

## O OBJETO DO OLHAR E METÁFORA EM “CANAVIAL E MAR” E “O CÃO SEM PLUMAS” DE CABRAL

Maria de Fátima Gonçalves LIMA<sup>75</sup>

**Resumo:** Em João Cabral a imaginação formal está intrínsecas no discurso-rio da linguagem. O presente estudo se propõe a demonstrar configurações da imaginação formal da poesia João Cabral e como o artista da palavra apresenta sua proposta na operação intelectual discursiva, no encadeamento de ideias e metáforas, além de uma teoria poética marcada pelas leis do raciocínio. Essa poesia exprime a fluidez das águas traduzida pela mobilidade metamorfoseante ou metafórica da linguagem literária.

**Palavras-chave:** Canavial e mar. Poesia. Metáfora. Água. Cão sem plumas

**Abstract:** *In João Cabral, formal imagination is intrinsic in discourse-river of language. The present study aims to demonstrate formal imagination settings of João Cabral poetry, and how the word artist presents his proposal in discursive intellectual operation, in the chain of ideas and metaphors, besides a poetic theory marked by the laws of reasoning. This poetry expresses the fluidity of waters translated by transforming mobility or metaphorical of literary language.*

**Keywords:** *Cane field and sea. Poetry. Metaphor. Water. Dog without plumes.*

---

<sup>75</sup> Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – São José do Rio Preto; Pós Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; Coordenadora do Programa – MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA DA PUC-GO

A imagem é contígua à sensação visual. O objeto se faz presente por meio da imagem que, memorizada, pode se revelar na lembrança ou sonho. Assim, a imagem tem um passado que a constitui e um presente que a mantém viva e permite a sua recorrência. Sua manifestação realiza-se por intermédio da representação mental de uma forma, ou ainda da imitação de uma forma.

A palavra “forma” admite diferentes significados. Entre as definições possíveis se priorizou aqui o sentido da forma como *ideia*, mas também se valoriza o conceito aristotélico e o da estética quando postula sua posição *intelectual e conceitual*, concepção de *estilo, maneira e linguagem e aparência*. Além dos conceitos citados, foram aceitos outros que pareceram convenientes a este exame crítico.

Sobre esta simbologia Susanne K. Langer (1980), no livro *Sentimento e forma*, observa:

Um símbolo artístico é uma coisa muito mais intrincada do que aquilo que geralmente pensamos como sendo uma forma, porque ele envolve todos os relacionamentos de cada um de seus elementos com os outros, todas as semelhanças e diferenças de qualidade, não apenas relações geométricas ou outras relações familiares. É por isso que as qualidades entram diretamente na própria forma, não nos conteúdos desta, mas como elemento constitutivo desta. (LANGER S. K. (1980), p.54)

As formas não são abstrações vazias, têm conteúdo, tem algo a mais. As formas artísticas são expressivas, plurissignificantes e, especialmente a poesia, enfatiza a quantidade de sentidos. Langer (1980) tornou firme a ideia de que, devido seu caráter essencialmente simbólico, as formas consistem numa dimensão diferente da dos objetos físicos enquanto tais:

Nisso reside a “estranheza” ou “alteridade” que caracteriza um objeto artístico. A forma é dada imediatamente à percepção, porém ela vai além de si mesma; é semelhança, mas parece estar carregada de realidade. Tal como a fala, que não é nada fisicamente além de pequenos sons zumbidos, ela está preenchida por seu significado, e seu significado é uma realidade. Num símbolo articulado, a significação simbólica permeia toda a estrutura, porque cada articulação dessa estrutura é uma articulação da ideia que ela transmite; o significado (ou, falando com exatidão, de um símbolo não-discursivo, o importe vital) é o conteúdo da forma simbólica dada, como que junto com ela, à percepção. (No caso da linguagem, essa latência da forma fisicamente trivial comum importe conceitual chega às raias do milagroso. Como disse Bernard Bosanquet, “A linguagem é tão transparente que ela desaparece, por assim dizer, dentro de seu próprio significado, e somos

deixados sem meio característico algum”. (LANGER S. K. (1980), p.54 p.55)

Essa natureza simbólica da arte e sua peculiar “estranheza” são denominadas muitas vezes de “transparência”. “Essa transparência é o que nos é obscurecido se nosso interesse é distraído pelos significados dos objetos imitados; neste caso, a obra de arte assume um significado literal e evoca sentimentos, que obscurecem o conteúdo emocional da forma”. (Langer p. 57). Isto porque as formas no sentido mais amplo estão numa dimensão intelectual a fim de serem percebidas. O sentimento está expresso na arte, mas ela não é feita de arranjos de elementos sensoriais, uma vez que o seu sentimento ou emoção apresenta “o caráter qualitativo de conteúdo imaginal”, é “um espelho e uma transparência” (cf. Langer, 1980, p.61,60) de um símbolo. O poema “O Canavial e o Mar” demonstra esta teoria da forma:

O que o mar sim ensina ao canavial:  
o avançar em linhas rasteiras da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.  
O que o canavial sim ensina ao mar:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.

