

**O MODERNISMO CABRALINO E A ESTRUTURA DO HORIZONTE:
BREVE ESTUDO SOBRE A PAISAGEM EM *O ENGENHEIRO* E *O CÃO SEM
PLUMAS***

**MODERNISM IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND THE STRUCTURE
OF HORIZON: A BRIEF STUDY ON POETIC LANDSCAPE IN *O
ENGENHEIRO* AND *O CÃO SEM PLUMAS***

Márcia Marques RAMBOURG²⁵

Ao Hugo Rambourg

Ao Eduardo Marques Loureiro, *In memoriam*

RESUMO: O artigo que aqui propomos apresenta um breve estudo sobre o conceito de paisagem na poesia moderna de João Cabral de Melo Neto, em *O engenheiro* (1942-45) e *O cão sem Plumas* (1949-50). Propomos uma reflexão sobre a paisagem a partir de conceitos de extensão epistêmica e fenomenológica, observando o espaço na poesia de Cabral como experiência estética e como horizonte criador de outros referenciais; isto é, como espaço capaz de (re)criar mundos possíveis dentro de uma “cosmogonia” poética moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Paisagem; *Poiesis*; Rizoma.

ABSTRACT: *In this article, we will try to establish a brief study on the poetic landscape of João Cabral de Melo Neto’s poetry, essentially in O engenheiro (1942-45) and O cão sem plumas (1949-50). When it comes to the theoretical field proposed for the present article, concepts on phenomenology and epistemology will be held, as well as a critical scope on the poetic space of Cabral’s works in terms of aesthetic*

²⁵ ATER (*Attachée Temporaire d’Enseignement et de Recherche*), Departamento de Espanhol e de Português, Instituto de Letras e Línguas, Université François-Rabelais, 37540, Tours, França. Doutoranda em Estudos portugueses, brasileiros e da África lusófona; Departamento de Português. Instituto de Estudos Ibéricos e Latino-americanos, Université Paris IV, Sorbonne. 75005, Paris, França. Não-bolsista. E-mail : mrsmarques9@gmail.com

experience as being the fundamental element capable of creating other infinite possible worlds in the dynamics of a Modern poetic “cosmogony”.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Modernism; Landscape; Poiësis; Rhizome.

Introdução

«Aujourd'hui, images, notes de perception et de relations ne se donnent plus comme des ornements et accessoires de quelque discours [...]; mais comme mise au jour, isolement chimique, analyse selon le langage de propriétés réelles – Ce n'est ni pour renforcer, préciser, approfondir quoi que ce soit – autre que la faculté même de percevoir et fixer ces relations.»

VALÉRY, Paul.²⁶

Ao conceito de paisagem – isto é, ao complexo sistema espaço-temporal que, em sentido largo, reagrupa informações e sensações apreendidas (e compreendidas) através da visão e **desenhadas** num determinado plano (ou horizonte) –, unem-se, peremptória e indubitavelmente, as múltiplas relações que o espectador mantém com o Real. Estas relações são, com efeito, o amálgama da percepção do mundo feito pelo sujeito observador, e integram – sobretudo a partir da crítica pictórica do início do século XV da Europa Ocidental²⁷ – uma extensa teia fenomenológica de percepção (e recepção) da Realidade extra-linguística.

