um cão, ora um homem, enfiados, dentro da lama, “plantados”, como árvores mortas.

A conotação de que há homens plantados na lama ganha concretude material quando essa condição evoca um componente estático que o mantém preso a esse mundo marcado pela escuridão: a sua presença no rio não é transitória: *“de casas de lama / plantadas em ilhas / coaguladas na lama; / paisagem de anfíbios / de lama e lama”*. O rio é o lugar onde os homens, paralisados por permanecer em um habitat de anfíbios, seres que sobrevivem nos mundos terrestre e aquático, apresenta condição oposta à dos homens, que não têm como escolher o espaço onde poderiam viver. O que lhes resta é a lama. Como o rio que jaz morto, eles são afigurados a cães sem plumas, destituídos de proteção e segurança, portanto, sem vida, saqueados pela miséria que os assola, e, também como cães, assassinados a cada dia.

As imagens oferecidas pelo poema provocam horror não apenas pelo tema retratado, mas também pela construção linguística, pelo jogo de palavras que valoriza a crueza sombria da vida de homens marcada pela cor que advém das palavras lama, cão, espesso, coagulado e pela nudez do cão sem plumas. Os tons que esses termos evocam sugerem uma matéria escura, densa e, por mais que entendamos que na

lama do mangue reside um nascedouro para o alvorecer da vida, é inescapável reconhecer que ela também traz a escuridão da morte. Não seria incorreto afirmar que, em certo sentido, na sombria paisagem do Capibaribe que serve de morada a seres em nascimento e em decomposição, reside também a morte do homem que nela está imerso, morte física, histórica e social. Não à toa, a lama do mangue é preta, a mesma cor da pele dos africanos escravizados no Nordeste, cujos descendentes continuam submersos na “lama da escravidão” moderna ao habitar os manguezais.

A significação portada pelos elementos apresentados no poema – cão, lama, rio – ilustra as possibilidades oferecidas pela linguagem para construir uma imagem do poema cabralino, no qual se sobressai o desamparo e a desesperança do homem que habita as margens do Capibaribe. Essa imagem mantém uma dupla relação entre a esfera material e o que é processado pelo espírito humano, situada discursivamente no “ponto de articulação entre significado e significante” (EAGLETON, 2010, p.14). É nesse espaço onde surge o componente polissêmico da palavra, propício para a absorção da alegoria como recurso analítico. Santo Agostinho e São Tomás de Aquino já reivindicaram o uso do recurso alegórico como o meio que melhor atenderia à leitura da expressão poética, distinto do discurso religioso, incumbido da palavra sagrada nas Escrituras, revelando a “verdade” destituída de qualquer especulação. Em sentido oposto, a alegoria pressupunha inúmeras interpretações a depender do repertório dos interlocutores (ECO, 2010, p. 126-127).

Convindo reconhecer que a alegoria potencializa a emergência de múltiplos e vários sentidos, João Cabral de Melo Neto cria imagens que apreendem a concretude do mundo, capturando o real em todo seu imediatismo e, ao mesmo tempo, suscitando um sentido de transcendência a partir do campo linguístico. Por representar a indissociabilidade entre forma e conteúdo, e ser eminentemente dialética, a alegoria permite os contrastes, a simultaneidade, a analogia, sem manifestar claramente sua intenção. Sendo a poesia atemporal, sua dupla inserção no tempo ocorre no momento da captura do instante, quando ela resgata o fragmento histórico e este se petrifica, tornando-se uma representação do passado e, ao mesmo tempo, reverbera no futuro, fazendo-se matéria de reflexão. Esse voo do pensamento é proporcionado por um discurso construído pela sucessão de imagens criadas com a palavra, como assevera Bosi, ao dizer que o “discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de re(o)corrências” (BOSI, 2000, p. 32).

A degradada representação desse cão sem plumas marca o início da segunda parte do poema, e ganha novos elementos que ressaltam a precária existência de agrupamentos humanos em uma sociedade que corrói os seus valores morais:

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.

É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira do cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.
(MELO NETO, 2001, p. 20-21)

É com a palavra que o poeta expressa o silenciamento de indivíduos estáticos, imobilizados pela ausência de devir, invisíveis na sociedade: “*Um cão sem plumas / é quando uma árvore sem voz*”. A falta de verbalização desse sujeito antropomorfizado impossibilita a linearidade da expressão linguística dentro do próprio poema, exigindo uma representação que desestabiliza o espaço e o tempo: “*É quando de um pássaro / suas raízes no ar. / É quando a alguma coisa / roem tão fundo / até o que não tem*”). Sendo inconcebível uma invisibilidade que é histórica, o eu lírico procura raízes no ar, cita matéria inexistente para sugar, numa definitiva entrega da vida, à desesperança. Ao mesmo tempo que a ausência de futuro é atestada na difusa trama de palavras

tecida pela linguagem, a condição social do indivíduo representado no poema se alça de forma concreta e visível ao leitor.

