

CONSIDERAÇÕES SOBRE A RUÍNA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

WILSON JOSÉ FLORES JÚNIOR*
THALES RODRIGO VIEIRA**

RESUMO

O presente estudo visa abordar a questão da relação entre literatura e sociedade em João Cabral de Melo Neto pelo viés da memória, isto é, o papel da memória como filtro, como fator de problematização dos elementos da sociedade pernambucana representados nos poemas de João Cabral. Mais especificamente o estudo analisa o espaço e a memória coletiva a partir de referências a edificações em ruínas.

PALAVRAS-CHAVE: Ruína; memória; história; João Cabral; Pernambuco.

1

João Cabral foi reconhecidamente um poeta crítico. Escreveu poucos ensaios, contudo, o teor analítico contido nos poemas chamou a atenção dos estudiosos de literatura, oferecendo chaves de acesso a seus textos e importantes ferramentas para superar certas dificuldades impostas pela poesia cabralina. Por toda a obra de João Cabral, um crítico como João Alexandre Barbosa enfatizou a grande movimentação autorreferencial, poemas críticos, poesia que se tematiza e se analisa a si mesma,

* Professor da Universidade Federal de Goiás/ UFG, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: wfloresjr@gmail.com

** Professor da Universidade Federal de Goiás/ UFG, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: thalesrv@yahoo.com.br

produzindo um sentido que circula dentro de seu próprio espaço textual, em um movimento de *intransitividade* (2002, p. 297), para usar o termo consagrado pelo crítico. Complementar a esse movimento estaria a *transitividade*, isto é, a referencialidade a determinada realidade, a recriação em termos poéticos do mundo circundante. Boa parte da crítica que se estabeleceu em torno da obra cabralina enfatizou a análise formal e o aspecto crítico da poesia do autor pernambucano. No entanto, há atualmente um importante deslocamento da atenção dos estudiosos para a sedimentação histórica presente na poesia de João Cabral pelo prisma do tratamento estético realizado pelo autor.

Este estudo pretende analisar as configurações poéticas do espaço da memória na poesia da maturidade de João Cabral, discutindo que a sua problemática refutação da subjetividade na poesia encontra um ponto de fuga ao abordar a arquitetura pernambucana, mais especificamente as opulentas e exuberantes construções que o poeta conheceu na infância e juventude, e que, no presente do enunciado dos poemas, haviam se tornado construções ruinosas. As ruínas são em sua obra elementos compostos metade de matéria, metade de memória. Os escombros de construções de épocas passadas retomam sua preferência pelos objetos, especificamente aquele de sua maior predileção: as pedras. As pedras rasas, fundadas na objetividade, convidam à sua reconstrução, de forma que a imagem poética das construções em ruínas – que se destaca a partir de *A Escola das Facas* – parece-nos o ponto de apoio de um poeta que não mais se valia da recusa à expressão subjetiva, mas que não pretendia, ao mesmo tempo, deixar-se levar pelos volteios do espírito.

2

Partindo-se de certa perspectiva consagrada pela crítica, a poesia de João Cabral de Melo Neto, ao se pretender asséptica em relação a todo extravasamento subjetivo e lírico, parece não ser a ideal para um estudo sobre a memória, que tende a enfatizar o “eu”, quando não o próprio autor, e o João Cabral teórico, como se sabe, deplorou a poesia dita

subjetiva. Boa parte da fortuna crítica endossou (para exaltar ou para deplorar a produção cabralina) as afirmações do poeta. A ênfase recaiu, com frequência, na discussão da subjetividade lírica (ou da sua suposta ausência) como categoria essencial para acessar a obra do autor pernambucano. Trazida para o centro da análise, a avaliação da presença das pessoas do discurso deixou em segundo plano a compreensão não apenas do sujeito da enunciação, mas do poeta como sujeito histórico, inscrito social e geograficamente, artífice de uma forma de expressão esteticamente elaborada e particular.

Cabe destacar que as relações da família de Cabral com o patriarcado canavieiro avultam em sua produção de maturidade, de forma que a consideração detida do modo como essas relações são poeticamente trabalhadas pelo autor “poderia iluminar sua obra de outro modo e dirimir algo da névoa que sombreia sua poesia” (CORREIA, 2010, p. 119). Para tanto, é preciso reconhecer, segundo sustenta Correia (2010, p. 123), que

a conversão do dado exterior em elemento subjetivo – tão próprio à lírica – adquire outra feição na poesia de João Cabral, porque é a história – vivida por seus antepassados ou a eles relacionada – que o poeta converte em matéria de expressão.