O que o mar não ensina ao canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada do que pilar.  
O que o canavial não ensina ao mar;  
o desmedido do derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama.

MELO NETO, J.C. (1999) p.340/341)

Este poema “O Canavial e o Mar” apresenta imagens de que, à medida que são apresentadas à nossa visão, abstraímos a aparência de sua existência material. Do seu cenário supostamente real, nasce um contexto diferente, imaginal, criativo, que traduz o real e o abstrato, mas principalmente reflete sobre a própria existência da arte poética e sua capacidade de hipercodificação.

À primeira vista o poema parece dar indicações ou os sinais precisos para se reconhecerem doutrinas em comum entre o canavial e o mar. Para isso, quatro versos da primeira oitava são dedicados às preleções do mar e quatro aos ensinamentos do canavial; o mesmo procedimento é reiterado para expor as negativas de um e de outro. Por outro lado, esses indicativos não ficam nas belas imagens da natureza. Pelo contrário, essas representações mentais servem para aproximar as sensações visuais e imitar uma forma.

Entretanto, esta imitação torna-se mais aparente na formatura da construção literária que realiza uma imaginação formal. A partir da ideia, inicialmente platônica, as imagens concebidas vão se tornando aristotélicas e se materializando em forma de linguagem. O mar começa seu *o avançar em linha rasteira da onda / o espriar-se minucioso, de líquido, / alagando cova a cova onde se alonga/ /, a veemência passional da preamar da preamar; / a mão-de-pilão das ondas na areia...* e o canavial se forma na sua *elocução horizontal de seu verso; / na geórgica de cordel, ininterrupta, // ... ou no desmedido do derramar-se da cana; / e no comedimento do latifúndio do mar* (p.340/341). Nessa primeira estrofe, a poesia está na figuralidade do desvio em sua formulação ou redução, quando avança a linha rasteira do sintagma da onda *alagando cova a cova onde se alonga*. Jean Cohen (1987) assinala em *A Plenitude da linguagem (Teoria da poeticidade)* que:

Qualquer desvio só pode ser sintagmático e não se constitui senão a partir da aplicação incorreta das regras combinatórias das unidades linguísticas. A função poética não apenas tolera, mas exige a transgressão sistemática dessas normas. A linguagem “normal” não é, portanto, a linguagem “ideal”. Muito pelo contrário, pois é na sua destruição que assenta a instauração do que Mallarmé chamava de a “alta linguagem” (COHEN, J. (1987)p.15)

Esta “alta linguagem” esclarece o sentido dos versos: *a geórgica de cordel, ininterrupta, / narrada em voz e silêncio paralelos*. Estas imagens antitéticas que seguem paralelas formalizam o poético que mora na representação da elocução horizontal e telúrica do canavial. Essa expressão do pensamento por palavras escritas ou orais é feita de voz e silêncio unificados na sintaxe invisível do discurso. Se na linguagem “normal” a voz nega a presença do silêncio, a poesia nega esta negação e realiza a desconstrução da linguagem. A esse respeito Cohen (1987) assevera:

Definida como sistema de desvios, a poesia aparece como pura negatividade, desconstrução da própria estrutura da linguagem. Mas se é a não-poesia que se constitui como negação de si mesma, então a aparência

inverte-se. A estratégia dos desvios, como negação da negação, devolve a linguagem à sua positividade plena. Podemos, por isso, propor agora esta definição: a poesia é uma linguagem sem negação, um processo de totalização do sentido. Na frase gramatical, o sujeito restringe a predicação a uma parte somente do universo do discurso:  $U = P+P'$ . Na frase poética, dela destruição da estrutura opositiva, o sujeito torna-se igual ao universo do discurso:  $P=P$ . (COHEN, J. (1987) p.67)

O poético dessa primeira estrofe instaura a totalização de doutrinas e sentidos formalizados pela afirmação: *o que o mar sim ensina... /o que o canavial sim ensina ao mar* (p.340). A segunda estrofe por sua vez, transporta de um ponto para outro a negação e se torna uma portadora da metáfora da lógica da diferença que domina a não-poesia, na qual, conforme explica Cohen (1987), cada unidade “é apresentada na sua relação com aquilo que ela não é, segundo a fórmula de princípio de (não)-contradição: **A não é não-A**” (p.29). Por esse motivo, a segunda estrofe tem a marca da negativa, trazendo à tona o não poético da diferença, do não-poético do mar: *a veemência passional da preamar/ a mão-de-pilão das ondas na areia,/...* ou o antipoético do canavial: *o desmedido do derramar-se da cana;/ o comedimento do latifúndio do mar/[...]* (p.341). A poesia, consoante esse aludido teórico, “rege-se por uma lógica da identidade, na qual unidade é apresentada em si mesma e por si mesma segundo a fórmula do princípio de identidade: **A é A**. A lógica da diferença é a que inspira o estruturalismo saussuriano segundo o qual uma unidade semiológica só funciona por oposição a outra unidade” (Cohen, 1987,p.29). Tendo como suporte estas preceitos teóricos, pode ser observada uma representação em forma de versos sobre a teoria da poeticidade por meio de lições da natureza. Nas lições das leis naturais, estão algumas invariâncias subjacentes que são encontradas em todos os textos denominados de poéticos e a que a poética como ciência se dedica.