Reitera-se, portanto, que é da condição racial, configurada simetricamente como classe social, que emergem os indivíduos retratados: “*daqueles homens sem plumas. / Sabia / de suas barbas expostas, / de seu doloroso cabelo / de camarão e estopa*”. A falta de anteparos para enfrentar a miséria não impedia que eles reconhecessem a vulnerabilidade que os atingia no mundo: as barbas expostas e o doloroso cabelo de camarão e estopa expõem uma aparência construída por aquilo que os reinos marinho e terrestre lhes concedia. A imagem resultante da intercessão desses mundos é uma existência moldada pela dureza e aspereza da vida, por aquilo que sobra, pelos restos que encontram função na vida dos desenganados.

Na descrição que dimensiona o universo do Capibaribe e dos seus habitantes, ressoam as mudanças ocorridas no tempo, contando uma história marcada por uma classe social em completa exclusão, refugiada nas margens do rio para sobreviver. O poema transfigura a cidade de Recife que, a pretexto da busca pelo progresso, destitui segmentos humanos de dignidade, equiparando-os a um cão. Nos versos é reiterada a compreensão dessa incerta condição: “*Ele sabia também / dos grandes galpões da beira do cais / (onde tudo / é uma imensa porta / sem portas) / escancarados / aos horizontes que cheiram a gasolina*”. O conhecimento pelo saber, e não pelo viver, a impossibilidade de acessar espaços que alegorizam portas abertas para o mundo e fechadas para o homem, perpetua a desigualdade social que permeia o poema. Aliás, o endosso à polarização de mundos interligados pelo rio Capibaribe surge no verso que completa a ideia de exclusão dos que vivem nas margens do cais: “*E sabia / da magra cidade de rolha, / onde homens ossudos, / onde pontes, sobrados ossudos / (vão todos / vestidos de brim) / secam / até sua mais funda caliça*”.

Essa leitura ganha destaque nesta análise na medida em que a polissemia das palavras e os recursos morfológicos e lexicais permitem identificar diversos sentidos e significados no poema. Esse registro reverbera semanticamente na construção de um discurso moldado para denunciar condições de vida inaceitáveis e insalubres para uma realidade em que o rio, o homem e sua existência se traduzem afigurados a um cão. Assim, pode-se lembrar que:

(...) explorar a serialidade básica do discurso é ascender a uma teoria da predicação. [...] “Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista (BOSI, 2000, p. 33).

A força do discurso continuamente feito pelo ato de leitura endossa a relação entre significante e significado no âmbito linguístico, como lembra Bosi:

Quanto à forma da predicação: ela se perfaz e se “vê” no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só “imita” o espaço do visual através da temporalidade. A disposição dos sintagmas, sobre a qual se assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, sequência e estrutura, movimento e forma, curso e recorrência (BOSI, 2000, p. 33).

A constante reiteração do eu lírico, centrado em mencionar insistentemente que sabia de fatos, coisas e acontecimentos depreciativos que rondavam o mundo do cão sem pluma, sugerem um conhecimento esvaziado ante o que ele mantinha como experiência da vida. Sendo a dura realidade o extrato da qual a sua subsistência era retirada, é inescapável reconhecer: *“Mas ele conhecia melhor / os homens sem pluma. / Estes / Secam / ainda mais além / de sua caliça extrema; / ainda mais além / de sua palha; / mais além / da palha do seu chapéu; / mais além / até / da camisa que não tem; / muito mais além do nome / mesmo escrito na folha / do papel mais seco”*. A oposição estabelecida entre a camisa que ele não tem e os vestidos de brim que vestem os frequentadores dos sobrados ossudos sintetiza a discrepância entre a falta e o excesso: ainda que surja redentora como forma de projetar o presente no futuro, a escrita concretiza a dura realidade dos mangues em bases frágeis, em uma folha de papel seco, quebradiço, prestes a desintegrar-se.