26 VALÉRY, P. *Cahiers 1894-1914*. XI, Édition intégrale. Paris: Gallimard, 2009; p. 89.

27 O termo «paisagem» surge no século XV, na Holanda, para designar o conjunto de elementos pictóricos dispostos em um quadro. Faz-se-nos necessária a leitura dos Cadernos do CREPAL, n° 14 e 15, que tratam, amplamente, da paisagem no escopo literário lusófono. Cf. CAHIERS du CREPAL. **Voies du paysage**, n° 14, sous la direction de Jacqueline Penjon. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Nesse espaço referencial e rizomático²⁸, encontram-se, assim, todo um conjunto de experiências, de criações e recriações subjetivas e unem-se-lhe, por conseguinte, valores epistêmicos e ontológicos oriundos da dupla estrutura fenomenológica do olhar e do saber. Na referida dialética sensorial em que ver é sentir, perceber, receber e, finalmente, experimentar para conhecer, mostrar é, assim, não somente apontar e identificar um objeto, mas criar, a partir desta perspectiva dêitica, uma nova paisagem através da qual outros referenciais serão recriados e na qual novas esferas de espaço e tempo serão atualizadas. Assim, se o espaço da percepção é, em princípio, igualmente um espaço da recriação e da Relação (GLISSANT, 2009; DELEUZE, 1980) das sensações que filtram e integram nosso (re)conhecimento enciclopédico do Real, o que se observa no campo dos estudos literários – sobretudo no campo dos estudos em poesia – é que o espaço da percepção será tanto aquele da experiência, como o da relação e, conseqüentemente, da **consciência** poética. Tal consciência forma-se na leitura dos horizontes e, logo, na busca de seus infínitos pontos de fuga formadores de tantas outras linhas de horizonte. Como bem expõe Édouard Glissant em sua *Philosophie de la relation*, a consciência das coisas passa, inexoravelmente, pela Relação que elas têm e mantêm com o mundo em suas diferenças e similaridades, instaladas na dinâmica do *Tout-Monde*; isto é, na relação rizomática entre as ideias, identidades e instituições no mundo.

A poética não foge a esta regra e a constituição de sua paisagem tampouco; ao contrário: é nas camadas «fractais» do Real, ou na construção de percepções do mundo (isto é, na multiplicação de percepções **das Relações** de/do mundo), que as instâncias fenomenológicas e, por fim, interpretativas e produtoras de sentido se manifestam. Por esta razão, na estrutura da recepção/percepção da paisagem poética, o conceito de horizonte como perspectiva visual aberta – porém, enquadrada, limitada pelo ponto de vista do espectador – corrobora a consciência poética moderna na medida em que aquele constitui, pela fertilidade do seu espaço «vazio», a própria escritura – ou, como observado por Collot (1988, p. 165), o horizonte interno²⁹ da poesia.

28 Retomo as considerações sobre a estrutura do rizoma em literatura por Glissant e Deleuze. Cf. GLISSANT, É. **Philosophie de la Relation, poésie en étendue**. Paris: Gallimard, 2009, pg.72; e DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie 2)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

29 Cf. COLLOT, M. **L'horizon fabuleux, II XX^e siècle**. Paris : José Corti, 1988.

Assim, o projeto poético de João Cabral permite-nos pensar como a arquitetura da paisagem instaura-se na sua estética de criação e como esta última permite, por sua vez, vislumbrar um recorte da *poiësis* brasileira na primeira metade do século XX. O estudo de sua paisagem inscrever-se-ia, então, não somente na reflexão acerca da criação e da representação poéticas em suas categorias fenomenológica e cognitiva do mundo sensível, mas nos estudos acerca da **perspectiva fabulosa** da poesia moderna, em suas paisagens desenhadas e em seus pontos de vista (e de fuga) construtores dos horizontes imagéticos.

Da janela, o jardim; das pedras, as folhas

Em «A lição de poesia» (MELO NETO, 2006), lemos:

[...]

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Neste muito estudado poema d’*O engenheiro*, podemos ler o espaço das «vinte palavras» como o lugar do trabalho poético e da construção do *logos* funcional, relacional e, como observado nos parágrafos acima, **multiplicador**; espaço este construído a partir d’«As águas salgadas do poeta» que constituem, por sua vez, o filtro da percepção do mundo, ou o espaço da emoção³⁰, da matéria-prima poética e da potência. Tanto a origem sensorial do poema, como a sua atualização em «vinte

30 Tomo o termo de Michel Collot, cf. **La matière-émotion**. Paris : PUF, 2005. Em linhas gerais, Collot retoma conceitos essenciais da fenomenologia para questionar a atitude da crítica literária quanto à emoção em poesia. P. 20-92.

palavras» farão funcionar a «máquina útil»³¹ da poesia. Há, aqui, uma infinidade de aspectos a serem abordados, dentro da qual restrinjo-me a somente dois.

Se, por um lado, o espaço fenomenológico da poesia de João Cabral de Melo Neto permite-nos pensar a dimensão da poesia moderna como aquela da circulação e das relações entre a potência e o ato na economia do discurso poético, o resultado desse mecanismo mental aponta para a busca da construção do espaço poético não como relação continente-conteúdo – ou como esfera isolada e inteligível –, mas como *modus operandi* através do qual as coisas do mundo tornam-se possíveis³².