Enquanto expõe a maneira de ser da linguagem literária, o discurso exhibe, nas afirmativas e negações, versos que avançam as linhas do poema, como as ondas do mar ou o movimento do canavial. E, passo a passo, verso a verso, espraia ideias que fluem ou correm, tendendo sempre a nivelar-se e a tomar a forma da imagem exprimida: primeiro, no avanço do mar *em linha rasteira da onda* (p.340); depois, a *elocução horizontal* (p.340) do canavial; em seguida, *a mão-de-pilão das ondas na areia* (p.341); por último, *o desmedido derramar-se da cana* (p.341). As imagens adquirem vida, no ritmo e na unidade do poema.

À medida que a expressão do pensamento vai sendo estendida horizontalmente nos versos, os preceitos da poesia das águas vão cruzando com os ensinamentos do mar e do

canavial. Cada frase é um verso que representa um ato ou modo da linguagem fluir. Poeticamente, simboliza o espriar das ondas numa torrente de vicissitude dos acontecimentos *alagando cova a cova onde se alonga* (p.340).

Os versos vão sendo alongados, desdobrados e, como o fluxo das águas, desenrolados; ora apresentando um desenvolvimento líquido e ajustando ideias; ora espalhando formas e ocupando uma certa extensão. No caso deste poema, as duas oitavas formam espelhos de dois mundos que apresentam semelhanças: igualdade de forma e cor, além de proximidade, uma vez que, vistos juntos, podem constituir um todo ou unidade dentro do todo. Neste caso, podem se tornar mais amplos, quando unidos.

Os versos correm como as águas e não encontram embaraço, são fluentes, têm uma certa didática que traduz a impressão de que é fácil transpor suas ideias. Isto acontece porque os raciocínios apresentados no poema têm a similitude do curso das águas de um rio, possuem um movimento contínuo, didático, explicativo. Todos os versos parecem acorrer para o mesmo sentido - ensinar as semelhanças e os contrastes entre o mar e o canavial. No entanto, os movimentos desses versos da linguagem fluante produzem ondas, imagens poéticas que se encontram no jogo imagético, formal, rítmico, semântico e sinestésico. À semelhança do movimento de cargas elétricas num condutor a produzir energia, os versos das águas produzem o poético. E, segundo Jean Cohen (1987) esta poeticidade está na quantidade e não na qualidade do sentido (cf.p.13).

Nessa produção marcadamente simbólica e criativa, a imitação da forma do poético expressa sua condição de espelho e transparência, sentimento e forma que ensinam as lições das águas cheias de “transparências” e poeticidade.

O discurso do rio constitui a matéria objetivada em *O Cão Sem Plumaz* (p.105). O eu poético, ao descrever o rio, apresenta imagens como se estivesse de posse de uma lente ou de um instrumento óptico a ser voltado para o objeto da observação. Nessas imagens, as formas vão sendo oferecidas cinematograficamente, uma vez que a capacidade da informação visual é muito mais ampla do que aquelas transmitidas ou assimiladas pelos outros sentidos.

O poético em *O cão sem plumas* apresenta um sistema de leitura visual da forma do objeto por meio de semelhança, simetria, contrastes: movimento x passividade e ritmo.

O poema formado por quatro blocos ou partes, apresenta as duas primeiras com a mesma denominação: “Paisagem do Capibaribe”; a terceira traz o título de “Fábula do Capibaribe” e a última, “Discurso do Capibaribe”. A primeira é constituída por 15 cenas ou

quadros, a segunda por 13, a penúltima por 14 e o último conjunto de imagens possui 9 cenas.

Descortinando as cenas iniciais da paisagem do Capibaribe aparecem analogias que visualizam as relações de semelhança entre coisas que têm alguns traços em comum - o contraste/ passividade x movimento:

§ A cidade é passada pelo rio  
 como uma rua  
 é passada por um cachorro  
 uma fruta  
 por uma espada.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.105)

Os objetos observados virtualmente: *cidade*, *rua* e *fruta* representam a passividade, definida como o estado natural de um ser que sofre uma ação sem reagir, é inerte e submisso, não toma parte ativa, não exerce ação. Do outro lado, o *rio*, o *cão* e a *espada* simbolizam o contraste por movimento, que cria a sensação de mobilidade e rapidez. As sensações de movimento são acontecimentos que se dão em sequência, através de estimulações momentâneas, registrando uma mudança do estado estático. Nesse aspecto, as palavras *cidade*, *rua*, *fruta* figuram aquele ambiente de aparência inerte e sem muita vida. O movimento inerente ao *rio*, *cão* e *espada* vivifica a paisagem, acionando o discurso do seu conteúdo imaginal. De acordo com Susanne Langer (1980):