Nos livros iniciais, a memória tende a ser expressa por meio da ênfase no objeto. Já a partir de *Museu de Tudo* (1946-1974), observa-se um deslocamento da memória do objeto para o sujeito. Se, anteriormente, o objeto trazia consigo as marcas da memória, a exemplo, da figura da concha, ou dos ossos (retomando algumas imagens de *Psicologia da Composição* [1947]), que trazem em seu presente a memória de uma existência ausente e pretérita; agora, a memória não depende somente dos objetos, mas aflora a partir do próprio sujeito, marcada pelo risco iminente de esvanecer-se em sua recordação.

Não se pretende com essas afirmações, por certo, sugerir qualquer esquema “evolutivo” ou uma relação direta e sem tensões entre as postulações teóricas de João Cabral e sua poesia. Ao contrário. O que se pretende é destacar que em sua produção de maturidade a memória

é reconhecidamente expressa de modo mais direto, tornando-se elemento referencial explícito de vários poemas que se constroem por meio da remissão a engenhos, histórias e figuras familiares que se tornam o eixo mesmo da expressão memorialista.

Parte dessa discussão está bem estabelecida pela crítica. Secchin (2014) ressalta que a obra de João Cabral até *A Escola das Facas* (1975-1980) tendia a obliterar de maneira sistemática o sujeito lírico sob a terceira pessoa gramatical, mas nesse livro a primeira pessoa do enunciado está bem marcada. O crítico afirma que “o poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico” (p. 290). Secchin (2014, p. 291) aponta ainda o fato de que em *A Escola das Facas* a história individual se mistura à história coletiva. Esse livro, argumenta o crítico, é a composição de uma biografia poética, em que a memória individual e a histórica se entrecruzam, as lembranças do sujeito lírico são, ao mesmo tempo, memórias de personalidades que o autor não conheceu e de fatos históricos que o autor não presenciou; são relatos de terceiros, seus testemunhos; a projeção de uma memória coletiva impregnando os monumentos, fragmentada pela arquitetura, localizada geográfica e socialmente.

Disso é exemplar o poema “Engenho Moreno”, de *A Escola das Facas*. Nele a memória e a análise da sociedade são os elementos postos em movimento. A arquitetura e as casas de Pernambuco aparecem mais uma vez como espaço privilegiado da memória. Pela análise e analogia arquitetônica, o sujeito lírico expressa a relativa indiferença de Pernambuco em relação ao Império. O poema disposto em versos mais ou menos heptassilábicos é, ao mesmo tempo, uma análise histórica e metalinguística. Enquanto a “casa que hospedou, quando veio, o Imperador”, cartesianamente medida, mostra-se fria e deslocada como um “meteoro caído no nosso solo”, a desorganização dos becos, onde a sociedade se movimenta, onde a verdadeira cidade se mostra, essa, sim, é aconchegante, ali, de fato, ocorre a verdadeira identificação com a sociedade local, e o resultado é um bem-estar: é o “aconchego de São José, de seus becos/ onde o Recife secreto/ é a Recife, muda o sexo.”

O Engenho Moreno

Essa casa que hospedou,
quando veio, o Imperador,

sem saber, com sua frieza
disse nossa indiferença.

Casa-grande meteoro
caída no nosso solo:

medida até o milimétrico,
mas fria de nosso afeto.

Se o Pernambuco da época
estimasse o manso déspota,

não o levaria a Moreno
ou à Casa-grande do Engenho.

Levá-lo-ia ao aconchego
De São José, de seus becos,

onde o Recife secreto
é a Recife, muda de sexo.

(MELO NETO, 2007, p. 395).

Em uma coletividade razoavelmente autossuficiente, como a das “grandes famílias proprietárias e autônomas” (FREYRE, 2001, p. 66) de Pernambuco, com todas as instituições necessárias ao seu funcionamento vigendo em seu interior de maneira articulada (mesmo que um tanto caricatural para nossa sensibilidade moderna), aceitava-se mal, se tanto, a intervenção de uma administração alheia.

A fruição da arte arquitetônica, que o poema põe em relevo, pode servir como referência para a fruição de outras artes: muito se perde ao procurar apenas a perfeição cartesiana e impessoal da arte “medida até o milimétrico/mas fria de nosso afeto”. Bem como muito perde a arte ao

afastar-se da expressão que surge no contato telúrico com a forma de produzir a vida de determinada sociedade.