Em *A escola das facas* e em *Agrestes*, para tomarmos outros exemplos, a poesia «do menos» cabralina é capaz de abarcar, a partir de sua «econômica» matéria-prima lexical, tantos horizontes tipográficos desenhados nos versos da página em branco quanto versos em perspectiva na formação/re-invenção do Real. Alinhada a esta ideia, a didática ou a «pedagogia» de seu projeto responde, assim, aos níveis de consciência metapoética que provêm do espaço d'«as águas salgadas», espaço moldado pela matéria-emoção³³ de sua poemática e medido pelo trabalho – e pela beleza – da precisão. Assim, se n'«A lição», o espaço das «vinte palavras recolhidas nas águas salgadas do poeta» constitui-se como *topos* da arquitetura lexical cabralina em função do deslocamento, da transição e do desdobramento dos mundos possíveis, o espaço da experiência poética em «A imaginação do pouco» (2006, p.455) convida, igualmente, à construção metonímica do visível, do **dar a ver** dos pontos de fuga da paisagem poética, como vimos anteriormente:

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,
para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão.
Sabia apenas meia dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);

31 Quanto ao «útil» (grifo meu), refiro-me ao *prodesse cum delectare* da arte; i.e., à função de encantar e de ser útil ao mesmo tempo. Quanto à «máquina», cf. SECCHIN, A.C. em seu premiado **João Cabral: A Poesia do Menos**. São Paulo : Duas Cidades, 1985, cap. V, p. 71.

32 Para tal reflexão, cf. MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris :Gallimard, 1945, pg. 290.

33 Cf. COLLOT, M. **La matière-émotion**, *op.cit.*

nem precisava saber de outras:

tinha fornido o paraíso.

[...] ³⁴

Aqui, a construção dos *topoi* textuais é determinada pelo funcionamento e pela capacidade de sugestão e de representação que se dão em poesia. A paisagem poética desenhada por João Cabral é, desta forma, determinada pelos «poucos» elementos ou pela economia de imagens na travessia da palavra poética ao visível: suas linhas em perspectiva determinam pontos de fuga imaginários que, quando alcançados, darão a ver outros tantos pontos de fuga. Se Siá Floripes contará histórias que se projetarão e reproduzir-se-ão *ad infinitum* na memória e na imaginação de seus interlocutores, e se «meia dúzia» delas basta para construir o paraíso, é porque na economia do olhar voltado para o horizonte e submetido ao enquadramento do ponto de vista, a função mesma da poesia de Cabral é a de mostrar **como e onde** o «paraíso» se desenha, e, sobretudo, a de mostrar **como** ele se pode reproduzir, alargando o enquadramento do olhar e reformulando não somente outras paisagens, mas a **maneira** como podemos observá-las.

Deste modo, na dinâmica «fractalizada» ³⁵ de sua poética em que todos os elementos fabulosos dispõem-se na organização da *mise en scène* do visual e em que os signos serão teatralizados e **reescritos** na dialética do visível-invisível ³⁶, a estrutura semiótica dá à luz a estética da própria palavra poética, estendendo, assim, as perspectivas do Real.

Voltemos a *O engenheiro*. Se tomamos alguns versos d'«A [outra] lição de poesia» (SÜSSEKIND, 2001) ³⁷, antes de prosseguirmos o estudo d'*O cão sem plumas*, veremos alguns elementos que corroboram a composição daquela dialética do ver-entrever do texto.

34 Marianne Moore figura na introdução deste poema, ilustrando a idéia da potencialidade representativa da paisagem poética: «... *imaginary gardens with real toads in them...*»

35 Aqui, tomo a imagem do fractal em consonância com aquela da *xenia* (símbolo da hospitalidade à mesa, ξενία em grego), analisada por Anne Cauquelin em **L'invention du paysage**. Paris:Quadrige/PUF, 2007, pg. 95-99. A filósofa francesa retoma a idéia original da ξενία para analisar a construção de desdobramentos infinitos do Real através da ficção.

36 Cf. MERLEAU-PONTY, **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

37 Aqui, trata-se, na verdade, da primeira versão d'«O Poema», que encontramos em *O Engenheiro*. Cf. Flora SÜSSEKIND, F. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 272-273.

Ali, lemos que:

A tinta e a lápis
 escrevem-se todos
 Os versos do mundo.
 [...] O papel nem sempre
 É branco como
 A primeira manhã.
 [...] Mas é no papel
 No branco estéril
 Que o verso começa.
 [...]