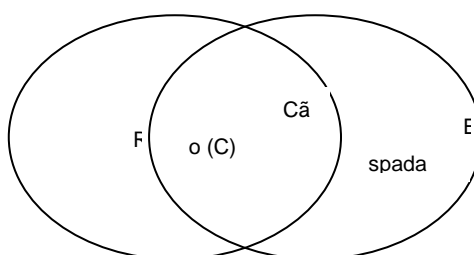
Aquilo que chamamos de movimento na arte não é necessariamente mudança de lugar, mas é a mudança tornada perceptível, isto é, imaginável, de alguma maneira. Qualquer coisa que simbolize a mudança de modo que a nós nos pareça está-la observando, é o que os artistas, com mais intuição do que convenção chamam elemento “dinâmico”. (LANGER, S. (1980)p. 70)

A dinâmica é uma ilusão e uma forma de dar vida e sentidos a uma realidade estática. O movimento atrai a visão para a superfície que ele adorna. Diante do que foi apresentado, o *rio*, o *cão* e a *espada* vão compor um artifício visual para expressar com certa “estranheza”, “transparência”, ou ainda, “autonomia”, um ambiente mundano. Para criar a impressão de “alteridade” diante da realidade, o eu lírico registra imagens marcadas por um ar de ilusão, como se estivesse entre o sonho e a realidade.

O discurso do eu poético apresenta sua visão sobre a cidade e o rio, numa posição de quem sobrevoa aquele espaço geográfico e, de cima, vê as imagens. A visão se consubstancia numa imaginação formal na qual, a *cidade*, a *rua* e *fruta* (símbolos referentes a elementos estáticos) são passados pelo *rio cachorro*, *espada*, (símbolos referentes a elementos dinâmicos) obedecendo a um estado contíguo, numa proximidade imediata e uma vizinhança sêmica e proporcional. A cidade (dimensão maior) é passada pelo rio (dimensão maior); a rua (dimensão média) é passada por um cachorro (dimensão média); a fruta (dimensão menor) é passada por uma espada (dimensão menor).

Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, em sua tese sobre os *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto* (1978), tendo como suporte uma terminologia e uma conceituação adquirida na abordagem da Linguística, faz uma explanação sobre os principais recursos retóricos utilizados por Cabral. Seu trabalho, estruturado em três partes, acompanha a classificação das figuras confiada ao Grupo de Liège. Na parte, nomeada por metassememas, a autora explicitou vários estilos de metáforas, a prosopopeia, a imagem e o símile. Embora, a proposta deste estudo não seja, necessariamente a análise dos processos retóricos, nesta investigação sobre o objeto do olhar em *O cão sem plumas*, estão sendo valorizados alguns procedimentos de construção da metáfora que dão suporte à imaginação formal.

Este processo conduz ao exame do próprio conceito da metáfora do grupo de Liège, (citado por Maria Lúcia Pinheiro, 1978) que parte das teorias de Pottier e Greimas para conceituar a metáfora como uma modificação do conteúdo sêmico e não uma simples substituição de sentido. Esta modificação resulta da conjunção de duas operações básicas: adição e supressão de semas. Destarte, a metáfora é composta por um termo de partida (R), um de chegada (E) e um intermediário (C, H e F) que marca a interseção entre os dois termos. No poema em análise esse procedimento metafórico pode ser esquematizado da seguinte forma):





O Rio é o primeiro comparativo dessa travessia, logo é o ponto de partida (R); A espada aparece na última comparação, é o termo de chegada (E); Entre comparação da passagem do rio e a passagem da espada por dentro da fruta, um cachorro (homem) passa pela rua. Neste centro de convergência, na passagem do meio, mora a metáfora. Desta maneira, o cachorro que, ao mesmo tempo, reproduz a ideia do rio e do homem, retrata também a imagem da espada que corta e fere mortalmente, descortinando aquela matéria/ objeto do olhar dos donos do poder. Essa intrincada construção imagética representa a metáfora e a imaginação formal que, alquimicamente, na ótica do poético, funde os semas do rio, ao cachorro, ao homem, à espada, ao discurso, ao olhar de quem tem sensibilidade.

Por conseguinte, entre o rio e a espada está a metáfora, isto é, todas as semias do cão sem plumas e suas alusões, trazidas pelos símiles:

§ O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.105)

Este comportamento metafórico exercitado nessa construção literária denomina-se - metáfora “in absentia”. Tal designação é motivada pelo fato de aparecer, afastando do correspondente, no código, o termo substituinte ou irreal, isto é, aquele que sofreu modificações na estrutura sêmica. Essa metáfora é chamada também de “pura” ou “de primeiro grau”, ou ainda a verdadeira. Assim, segue-se as teorias do grupo de Liège, quando este teórico garante que “uma metáfora, por exemplo, somente é percebida como metáfora, quando ela remete ao mesmo tempo ao sentido próprio e ao sentido figurado e portanto é realmente a relação norma-desvio que constitui o fato de estilo e não o desvio como tal.” (J.Dubois et alii, 1970, p. 22). Sobre a redução desse desvio Jean Cohen (1969) nos lembra que:

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste. A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio

(dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor). (COHEN, J. (1987) p. 127).