Também, em torno da memória e da arquitetura, comparece o poema “Fotografia do Engenho Timbó (feita por Ivan Granville Costa)”, do mesmo livro. Mas aqui a lembrança impõe-se como tensão entre afirmação e negação, sobretudo, nas ruínas, cujas memórias de pedras são as ruínas mesmas de um sistema econômico que a “marcha do progresso” varreu daquelas terras. Assim, no mesmo poema, ruínas e fotografia (dois registros físicos da memória) se mesclam na configuração desse tempo que passou. Contudo, interessa apontar o fato de que esse tempo terminou não somente para uma subjetividade individual, mas a passagem do tempo, em vários poemas de JCMN, aponta para a decadência de toda uma maneira de conceber o mundo e produzir a vida.

Fotografia do Engenho Timbó
(feita por Ivan Granville Costa)

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó,
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca.

A Casa-grande é menos grande
do que a estrabaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,
de que só resta a ruína rasa.

O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
Entre urinóis, escarradeiras,
um murcho, imperial, brasão.
(MELO NETO, 2007, p. 397).

As imagens são textualmente evocadas por um eu que faz apontamentos sobre uma fotografia que ele afirma: “tenho em minha parede”. No poema, ao descrever a foto, o sujeito lírico se lembra de que o lugar reproduzido pela imagem, no presente da enunciação, é somente “ruína rasa”, o que aponta para o fim do engenho nos moldes do século XVIII e XIX, com sua Casa-grande “menos grande do que a estrebalaria e a senzala”, apresentando assim a escravidão como um dos elementos constituintes dessa sociedade decaída. Embora o sujeito lírico pareça bastante neutro, ao opor senzala, estrebalaria e engenho, de um lado, e a Casa-grande, por outro, termina por indicar que a força motriz da grandeza passada possuía seu dínamo no rebaixamento do humano à situação de escravidão. O primeiro verso “Casas-grandes quase senzalas” enfatiza a dimensão rústica daquela construção cuja grandeza vinha sobretudo do fato de abrigar o patriarca, muito mais do que de qualquer ornamento arquitetônico.

O poema é marcado por aquela estrutura que Gilberto Freyre apontou na sociedade escravista pernambucana: “a base, a agricultura; as condições, a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão” (FREYRE, p. 59, 2001), e ao mesmo tempo o poema pontilha incessantemente o fim desse sistema de produção. Por fim, o sujeito menciona o espaço interno da Casa-grande para expor a decadência intrínseca de um brasão imperial murcho. Urinóis e escarradeiras resumem em si mesmos a antítese entre grandeza e decadência: objetos de porcelana esmaltada, presentes apenas nas casas das famílias mais abastadas, ricamente decorados, entretanto, com uma finalidade escatológica, indicando, ainda, a datação histórica. Assim, os objetos da casa trazem a memória particular da família e a memória coletiva do tempo histórico:

Aquele mesmo poeta, a quem a expressão subjetiva parecia um demérito e a cuja crítica era associada toda sorte de dejetos do Capibaribe, parecia ver também ali algo do legado histórico com outra perspectiva. (CORREIA, 2010, p. 120).

Esses utensílios e construções não possuem mais sua função utilitária, são remanescentes de outro tempo e de outro modo de produção social.

São imagens – que se tornam uma constante nos poemas de João Cabral – que associam a antiga grandeza dos engenhos com sua ruína presente.

As ruínas também estão presentes no poema “Menino de três engenhos”, do mesmo livro:

Menino de três engenhos

Lembro do Poço? Não me lembro?
Que lembro do primeiro Engenho?

O Engenho Poço

Não vejo onde começariam
a lembrança e as fotografias.

Rio? Um nome: o Tapacurá,
rio entre pedras, a assoviar,

e um dia quase me afogou:
Lembro? ou alguém me contou?

Do Poço talvez lembre mesmo
é de um grande e geral bocejo

(ainda em mim, que ninguém podia
fazer dele fotografia).

Talvez lembre o ser-para-ruína
do fornecedor, ser-para-a-Usina,

que então tinha toda nas unhas
a várzea ex-Carneiro da Cunha.

Foi pouco o tempo, mas é o Engenho
de quem porém melhor me lembro.