As palavras – entidades latentes e letárgicas – serão esculpidas e atualizadas no papel branco, às vezes o «triste e pobre papel de embrulho», vazio e «estéril» em que «Todos os versos do mundo», à maneira do Livro absoluto mallarmeano, se podem criar e recriar, ao infinito, e em que todas as paisagens do mundo, impuras, tortas ou brancas como a «primeira manhã» se podem desenhar. Entretanto, o que os quatro tercetos da primeira versão de «O poema» aqui escolhidos nos mostram é que a palavra cabralina é, sobretudo, a palavra-gênese, a palavra-árvore, o jardim a ser criado. Nessa mineralização do vocábulo escrito, tornam-se vegetais as paisagens que se nos mostram.

O poema é, assim, corpo³⁸, forma, organismo; é o «ser vivo» que «brota» «de um chão mineral» e transforma a página em branco em folhas, árvores, jardins; é o Anfion que, no deserto linguístico, arquiteta as paisagens («paisagem de seu vocabulário») de «ervas entre pedras».

Nessa perspectiva mineral-vegetal da poesia cabralina, vejamos «A árvore», d'*O engenheiro*, da qual extraio os dois primeiros tercetos e o primeiro quarteto (2006, p.77):

O frio olhar salta pela janela

38 A questão do corpo é um dos temas centrais da poesia moderna. Também para este tema, conferir Michel Collot, em seu *Le Corps Cosmos*. Paris: La Lettre Volée, 2008; e Jean-Luc Nancy, *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.

para o jardim onde anunciam
 a árvore.
 A árvore da vida? A árvore
 da lua? A maternidade simples
 da fruta?
 [...]
 (O frio olhar
 volta pela janela
 ao cimento frio
 do quarto e da alma:
 [...])

Aqui, à paisagem formal do poema (quatro tercetos anafóricos que introduzem e retomam o objeto-árvore, três quartetos que desenvolvem e explicam as primeiras estrofes, e, finalmente, um dístico «como na frágil folha/ daquele jardim» que fecha o poema, retomando a primeira estrofe), liga-se a viagem da palavra em busca dos versos da página vazia, do território moldável da *poiësis*, para lhe dar jardins, significações, mundos em construção, novos artefatos do saber. N’“A árvore”, a gênese do poema (a «maternidade da árvore») dá à luz a estratégia textual metapoética, por um lado, repousando-se na densidade da emoção **organizada** pelo olhar analítico, antilírico e pedregoso do poeta; por outro lado, interferindo no retorno desse olhar-contador de “estórias”, desse olhar-viajante e observador das muitas árvores que geram frutas simples. Aqui, as palavras-paisagem fazem-se, na travessia (dinâmica) do retorno, lugares habitados, habitáveis, novos mundos, novas “coisas”; elas fazem-se mais palavras-rizoma do que palavras-raiz, dando, assim, lugar ao espaço do possível, da imagem da árvore «da vida», «da lua» e «da fruta simples», que é ao mesmo tempo a palavra da **árvore-coisa**, «que vi numa cidade», mas também daquela **árvore-gente**, complexa, «que nos homens advinho». *O engenheiro* segue, assim, construindo os caminhos da reflexão metapoética de suas paisagens, abrindo caminhos para a visão dos poemas, das lições de poesia, da psicologia da composição, dos cães nus.

Diríamos que, aqui, João Cabral começa a composição de sua *poiësis* como instrumento e atualização da lógica na construção da arte literária em sentido largo; ou seja, no escopo ontológico **do que é**, com efeito, a técnica do poema. Os limites

racionais do olhar do poeta se devem inscrever, deste feito, na fabricação da palavra que foge precipuamente ao lirismo – ou a uma tradição da atmosfera lírica que se esperaria no *horizon d'attente* da leitura poética – não somente porque assim se constroem os versos cabralinos, mas, sobretudo, porque assim se fazem os versos **porque** poéticos. João Cabral de Melo Neto começaria, então, com os poemas aqui propostos, tanto uma leitura crítica da poesia moderna a fim de antecipar o «fazimento» técnico da arte de compor em versos, como a proposta de como devem ser escritos e lidos os seus poemas já construídos e aqueles que estão por vir; seus de tantos outros.