Partindo dos preceitos apresentados sobre a metáfora, pode-se afirmar que o rio Capibaribe, pela relação analógica dos traços comuns entre um pobre animal, lembra *a língua mansa, o ventre triste, os olhos de um cão sem plumas, que nada sabia da chuva azul, / da fonte cor-de-rosa, / da água do copo de água / da água do cântaro / dos peixes de água, / da brisa na água* (p.105); ou ainda, um indivíduo que foi zoomorfizado, niilizado, que perdeu a essência:

§ Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
[...]

§ Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.

(MELO NETO, J.C. (1999) 109/110)

O termo *rio* foi modificado “in absentia”, baseado na semelhança dos semas conotativos entre o termo modificado e o substituído: *Aquele rio / [...] Sabia dos caranguejos / de lodo e ferrugem. / Sabia da lama / como de uma mucosa. / Devia saber dos polvos. / Sabia seguramente / da mulher febril que habita as ostras* (p.105). Na redução do desvio o termo substituinte sofre supressão de quase todos os seus semas nucleares, substituindo-os pelos semas do termo substituído. Temos, portanto, de um lado - o rio; do outro, a espada e, no centro, o cão sem plumas - o homem, que é ao mesmo tempo, o rio e a fruta.

O rio corta uma paisagem que, no poema, é representada pelas partes Paisagem do Capibaribe I e Paisagem do Capibaribe II. Depois, tem a “Fábula do Capibaribe” na qual se observa a cena que *a cidade é fecundada / por aquela espada* (p.111). Em seguida, “O discurso do Capibaribe” evidencia os estados de consciência ou movimentos interiores daquela metáfora viva que pode ser reconhecida inicialmente pela visualização do seguinte quadro:

## A norma (plano paradigmático) – no nível do código

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão (Termo substituinte)	Mamífero, quadrúpede, Carnívoro, domesticado Desprezado, Diabo	animado animal material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade, desprezo
sem plumas (termo substituinte)	(Pluma) adorno de aves. Pena de escrever. Flâmula. Cabos náuticos. Macio ou fofo. Algodão	inanimado material concreto	(Sem plumas) ausência, exclusão, falta, privação, negativa ( <b>de calor, humanidade, riqueza</b> )
Paisagem do Capibaribe I (termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade, desprezo
Paisagem II. (Termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	Inanimado, material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade desprezo
Rio- Fábula do Capibaribe (Termo modificado)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade e o rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Discurso do Rio (Termo modificado)	A linguagem e ser do rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

## A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão sem Plumas (Termo substituinte)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama.	Animado, animal Humano, material concreto	despojamento, miséria, pobreza, fidelidade, desprezo
Cão sem Plumas (Termo substituinte)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, o rio, homem e sua luta pela vida.	Animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Cão sem Plumas (Termo substituinte)	A linguagem e o ser do rio.	Animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

Essa mudança de sentido ou redução do desvio, no qual se restitui à figura sua unidade profunda, se consubstancia na imagem de um *cão sem plumas*, porque no plano paradigmático os semas nucleares aludem para uma paisagem, uma fábula e um discurso e, concomitante, os semas conotativos conduzem para significações que encaminham para o despojamento, a miséria, a pobreza, a fidelidade, propriedades inerentes a um animal dessa estirpe.

Entre os semas nucleares e os conotativos, o cão expressa a essência daquele ser que desconhece o que há de belo ou bom na natureza, como *chuva azul* ou a *fonte-cor-de-rosa* (p.105). Somente sabe do mundo cão dos *caranguejos / de lodo e ferrugem* (p.105), por exemplo. *O cão sem plumas* expressa a forma daquele mundo que:

§ Abre-se em flores  
pobres e negras  
como negros.  
abre-se numa flora  
suja e mais mendiga  
como os mendigos negros.  
Abre-se em mangues  
de folhas duras e crespas  
como um negro.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.106)

A forma aqui assenta o significado que Bergson conferiu a essa palavra, como sendo “um instante de uma transição”, ou seja, uma espécie de imagem intermediária da qual se aproximam as imagens reais em sua mudança e que é pressuposta como “a essência das coisas”. Nicola Abbagnano (1999), a respeito dessa concepção de forma acrescenta que esse raciocínio de Bergson “aproxima-se do sentido com que essa palavra é usada por Hegel, como “totalidade das determinações”, que é a essência no seu manifestar-se como fenômeno ( Enc., § 129). Nesse sentido, forma é o modo de manifestar-se da essência ou substância de uma coisa, na medida em que esse modo de manifestar-se coincide com a própria essência”. (p. 469).