Pacoval

Era Engenho dos mais humildes
da vizinhança onde ele assiste.

A moita do Engenho, já morta
(existia, ou é só na memória?)

amadurecia ao sol e à lua
as coxas secas, já de viúva.

Dos “Engenhos de minha infância”,
onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre Pacoval:
a pequena Casa-grande de cal,

com telhados de telha-vã
e a bagaceira verde e chã

Onde logo, eu e meu irmão
fomos a um futebol pé-no-chão.

Em Dois Irmãos era outra a fala;
aquele era um engenho de sala.

Dois Irmãos

Mesmo sendo de fogo morto
seu cerimonial já era outro.

Já se acordava de sapato,
não como em Pacoval, descalço.

A casa-grande, de fato, grande,
se não histórica C.G. grande,

tinha em si certa qualidade
ambígua de campo e cidade.

Mas com tudo isso era um Engenho,
era engenho, mesmo não moendo,

e mesmo se há de estar calçado
o chão é de chão, não de asfalto.

Sim, se gastavam mais sapatos,
e as mulheres, dos de salto alto.

E veio em Trinta a “Salvadora”,
a primeira de muitas outras

A “Salvadora”

que disse vir para salvar
e pôs-se a salvar seu salvar,

e salvar o salvar do salvar
até que o salvar foi enredar.

Doutor Luiz, de Dois Irmãos,
perrepista, a Revolução

tinha de começar por ele
a lançar, salvadora, a rede:

a redada não valeu o lance
(algum fuzil, alguma amante).

Mas Doutor Luiz, Melo Azedo,
foi devassado e, mesmo, preso.

Desgostado, ele esquece a Cana.
vai politicar. Tem diploma.
(MELO NETO, 2007, p. 580-581)

O poema inicia-se por uma evocação peculiar: “Lembro do Poço? Não me lembro?/ Que lembro do primeiro engenho?/ Não vejo onde começariam/ A lembrança e as fotografias.” Essas lembranças remetem a espaços geográficos e a um tempo histórico que se entrelaçam com a história particular desse sujeito que os evoca. As lembranças e seu oposto complementar o esquecimento remetem a um aspecto simbólico coletivo e social. A ambivalência entre lembrança e esquecimento encontra-se materializada na figura da ruína, que é matéria trabalhada pelo homem, impregnada de história. Matéria a meio caminho entre sua construção e sua destruição total, como afirmamos anteriormente, vestígios de história sendo apagados pelo passar do tempo, que reforçam a referida ambivalência. No poema, a imagem da ruína está associada à memória: “Talvez lembre o

ser-para-ruína”. Visto da perspectiva de nossa claudicante modernização, o engenho, tal como conhecido na infância pelo sujeito lírico, já estava fadado a desaparecer, teria a ruína como predestinação, era enfim um “ser-para-ruína”. Não porque aquele ordenamento social estivesse destinado a ser historicamente superado, mas porque a história que aí se materializava trazia em si a decadência, a instabilidade, o movediço, ao mesmo tempo em que parte dela insistiria em durar, como uma assombração ou uma pena infernal, revelando-lhe apenas a face melancólica e degradada. Deveria morrer, mas não morreria de todo. O “novo” a suplantaria, mas não sem antes a reeditar como parte de si. Um processo a um só tempo vertiginoso e repetitivo, movimento ininterrupto que a tudo arrasta e paralisa, enquanto impede sua síntese e superação.

O fator que intensifica a instabilidade dos engenhos banguês é a Revolução de 1930, chamada no referido poema de “A Salvadora”. É ela o marco do desmoronamento final daquela organização patriarcal e do erigimento de uma modernidade que destrói sem construir efetivamente a nação que permanece entre as promessas jamais cumpridas. Muda assombrosamente para permanecer terrivelmente igual. Daí a Revolução de 1930 surgir sob o signo do engodo: “que disse vir para salvar/ e pôs-se a salvar seu salvar, // e salvar o salvar do salvar/ até que o salvar foi enredar”.

A revolução lançou primeiramente a rede no Doutor Luiz, que pertencia ao partido da oposição ao “Governo Provisório” revolucionário, de Getúlio Vargas, cujos membros eram conhecidos como perrepis-tas. Esses dados fazem referência ao pai de João Cabral, Luiz de Melo. Nos últimos versos do poema, o sujeito lírico afirma que o Doutor Luiz abandona o cultivo da cana e troca sua posição de proprietário de terras pela posição de bacharel, quando parte para a política e passa a ostentar o diploma. Assim, o poema é um réquiem ao fim daquele tipo de ordem social, que dá seus últimos suspiros com a Revolução de 30. A terra cede valor ao diploma, o que mostra o destino de boa parte daquela elite que se viu obrigada a mudar sua fonte de poder, transitando da agricultura para as profissões liberais e para os cargos públicos, novas fontes de privilégio e poder.