É, logo, nessa estrutura de análise, de observação e de experiência poéticas que Cabral sugere, com maestria, a construção da arte literária, prescrevendo, proscurendo e estudando os mecanismos semióticos do saber e do fazer, explorando, enfim, as veias da criação através da lógica e da clareza sígnicas; não porque se quer professoral, mas porque quer a beleza dos meandros que se percorrem para chegar à página branca e lhe dar janelas; para chegar à tinta e ao lápis para lhes dar olhar, ferramentas, sentido; para alcançar a essência da *poiësis* e lhe dar leituras. A estrutura de análise cabralina é, assim, o exercício poético *per se* e não corrobora a arte do poema pelo lirismo ou pela facilidade da inspiração, mas pelo trabalho de contemplar tal arte como exercício da inteligência do espírito (do *ḍaïmon* socrático) e como, talvez, único instrumento de reflexão superior através, deliberada e paradoxalmente, da simplicidade do signo linguístico.

Paisagem e arquitetura poéticas d'O cão sem plumas: os mundos da poesia moderna

A paisagem é limitada pelo olhar, pela janela, pelos pontos de vista, pelo enquadramento; ela é determinada pelo espaço físico da página, pela disposição tipográfica dos versos, pela organização dos signos do discurso poético. No horizonte cabralino, os versos constituem os rizomas que se desenham no espaço da página em branco, atravessando os vazios e indo ao encontro de outros rizomas – horizontais, relacionais e desdobrados – que, à imagem da árvore glissantiana e deleuziana, compõem-se na complexidade e na verticalidade da significação³⁹.

³⁹ À imagem do rizoma em sua forma vegetal original, une-se aquela da horizontalidade da extensão, da propagação das raízes de forma a se estenderem e a ocuparem novos espaços. Quando adotamos, para

O horizonte de Cabral é, assim, «vegetal»: seus *topoi* constituem-se como as folhas de uma árvore ora na metaforização das paisagens «reais» nordestinas, ora na paisagem verticalizada da semiose. É, portanto, no **desejo** de Real que o ver, o ouvir e o sentir textuais constroem-se na relação rizomática poeta-poema, ou ainda (e sobretudo) na Relação poema-mundo; mas é, sobretudo, no estranhamento, na coisa *qui cloche* se citamos Anne Cauquelin (p.92), que o jogo de oposições, de ruptura, de deslizamento de sentido se produzem no texto de Cabral.

Se, à primeira vista, deparamo-nos com raízes duras n'*O cão sem plumas*, é justamente porque na rigidez de sua natureza e na imobilidade do objeto sugerido pelos versos enraizados, que nos encontraremos na verticalidade e no escopo rizomático da poesia de João Cabral; que veremos ali a «nudez» da poesia, através do caos, do cão, da fluidez do rio; dos homens reificados, «plantados na lama», das «casas de lama plantadas em ilhas», o cão sem plumas como a «uma árvore sem voz»; veremos, enfim, a densidade e as cores das paisagens-personagens e inversamente.

Na primeira «Paisagem do Capibaribe», onde «a cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta, por uma espada», a paisagem do poema dependerá do que este rio personificado, onisciente e onipresente dará a ver. O rio fornecerá a palavra poética que carrega a musicalidade da prosa cantada, contada, através de sua viagem fluida, andando pelos cantos e transformando as paisagens que vê noutras tantas paisagens possíveis. A paisagem **do** Capibaribe, aquela que é atravessada e construída pelas suas águas, formada pela multiplicidade de elementos que este rio convida a desvendar, é sobretudo aquela da inteligência da poesia e da fluidez da prosa.

O rio nu, como «o cão sem plumas», «liso como o ventre de uma cadela fecunda», que segue seu curso, e que «em silêncio» «carrega sua fecundidade pobre/ grávido de terra negra» tece seu discurso na deambulação e nos desdobramentos da paisagem poética crua, costurando e reiventando o líquido da prosa, «das árvores obesas», dos homens ossudos, sem pluma. Ele é o convite do olhar e a sugestão da construção do visível; é, enfim, a «máquina paciente e útil» que, na lentidão e na inexorabilidade de suas águas, faz funcionar o espaço da percepção do mundo.

nossa reflexão de rizoma textual, o termo «verticalidade», compreendemos, aqui, o sentido da multiplicidade e da complexidade de sentidos, tal qual pensou Deleuze.