O presente, o que resta, é o rio Capibaribe, onde o homem perde lentamente o que não tem, na expressão de João Cabral de Melo Neto, traduzida na impossibilidade do existir, como a agulha que não se perde, do relógio e do espelho que não quebram. Rompendo no homem o fio que o prende à vida, *“Na água do rio, / lentamente, / se vão perdendo / em lama; numa lama / que pouco a pouco / também não pode falar: / que pouco a pouco / ganha os gestos defuntos / da lama; / o sangue de goma, / o olho paralítico / da lama”*. A lama separa a vida da morte, marcando uma paisagem que perpetua o início e o fim do rio, misturando água, terra, pele e os sonhos dos homens. Essa visão de mundo se vincula à inquietude de pensadores que refletiram sobre a

forma de representar os excluídos da história, aqueles cujas ações Benjamin exige que sejam revisitadas a contrapelo, quando a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrática* da história como uma protopaisagem petrificada. Assim, o resgate da voz de homens e mulheres silenciados na história se alça como uma profissão de fé dos intérpretes que fazem uso do recurso alegórico para compreender o mundo:

Pela significação, o alegorista quer conhecer as coisas criadas, e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história-destino. O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável. A linguagem escrita dos tempos modernos preserva algo dessa imutabilidade primordial. Toda escrita consolida-se em complexos verbais que em última análise são inalteráveis, ou aspiram a sê-lo. A violência alegórica, pela qual as coisas são arrancadas do seu contexto e privadas de sua irradiação, é agora dotada de um sentido positivo. Como o Príncipe, o alegorista quer redimir as coisas, ainda que seja contra sua própria vontade. É por amor que ele humilha as coisas, obrigando-as a significar: pois só nessa significação elas estão seguras para sempre. É por amor que ele opõe a linguagem escritural das significações, imutável, à linguagem oral dos meros sons, esfera da liberdade, e por isso mesmo da ameaça absoluta e da vulnerabilidade mais extrema ao mais extremo dos riscos: a morte. (Rouanet *apud* BENJAMIN, 1984, p. 41).

Sob esse olhar salvador, pode-se afirmar que as questões sócio-históricas da cultura pernambucana, o conhecimento da natureza antropológica de Recife, além do refinado fazer literário são referências presentes na poética de João Cabral de Melo Neto. Em sua obra e, especificamente, no exceto do poema analisado, detecta-se por meio do discurso a precisão da linguagem a serviço da arte, e a arte se conecta em estreita simbiose com o mundo representado. Definido como “pedra” pela dureza e precisão de sua escrita, o poeta também consegue ser “flor”. E se faz também “rio” e “cão”, ao tempo em que os despe de suas plumas, transformados pela palavras. Em um incessante ir-e-vir, essas são imagens que se o homem se despersonaliza para se personificar permanente em um outro, imerso na realidade eivada de desigualdades sociais das quais o rio é testemunha.

Considerações Finais

Ao propor a análise de excertos de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, constatamos que o recurso alegórico poderia colaborar para interpretar como o

espaço e a linguagem são plasmados no poema. Entre as especulações surgidas ao longo do trabalho, perdurou o intuito de definir como e de que maneira a literatura dialoga com a história. Na medida em que ambas estruturam e oferecem possíveis leituras de mundo, procuramos vislumbrar como o texto e o contexto respondem às diversas realidades plasmadas esteticamente. Fazia sentido, portanto, adotar como ponto de partida para ler e reler a poética cabralina um elemento que lhe confere múltiplas possibilidades de leituras e desleituras: o próprio texto, do qual derivaram as inferências relacionadas ao contexto. Uma vez que os elementos constitutivos dos versos se deslocaram no tempo e no espaço, principalmente, os temas neles abordados, faces da desigualdade e da miséria que insistem em existir nas turvas águas do rio Capibaribe ultrapassam a condição de signos que edificam a linguagem. A polissemia inerente a essa mesma linguagem mostrou as ambiguidades de um rio que assimilou outros sentidos por meio da alegoria benjaminiana: transformado no tempo e pelo tempo por injunções de ordem social, marcas de sua decadência foram apreendidas poeticamente por João Cabral de Melo Neto como ruína.

Referências

AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. **A lição de João Cabral**, Cadernos de Literatura Brasileira. Instituto Moreira Salles, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1984.

_____. **O capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schnelder. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Peter. História como alegoria. In: **Estudos avançados**, v. 9, n. 25, p. 197-212, 1995.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin**: rumo a uma crítica revolucionária. Tradução de Beatriz Figueiredo. Fortaleza; OMNI, 2010.

ECO, Humberto. **Arte e beleza na Estética Medieval**. Tradução de Mauro Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: HEDRA; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1984.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Melhores Poemas de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Global, 2001.

VILLAÇA, Alcides. **Expansão e limite da poesia de João Cabral**. Leitura de poesia – Alfredo Bosi, São Paulo: Ed Ática, 1996.