Outra edificação em ruínas é evocada já na primeira estrofe do poema “Seu Melo, do Engenho Tabocas”, do livro *Agrastes*, 1981-1985. Ali, a rememoração, a revisitação do passado ocorre por meio de histórias de que o sujeito lírico tomou conhecimento ao ser contadas por terceiros. O poema possui um tom quase anedótico. Como argumenta Secchin: “Episódios da história de Pernambuco aparecem na poesia cabralina a partir de *Museu de Tudo*. Interessava-lhe em especial a *petite histoire*, o pormenor, mais do que a visada de amplo espectro” (SECCHIN, 2014, p. 345). Aqui estamos, de fato, diante da história da vida privada da época evocada (fins do século XIX) em que viveu o bisavô materno do poeta.

1

Houve um Pau-d’Alho que já foi
e não se vê no que sobrou:
então, sobradões de azulejo
(ainda hoje ao sol) foram o sol

de muito engenho que em sua órbita
moía-se a todo vapor,
mandando mascavado e histórias
de engenho: do sabido teor,

em que só um lado da história
como que consegue ter cor:
história sem cheiro ou mau cheiro,
por exemplo, os do suor.

2

Histórias de engenho: de crimes
que não o que a safra atrás;
A briga inigual com as usinas
(nesse então, Engenhos Centrais);

histórias de engenho: de crimes
de escravo (unânime é o acordo);

de brigas de senhor de engenho,
de briga entre irmãos, genro e sogro;

a de um cangaceiro acoitado
sob o fraque do promotor;
de leilões de escravos, do padre
que o filho menino leiloou.

3

Histórias de engenho: as do próprio
Cabral de Melo das Tabocas:
mais conhecida, a do francês,
que foi mascatear à sua porta.

Gabou-se da filha mais velha,
que falava francês. Chamou-a:
q enquanto ela fala ao francês
no francês de colégio ou prova,

da cara dela, fixamente,
nenhum momento ele descola:
matava o galego a pau, disse,
se do que dissesse ela cora.

4

Pau-d'Alho então: o Tapacurá,
sua várzea, Poço, Cruz, Tabocas,
Engenho Velho e Engenho Novo,
e Tiúma, de ingleses, já polva;

por onde Seu Melo e sua boca,
melhor, Seu Melo e suas desbocas,
não se ousava mandar calar,
por alto que dissesse as coisas;

Pau-d'Alho, onde ele falava alto,
do alto do vozeirão, das botas,
da boca Melo Azedo, mortal,
mais que as circunstantes pistolas.
(MELO NETO, 2007, p. 491)

O poema é dividido em quatro quadros. O engenho Tabocas é tanto referência histórica quanto geográfica. A palavra “história”, evocando a memória, é reforçada pelo uso da anáfora nos versos 11, 13 e 17. No poema “Seu Melo, do Engenho Tabocas”, o sujeito lírico reconhece que a história é contada de maneira enviesada pela perspectiva dos detentores do poder. Desta forma, os escravos, cujo trabalho produziu a riqueza dos senhores daquele engenho, são silenciados: “[...] histórias/ De engenho: do sabido teor,/ Em que só um lado da história/ Como que consegue ter cor:/ História sem cheiro ou mau cheiro,/ Por exemplo, os do suor.”

Mais uma vez, a oposição entre passado e presente, memória e esquecimento, construção e ruínas é posta em cena no poema. As ruínas evocadas nos seguintes versos: “Houve um Pau-d’Alho que já foi/ E não se vê no que sobrou” apontam novamente para a tensão entre presença e ausência, e repõe ainda uma vez a problematização da relação dialética entre lembrança e esquecimento. O sujeito indica que o ato de lembrar e narrar não é imparcial, não pode, portanto, conter uma verdade inexpugnável. A lembrança, que num primeiro momento pode parecer um ato subjetivo e individual, ganha no poema seu contorno social. Várias versões de um fato sempre estarão em disputa, pois aquele que subjuga a memória coletiva com sua versão dos fatos amplia seu raio de ação enquanto detentor de poder.