Nesse processo de percepção do Real, as esferas de tempo e espaço que constituem a paisagem cabralina d'*O cão sem plumas* são, na verdade, menos esferas objetivas do que conceitos subjetivos. O estudo dos *topoi* na poética moderna de Cabral designa, em consequência disso, tanto a reflexão do que é o espaço poético, ou a territorialização do poema – ou ainda o «território-texto» nas palavras de Antônio Carlos Secchin⁴⁰ –, como o trabalho de construir e reconstruir o(s) lugar(es) da significação da palavra pura e, sobretudo, da potência de representação da palavra poética, precipuamente econômica, metonímica, rizomática e concreta. O Capibaribe é, assim, a «fábula espessa» do Real que nos faz sentir a fome concreta da maçã, experimentar a *mise en abyme* da paisagem vegetal que, ao se desdobrar, toma outras formas e constitui um Todo r(R)elativo (MELO NETO, 2006, p.116):

[...]
 Porque é muito mais espessa
 a vida que se desdobra
 em mais vida,
 como uma fruta
 é mais espessa
 que sua flor;
 como a árvore
 é mais espessa
 que sua semente;
 como a flor
 é mais espessa
 que sua árvore,
 etc. etc.
 [...]

Neste desdobramento do visual, em que o rio é cão, humano, vivo, o trabalho de construção poética repousa, assim, tanto nas Relações que a poesia mantém com o mundo, como nas especulações que este último sugere na consciência do leitor.

40 *Op. cit.*

Assim, ao leitor é cabida, indubitavelmente, a inteligência da arquitetura de tais paisagens inventadas e desenhadas num espaço que, até então, se via desconhecido, mas que se lhe abre e se lhe forma na fábula da interpretação. É, portanto, sob a égide da subjetivação do *lector* que o estudo da paisagem cabralina d’*O cão sem plumas* convida aquele da experiência husserliana do *monde vécu*⁴¹, habitado pela consciência do espaço poético, que é revisitado – para lembrarmos a articulação teórica sobre o conceito de espaço social de Guy Di Méo (1991, p. 127)⁴² – pela troca social, certamente, mas sobretudo pela **carga emotiva**⁴³ que filtra nossa percepção do mundo sensível, conferindo-lhe sentido.

Sem plumas, o cão segue seu curso, ora revestido por pedras, folhas e homens, absorvendo-lhes corpo, forma e alma, ora liquefazendo-se em Capibaribe, deslizando-se, mudo, por entre as paisagens secas; desdobrando-se em muitos, fingido, pesado, observando os homens que estão, talvez, «aquém dos homens», travestindo-se nos espaços percorridos por eles, por muitos, comidos, molhados, para transformá-los em paisagens humanas e em homens reificados na fabulação rizomática da leitura.

Se na «Fábula do Capibaribe», terceira parte d’*O cão sem plumas* (2006, p.111), João Cabral dá-nos a ver um rio-cão que, fecundando a cidade, mostra-se-nos poeta, construtor, analista, convidando-nos a adentrar suas paisagens vistas e refeitas, no «Discurso do Capibaribe», última parte do poema (2006, p.114), mergulhamos na dinâmica da Mnemosine, revendo as estórias contadas pelo rio, deslizando no corpo dançante de um Capibaribe-cão grandiloquente que nos faz entrever as camadas do seu discurso fractal e espesso como «todo real é espesso», «como uma maçã é espessa», «como é mais espesso o sangue do cachorro do que o próprio cachorro» (2006, p.115).

João Cabral de Melo Neto convida-nos a viajar na essência do poema, a comer-lhes as paisagens, as fábulas para que lhes matiguemos a densidade do sentido, para que

41 A abordagem fenomenológica de Husserl, e, sobretudo a de Merleau-Ponty, instala a visão do horizonte como perspectiva; i.e, como sistema de percepção em que os objetos «percebidos» esconderiam outros, «imperceptíveis». Cf. MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l’invisible**, *op. cit.*

42 A proposta de Guy Di Méo é, entre outras, aquela de estudar o conceito de «metaestrutura» sócio-espacial e de espaços geográficos em sua categoria relacional com o homem, isto é, com o *ator social*. Assim, a relação entre o sujeito e o mundo inscreve-se na dialética entre espaços objetivo e subjetivo.