As formas da paisagem do Capibaribe foram abstraídas e liberadas de seus usos comuns para serem colocadas em novos usos. Agora agem como símbolos, tornam-se expressivas ao sentimento humano. A primeira paisagem levanta a bandeira do social; a segunda e terceira partes trazem a insígnia do histórico / social e, a última, do discurso do rio e da poesia. Como numa representação dos quatro pontos cardeais ou dos quatro elementos do mundo, o quaternário marca o espaço e o tempo daquele objeto do olhar: visto, alegoricamente, sob ótica de um sentimento animado por um mamífero quadrúpede, carnívoro, domesticado, desprezado, um pobre diabo, um cão sem adorno, reduzido ao nada, aniquilado, absolutamente descrente.

O vocábulo pluma, inicialmente, significa adorno de aves, mas, possui denotativamente outros significados, entre eles: pena de escrever, flâmula, cabos náuticos, macio ou fofo, algodão. No plano conotativo, entre os vários sentidos, pluma significa riqueza, calor, presença; “sem plumas” representa ausência, exclusão, falta, privação, niilismo, negativa (de calor, de humanidade, de riqueza). Na redução do desvio, o termo substituinte tomou a forma da estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama e dor de um ser que perdeu sua essência, que foi esfacelado pelos desacertos do mundo. Essa situação trágica transforma-se em uma narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, para por à vista o próprio discurso e o ser do rio.

Conforme o exposto, *O cão sem plumas* tem essa função de transmitir a forma, a essência ou substância daquele universo do rio Capibaribe. Em toda a primeira parte da paisagem I, essa forma é reiterada sob a égide do social e existencial do rio como expõem, por exemplo, as seguintes imagens:

§ Liso como o ventre  
 de uma cadela fecunda  
 o rio cresce  
 sem nunca explodir.  
 Tem, o rio,  
 um parto fluente e invertebrado  
 como o de uma cadela.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.106)

O aspecto social e o espaço físico e ontológico do presente são mesclados ao passado histórico do rio:

§ Ele tinha algo, então,  
 da estagnação de um louco.  
 algo da estagnação  
 do hospital, da penitenciária  
 dos asilos, da vida suja e abafada/  
 (de roupa suja e abafada)  
 por onde se veio arrastando.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.107)

Aqui estão reiterados os aspectos da negatividade que não aparecem explicitados na história dos cartões postais ou guias turísticos. Este rio representa uma realidade velada, porque não interessa às *salas de jantar pernambucanas*/ [...] às *grandes famílias espirituais* (p. 107), como ironicamente foi exposta a nobreza pernambucana.

Na “Paisagem do Capibaribe II”, o elemento humano é fundido ao rio e ao cão. Aliás, o cão é metáfora do homem que, desprovido de ser e linguagem, tornou-se o objeto do olhar do eu poético. E, nesse conjunto ritmo e imagético dessa *paisagem de anfíbios / de lama e lama* (p.108), cada verso flui como as águas pesadas do rio, como o andar dolorido do cão, refletindo a cada passo, a cada ritmo de reiteração cheia de intensidade e desvios. Os versos vão ora oscilando, ora fazendo uma parada num momento de reflexão, obrigando o pensamento a voltar sobre si mesmo para examinar o seu próprio conteúdo:

§ Como o rio  
 aqueles homens  
 são como cães sem plumas  
 (um cão sem plumas  
 é mais que um cão saqueado;  
 é mais  
 que um cão assassinado.

(MELO NETO, J.C. (1999) p.108)

A repetição das fatídicas assertivas produzem uma carga de intensidade e dor e, citando Cohen (1987), “soa como um dobre a finados” (p.211). Entre o silêncio de um verso e outro, de uma estrofe e outra, as imagens do rio, do cão, do homem, da fruta e da espada se misturam *na paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama/ começa o rio; / onde a terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem* (p.110). Deste jogo imagético, nasce a “Fábula do Capibaribe”.

Além das imagens refletidas nas descrições, o discurso agora, traduz as alegorias que, vertidas de reflexões, contam histórias e lendas daquela cidade guerreira: o Recife, a rocha escarpada à beira do mar; o rochedo ou grupo de rochedos nas proximidades da costa do mar e à flor da água e das revoluções. A rocha-capital de um Estado ostenta a bandeira usada na Revolução de 1817. Este estandarte é formado pelas cores azuis e brancas, adornadas pelo arco-íris, uma estrela, o sol e uma cruz. O arco-íris significa a união dos pernambucanos. O azul simboliza o céu e o branco o estado, a paz. O sol representa a força do estado, a fé na justiça. Na magia das imagens poéticas, o rio tornou-se um cachorro/ homem, num mundo cão. Nessa representação, o mar surge como *uma bandeira/ azul e branca/ dobrada/ no extremo do curso/ - ou mastro - do o rio* (p.111) que pode ser quando detentor da espada da bravura do verbo criador.