No segundo quadro, temos uma anedota bastante significativa sobre seu bisavô. A pequena história contada no poema, envolvendo um episódio da vida de Cabral de Melo. Assim, é narrado o evento em que o bisavô de João Cabral deseja anunciar a um vendedor nascido na França o fato de a filha falar francês, ao mesmo tempo em que é preciso vigiar atentamente as reações do mascate, para que não lhe ocorra o desvario de tentar seduzir a jovem. Estando na propriedade de Cabral de Melo, a decisão entre a vida e a morte é exclusiva do patriarca. Ali a voz de Cabral de Melo é a única lei e o mandonismo é a única forma de poder: “Por onde Seu Melo e sua boca,/ Melhor, Seu Melo e suas desbocas,/ Não se ousava mandar calar,/ Por alto que dissesse as coisas.” E se, ao fim do poema, o sujeito lírico concorda que ninguém superava Cabral de Melo em poder dentro de seus domínios, esse mesmo enunciador utiliza o adjetivo “mortal” de maneira

ambígua para se referir ao personagem: sua boca é mortal porque ordena a morte, mas também porque está sujeita a morrer, a desaparecer, ainda que permaneça assombrando o imaginário local (CORREIA, 2010, p. 123).

4

Em *Crime na Calle Relator*, livro de 1987, o poema “O Circo” retoma a figura das ruínas do engenho. Pela imagem do circo o poeta estabelece uma relação entre o desencanto desta instituição e o desencanto do engenho banguê. No poema, é narrada uma história em que o circo é montado perto de um povoado, “num engenho de açúcar/ de Pernambuco, numa data/ entre os engenhos de Zé Lins/ e os de Casa Grande & Senzala” (MELO NETO, 2007, p. 574). O poema tem seis divisões, com dezesseis versos cada. Na primeira parte, é apresentada a estrutura familiar do engenho de açúcar da referida época, (pela indicação dada, a história se passa entre o fim do século XIX e o início do século XX) e todos que nele habitavam, “com seus parentes e aderentes,/ bichos e cassacos, ambíguos/ todos na ilha que se defende [...]” (MELO NETO, 2007, p.574). O engenho é uma sociedade quase autônoma, por isso o enunciador a chama de “ilha”. Essa ilha remete à sociedade autônoma (à qual já nos referimos, ao analisar o poema “Engenho Moreno”, de *Escola das Facas*) apresentada no livro de referência do início do poema, *Casa-grande & Senzala*: “[...] grandes famílias proprietárias e autônomas: senhores de engenho com altar e capelão dentro de casa e índios de arco e flecha ou negros armados de arcabuzes às suas ordens” (FREYRE, 2001, p. 66). Na segunda parte do poema, toda família do patriarca vai assistir ao espetáculo e, ao fim da apresentação, o agrupamento percebe que voltou incompleto da incursão, sem a filha. Pela própria etimologia da palavra “patriarca”, fica determinado que a perda da filha é a derrocada do pai:

[...] Desde esse dia o engenho murcha
e é sem defesa na sua ilha;
agora corrói pelo miolo
a aguardente que ele destila.

A barba cresce como as canas
criadas soltas sem seu dono.
O mofo cobre a casa-grande
e a entorpece como um sono.

O mato solto e gota a gota
devolve os tijolos à terra.
Se estilo, agora é de morte
a atmosfera antiga e de sesta.

Com mais álcool o dono do engenho
a todos os seus sobrevive.
Vende as terras e vai-se barbado
a um cemitério do Recife.

4

Anos depois, quando o engenho
é anônima terra de Usina,
Baixa o circo nesse povoado
Que já não tem quem antes tinha.

O circo também definhou:
Está mais murcho o cogumelo
E suas mágicas de feira
Já não possuem o mesmo apelo. [...]
(MELO NETO, 2007, p. 574-575).