⁴³ Em outros parágrafos, esboçamos uma reflexão sobre a matéria-emoção do poema, que, por vezes ignorada, talvez não se nos tenha podido mostrar devidamente em toda sua complexidade e legitimidade ao longo da história da crítica literária moderna. Ora, sendo ela mesma a matéria-prima da construção poética, aqui a articulo à percepção fenomenológica tanto no trabalho de fabricação do poema, como em sua interpretação.

alcancemos, talvez, a profundidade do *logos* poético, que deve ser concreto, que deve dar a ver, que é espesso, real.

Conclusão

A chamada antipoesia de João Cabral de Melo Neto proscreve, como se sabe, as inspirações abruptas do eu-lírico, buscando, na outra extremidade dum egocentrismo poético, a construção matemática do *logos* mineral que desenha(e) as coisas do mundo, mais do que as coisas do «eu».

A poesia moderna de Cabral parece-nos repousar, assim, no esforço de construção do imaginário, no «dar a ver» poético e na reformulação de mundos possíveis através da **cosmografia** de suas paisagens duras, secas, inhóspitas e de seus homens universais reificados.

Nas antípodas d'*A pedra do sono*, em que o ambiente surrealista mallarmaico (mesmo que sua poesia não o possa ser considerada) impera na construção e na intenção poéticas, *O engenheiro* esboça uma paisagem pedregosa, construtora e «real», em que, revistando a pedra letárgica de outrora, lança-se no desenho da Realidade, corroborando, talvez, o começo do apogeu da concepção cabralina do fazer poético.

Em *O cão sem plumas*, como vimos, tal concepção mineral da poesia moderna dá a ver os rizomas do texto na concreção da palavra-pedra que, por sua dura essência, traz raízes, sal, imobilidade para tornar-se líquida, rio, flor espessa; para ser floresta sígnica. Ela é, assim, mais o desejo de funcionamento da máquina da poesia no «fazimento» de seus horizontes, do que o conforto da inspiração sem esquadros. O mote das facas, dos rios, das flores espessas cabralinos não nos parece, enfim, ser a antipoesia somente pela negação do lirismo, mas a antíode em busca da ode perfeita, o Anfion que desconstrói para criar a palavra pura; a *ut pictura poiesis* não estrita, mas inscrita na percepção e na recepção da paisagem poética que aponta para as relações do texto com «todas» as coisas do mundo, e do mundo com a Palavra.

Os dois poemas brevemente abordados neste artigo mostram-nos, finalmente, que a reificação do homem em cão e a antropomorfização do rio nas paisagens visitadas pelas folhas e frutos verdes e maduros das árvores do Mundo trazem-nos uma poesia visual complexa, enquadrada e presa na página em branco, que se quer livre, vegetal, que se quer lançar nos jardins do Real para, no compasso do poeta-engenheiro, oferecer-

nos o que a Poesia deve nos dar: palavra, pedra, mundos possíveis, «[...] aquela ausência sôfrega», aquela «imagem de uma faca /reduzida à sua boca,/ entregue inteiramente/ à fome pelas coisas/ que nas facas se sente».

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, A. **Le site et le paysage**. Paris: PUF, 2007.
- _____. **L'invention du paysage**. Paris: PUF, 2002.
- COLLOT, M. **L'horizon fabuleux, II XX^e siècle**. Paris: José Corti, 1988.
- _____. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- _____. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 2005.
- _____. **Le corps cosmos**. Paris: La Lettre Volée, 2008.
- COSTA LIMA, L. A traição consequente ou A poesia de Cabral. In:_____. **Lira & antilira** (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.197-331.
- DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie 2)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980 (Collection «Critique»).
- DI MÉO, G. **L'homme, la société, l'espace**. Paris: Anthropos, 1991.
- GLISSANT, É. **Philosophie de la relation, poésie en étendue**. Paris: Gallimard, 2009
- MELO NETO, J. C de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris : Gallimard, 1964.
- _____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.
- NANCY, J-L. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- PENJON, J. (Direction). CAHIERS du CREPAL: **Voies du paysage**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (n. 14).
- _____. CAHIERS du CREPAL: **Paysages de la lusophonie**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 20096 (n. 15).
- SECCHIN, A. C. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- _____. João Cabral: outras paisagens. In:_____. **Paisagem tipográfica, homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)**. Lisboa, n. 157/158, p.105, 2000.
- SÜSSEKIND, F. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VALÉRY, P. **Cahiers 1894-1914, XI, Édition intégrale**. Paris : Gallimard, 2009.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 25/06/2010.