A espada possui duplo aspecto destruidor e criador. Ela é símbolo do Verbo, da Palavra. O khitab muçulmano costuma segurar uma espada de madeira durante sua predicação; o Apocalipse descreve uma espada de dois gumes a sair da boca do Verbo. Esses dois gumes relacionam-se ao duplo poder. [...]

A espada está também relacionada com a água e como dragão: a têmpera é a

união da água e do fogo; sendo o fogo, a espada é atraída pela água”.  
(CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p. 392).

Nesse sentido, a força do rio está no seu discurso que faz história de vitórias e ações. Apesar de seus feitos, o rio é dominado pelo mar. Aquele representa a fonte, a água; este a força do dragão:

§ o mar com seu incenso,  
o mar com seus ácidos,  
o mar e boca de seus ácidos,  
o mar e seu estômago  
que come e se come,

sua carne  
vidrada, de estátua,  
seu silêncio, alçando  
à custa de sempre dizer  
a mesma coisa,  
o mar e seu puro  
professor de geometria.)

(MELO NETO, J.C. (1999) p.112/113)

O mar significa o dragão que destrói e, como tal, pode simbolizar também a espada que corta a fruta, que corta o rio que se detém / *em mangues de água parada. / Junta-se o rio / a outros rios / numa laguna, em pântanos / onde, fria, a vida ferve. //... Juntos todos os rios / preparam sua luta / de água parada, / sua luta / de fruta parada* (p.113). Os rios exibem a força do verbo criador que, com o seu poder de ação, discorre sobre as suas vidas de rios refletidas nos homens: cães sem plumas, frutas que são cidades, todos eles fecundados pelas dores do mundo, pela espada da miséria e do poder que violenta a humanidade. Desta maneira, o rio atua como um ator coletivo, como um herói que exprime o discurso do seu povo. E a força desse discurso do rio se evidencia no contraste provocado pelo contato da espada com a fruta: *A mesma máquina/ paciente e útil / de uma fruta; / a mesma força / invencível e anônima / de uma fruta / - trabalhando ainda seu açúcar / depois de cortada* (p.113). A poeticidade do discurso do rio, não está na descrição da bandeira do mar, mas do encontro do rio com o mar, no ludismo linguístico cheio de imagens e polissemia e, ainda na conformidade de semas entre o rio, o cão, a fruta, a espada enfim, o homem, não apenas de



Pernambuco, mas de qualquer ser humano marcado pela ausência de tudo, inclusive do próprio ser. No olhar do eu lírico perpassa a fábula do Capibaribe, transmitida em forma da linguagem poética, por meio do discurso do rio.

Na quarta parte, intitulada “Discurso do Capibaribe” o rio adquire um movimento lento e dolorido quando encontra os mangues estacionados como enorme fruta madura. Dominando a espada do verbo, o rio poético, o cão sem plumas, também representação do homem, toma várias formas e, como a vivacidade do reflexo do sol sobre as águas, torna-se um demiurgo e onipresente. O Rio *está na memória / como um cão vivo / dentro de uma sala /...Como um cão vivo / debaixo dos lençóis, / debaixo da camisa, / da pele* (p.114). O rio é linguagem poética e por isso tem a energia de uma metáfora viva que flutua entre o real e o imaginário. Por ser real, sua liquidez não é completa, não corre plenamente pelo mundo dos sonhos. Por isso é espesso, corre devagar como o tempo, *uma maçã, um cachorro, um homem* (p.115). A vida corre como o rio, espesso; o sangue do homem também é espesso; e ainda, *a paisagem, as ilhas negras de terra* (p.116) são espessas.

A realidade tem a natureza, pétreia, condensada, severa, a arte não. Ela tem a fluidez das águas, do sonho, corre levemente por mundos inimagináveis. A arte, como o sonho, vive o mundo do imaginário e cria nele um mundo autônomo, auto-suficiente para criar uma ilusão do real, mesmo espesso. Porém, a fluidez das águas do discurso poético conduz o mundo real para uma ponderação sobre as vicissitudes causadas pelos pedregosos caminhos construídos pela própria desumanidade.

O discurso do rio em *O cão sem plumas* está nessa intrincada rede de metáforas, de imagens que fluem como as águas de um rio, mesmo, como o Capibaribe na sua travessia final: espesso, lento, triste. Mas, desde a primeira vista, o discurso se enuncia nos versos irregulares, de aparência livre que, ora numa fluidez harmônica se tornam mais curtos, ora se alongam mansamente, parte por parte, seção por seção, discurso por discurso, parágrafo por parágrafo, pontuando suas reiteradas pausas e reflexões. Enquanto isso vai tecendo sua rede de metáforas, que aparentam correntes de água ou onda, jogando imagens, numa brincadeira séria que evoca a vida com seu ritmo cadente e pausado e contínuo.