A perda do poder de encanto do circo ocorre concomitantemente com a perda do poder de mando do patriarcado canavieiro. Com o des-caminho da filha e respectiva perda do patriarca, o engenho torna-se ruína. A imagem poética do engenho coberto de mofo, de mato solto, com seus tijolos devolvidos à terra, aponta para a transformação de um tempo e um lugar históricos. Assim, no poema, a usina, que pelo processo de monopolização e centralização capitalista toma conta do lugar em que antes havia os engenhos banguês, é anônima, recriando no nível textual a atitude dos investidores usineiros que administram suas propriedades à

distância, a partir dos centros metropolitanos. O poema chama a atenção para a modificação de uma estrutura social que parecia vedada a transformações, mas é inundada pela infiltração do “tempo líquido” que traz a derrocada daquela forma de produção social: “Mas nessas ilhas que se vedam,/ tempo líquido, ele se infiltra [...]” (MELO NETO, 2007, p. 574). O poema aponta, ainda, uma tensão entre centro e periferia, pois a usina vem do centro modificar a paisagem dos engenhos; já o senhor de engenho vai para o centro, Recife, somente para conhecer o seu fim último. Melancolia, decadência, ruína e ausência de nostalgia são as figurações de um processo social ambivalente, em que a modernização se impõe, degradando as feições do passado, mas atualizando parte fundamental de sua estrutura de poder.

5

Os poemas aqui analisados fazem referência a um tipo de produção da vida que se modificou, deixando a impressão física de sua passagem na arquitetura, conservada ou apenas em forma de resquícios, que indicam ao mesmo tempo a grandeza passada e sua impositiva degradação. Sobram desses tempos em que floresciam os grandes engenhos, com o poder absoluto do patriarca em seus domínios, a história de “pedra e cal”, isto é, as ruínas e as construções de alvenaria e adobe, por um lado, e por outro, chegam até o presente as anedotas, os causos, bem como certas linhas da historiografia oficial. Vale ressaltar que as ruínas das casas grandes que povoam os poemas de JCMN, como apresentadas nos poemas citados, apontam para o fim de uma sociedade agrária outrora poderosa, os engenhos de Pernambuco, que é, no mesmo movimento, varrida da história pela modernização que a repõe como parte do mesmo progresso que prometia a superação de certas formas de poder do passado e que entrega formas atualizadas desse mesmo poder. A pedra, tema por excelência da poesia cabralina, é ainda aqui o ponto de convergência das reflexões de João Cabral sobre a passagem do tempo e a mudança da ordem social.

Para concluir, parece-nos oportuna a seguinte reflexão: há dois “engenhos” em João Cabral. A etimologia da palavra, que vem de gênio, aponta para essa origem comum, mas os caminhos que elas tomam são bem diferentes. O primeiro “engenho” é o do engenheiro, o segundo é o da cana. É como se, ao longo da produção de Cabral, o engenho de *O engenheiro* fosse se transformando no engenho da cana, ao mesmo tempo em que a arquitetura moderna e citadina dos primeiros livros cedesse lugar à arquitetura do grande latifúndio agrário colonial pernambucano, cada vez mais presente e dominante nos últimos livros. A figura racional do engenheiro e seus projetos que visavam uma futura intervenção social, dos poemas iniciais, cede lugar à imagem do engenho da cana, dos últimos poemas, que remete a um tempo histórico morto que permanece assombrando o presente, despido de qualquer glória de que possa ter gozado, reduzido a escombros que, longe de impedir a “marcha do progresso”, asseguraram-lhe sua feição desigual, violenta e indiferente.

.....

CONSIDERATIONS ON THE RUINS IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT

The present study aims to address the relationship between literature and society in João Cabral de Melo Neto by the memory bias, namely, the role of memory as a filter, as a factor of discussion matter of elements presents in Pernambuco's society as represented in João Cabral's poems. More specifically this piece of work analyzes space and collective memory from references to ruined buildings.

KEYWORDS: Ruins; memory; history; João Cabral; Pernambuco.

REFLEXIONES SOBRE LA RUINA EN JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RESUMEN

El presente estudio tiene por objetivo abordar la cuestión de la relación entre literatura y sociedad en João Cabral de Melo Neto por el sesgo de la memoria como filtro, como factor de problematización y cuestionamiento de los elementos

de la sociedad de Pernambuco – Recife representada en los poemas del poeta. De manera más específica, el estudio analiza el espacio y la memoria colectiva desde referencias a edificaciones en ruinas.

PALABRAS CLAVE: Ruina; memória; historia; João Cabral; Pernambuco.

REFERÊNCIAS

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1980.

CORREIA, Everton Barbosa. Memória canavieira na poesia de João Cabral. *Revista Signo*, v. 35, n. 58, p.117-134, jan./jun. 2010.

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.293-300.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Submetido em 15 de fevereiro de 2018

Aceito em 08 de abril de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