Diante do que foi afigurado, esse poema analisado expressa o rio, a paisagem, o homem, enfim a realidade, mas também a plenitude da linguagem poética. E, como metáfora, *O cão sem plumas* não deixa seu discurso de rio/ homem estacionar como a água parada, com uma rua, ou uma fruta, corre para outras margens, entre pelo mar/ dragão levando imagens e

símbolos com alto grau de sentidos e, na sua fala, constrói um mundo de imaginação. Porém, de sua irreabilidade, aciona sua objetiva como uma espada que atravessa uma fruta, ou um rio que corta a paisagem, ou cão que corta a rua, fluindo num movimento que desvela um espaço pré-existente, com sua história: enfim, desvenda as dores daquele mundo. Por meio do olhar de uma observação poética, um cenário real adquire um contexto literário e uma outra existência se realiza, agora com mais “auto-suficiência” e uma irreabilidade/ real que perturba e delicia, que fere e cura, que chora e acalanta, numa unificação estranha, um tanto insólita mas que presentifica e transfigura uma realidade.

Diante de todas essas assertivas, podemos concluir que *O Cão Sem Plumás*, este objeto do olhar, pode ser contemplado sob quatro visões:

Na primeira está inserida a ontologia: o rio Capibaribe em si. *O cão sem plumas* marcado pela estrutura física de uma paisagem estigmatizada pela miséria, pelo fogo, pela lama e pela dor. Neste caso, o rio Capibaribe traduz a posição de um ser que tem sua negatividade dissimulada nos atrativos do mapa turístico da Capital de Pernambuco. O rio, objeto deste olhar, tem semelhança com um cão, uma animal pobre e desprezado pelos olhos dos poderosos que são insensíveis à realidade do rio e transmite um falso retrato para atrair mais lucro e influência. Esse rio, enquanto ser, vai reproduzir como a fluidez de suas águas todo um tecido de imagens que já estão condensadas na primeira estrofe, como num processo de passagem do estado gasoso ao líquido. Desse modo pode-se dizer que toda a organização do rio (o discurso do poema) começa a fluir na primeira estrofe.

A partir de então, podemos afirmar que, na segunda visão, o rio representa a metáfora do homem marginalizado pelas negativas de humanidade, condições de uma vida digna, justa, sem discriminação. Este homem é também um cão sem plumas que reside na lama do rio e da sociedade.

Na penúltima visão, este rio Capibaribe, que representa também o homem (objeto do olhar similar ao rio que corta a cidade) exprime ainda a própria coletividade: a cidade, a rua, as casas, as frutas. Aqui, existe toda uma intrincada coletividade que forma uma rede ações metafóricas, pois da mesma forma que a cidade *é passada pelo, a rua é passada por um cachorro/ uma fruta/ por uma espada* (p. 105). Em cada sucessão de acontecimento, o poema realiza uma corrente a fluir imagens que vão transmitindo a correnteza do rio Capibaribe, que enquanto toda a cidade se movimenta vagorosamente, ele também se anima com a mansidão do amadurecimento de uma fruta que vai ser cortada pelo mar/ espada. E, neste encontro

acontece a tensão das forças entre o rio e o mar(espada/ dragão), o jogo entre a vida e a morte. Estas forças opostas vão produzir uma transcendência e gerar o poético, o que nos lembra duas afirmações de Jean Cohen (1987) “O significado poético é totalitário. Não tem oposto. (p.113) e “É poético o ilimitado. Como tal, invade o espaço e expulsa qualquer negação fora do campo do seu aparecer” (p.239). Assim, o discurso do rio, como um herói coletivo, vence as forças opostas do mar, isto é, todas as dificuldades da passagem para o poético. Finalmente, domina o mar da linguagem e alcança a plenitude da arte da palavra.

Assim, esse estado de poeticidade plena conduz à quarta visão que o olhar pode perceber: o rio como existência, que no encontro com o mar transforma-se numa fruta, passada por uma espada do grande dragão. Neste caso, essa existência traduz também toda uma rede de relações metafóricas, ou seja o destino do rio Capibaribe, do homem, da coletividade e da linguagem poética. Esta última, transfigura e dá voz, por meio do seu discurso metafórico, a todo este mundo representado em forma de rio, ou seja de um cão sem plumas. Destarte, esta quarta parte que remete à plenitude existencial do nascimento ou do pré-nascimento da fruta que caminha contra a espada (morte) e, neste embate, encontra finalmente a essência da poesia (a vida), o mar da linguagem e da plurissignificação: a plenitude da linguagem poética.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia** Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas- São Paulo : Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

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

CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990.

COHEN, Jean. **A plenitude da linguagem** (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

DUBOIS, J. et alii. **Dictionnaire de linguistique**. Paris: Larousse, 1973.

\_\_\_\_\_ et. al. **Retórica da Poesia**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAKOBSON, **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural** – Pesquisa de Método. Trad. Haqira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977. (1ª ed. fr. 1966).

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Tradução Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEFEBVE, **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Tradução. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto**. Assis, São Paulo : ILHPA-HUCITEC, 1978.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro, editora José Olympio, INL, 1972.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.