

“O ARTISTA E O ARTESÃO”: UM DIÁLOGO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Rafaela Cardealⁱ

RESUMO

Tomando como ponto de partida a ideia de artesanato desenvolvida por Mário de Andrade no texto “O artista e o artesão”, este artigo propõe um diálogo com a obra de João Cabral de Melo Neto. Apesar de não haver uma nítida associação entre os dois autores, o pensamento estético de Mário, presente principalmente em sua produção ensaísta, conduz a uma reflexão sobre a criação artística similar à poética de João Cabral. A leitura dos poemas “Meditação sobre o Tietê” (1945) e *O cão sem plumas* (1950), aponta-nos uma via interpretativa que, ao mesmo tempo, demonstra a proximidade e a distância entre os projetos literários de cada poeta.

Palavras-chave: Mário de Andrade; arte; artesanato; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

This paper proposes a critical reading of Mario de Andrade’s essay “O artista e o artesão” (“The artist and the craftsman”), departing from the concept of handicraft, present in the abovementioned work. On a parallel stance, it is analyzed the crossovers and dialogues between the opuses of Mario de Andrade and João Cabral de Melo Neto. The compositional and the making tools of poetry by Andrade e Melo Neto, are object of study here in the reading of two specific poems: “Meditação sobre o Tietê” (1945) and *O cão sem plumas* (1950) – examples that lead us to identify features of similarity and strangeness in both writing endeavors.

Keywords: Mário de Andrade; art; handicraft; João Cabral de Melo Neto.

1. “Eu sou trezentos”

Após a Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade tornou-se uma das figuras centrais do Modernismo brasileiro. Como artista e intelectual foi responsável pela elaboração de um ambicioso projeto pessoal e coletivo, tendo atuação em diversos campos da cultura. O modernista escreveu poesia, romances, ensaios críticos sobre literatura, música, pintura e escultura; realizou viagens etnográficas pelo país para registrar manifestações populares tradicionais; foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, entre 1934 e 1936, e professor durante toda a vida. Além da vasta obra literária e ensaísta, Mário é detentor de uma vastíssima produção epistolar, composta por cerca de sete mil cartas, que acaba por registrar o cenário cultural e literário de mais de três décadas no Brasil.

Diante de um homem multifacetado, autor de uma obra complexa e múltipla, as possibilidades de leituras e interpretações são inúmeras. Em busca de um viés pouco aprofundado, este artigo propõe uma interlocução entre o pensamento estético de Mário de Andrade, desenvolvido no texto “O artista e o artesão”, e o projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Apesar de não haver uma ascendência direta que os relacione, no que diz respeito aos efeitos de influência poética, a importância de Mário de Andrade para o contexto crítico e literário no Brasil, de forma abrangente, já autoriza esse tipo de analogia. No entanto, não se trata de uma aproximação arbitrária estritamente relacionada ao programa modernista, mas de uma hipótese fundamentada em uma questão específica: a ideia de artesanato. É através dela que os autores encaminharam uma reflexão pertinente sobre a criação artística e que, portanto, será o ponto de partida para esta leitura.

2. O artista artesão

Em 1938, Mário de Andrade foi convidado para ser responsável pelas matérias de filosofia e história da arte no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Na aula inaugural – posteriormente publicada sob o título de “O artista e o artesão”, em *O baile das quatro artes* (1943) – Mário apresentou algumas teses que já vinham sendo elaboradas em obras anteriores, como no “Prefácio interessantíssimo”, de *Paulicéia desvairada* (1922), e em *A escrava que não é Isaura* (1925). Ao contrário desses dois últimos textos, “O artista e o artesão” nasce como uma conferência e, por isso, tem um apelo singular: o contato com o

interlocutor. Nesse sentido, vale destacar essa característica ainda que não seja uma informação determinante para os leitores contemporâneos uma vez que o texto chega até nós através da escrita, sem a voz e a presença física do modernista.

Mário de Andrade defendeu, com veemência, a dimensão artesanal da arte diante de uma plateia formada, provavelmente, por jovens universitários. Apontando, como num manifesto, a necessidade de se criar uma nova perspectiva em relação à arte, ele desenvolve uma série de argumentos para erradicar o que considerava os “males” da arte moderna: o acentuado formalismo, o hermetismo e o afastamento do público. O autor demonstra, recorrendo ao contexto histórico, que desde o Renascimento a arte vem sendo compreendida como a expressão do gênio individual e tal postura desvinculou as manifestações artísticas de suas funções sociais. Esse desmedido individualismo, desse modo, seria um dos motivos principais do surgimento do formalismo na modernidade, que provocou a eclosão dos movimentos de vanguarda no início do século XX.

Como reação aos “males” modernos, Mário propõe um investimento consciente na técnica artesanal para recuperar a dimensão coletiva e social da arte. Com a intenção de elaborar uma atitude estética, o modernista apresenta o que seriam as três manifestações da técnica: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal. Nas palavras do autor, o artesanato é a “parte da técnica que se pode ensinar” (ANDRADE, 1975, p. 13), quer dizer, refere-se aos processos de movimentação plástica da matéria com a qual trabalha o artista. Assim, ao dominar a técnica artesanal, o criador poderia tornar mais fácil a produção objetiva da obra de arte, entretanto, admite-se que nesse âmbito há um tom de subjetividade, decorrente da “concretização de uma verdade interior do artista” (p. 13). Já a virtuosidade é o “conhecimento da técnica tradicional” (p. 14), confirma-se como um saber que se torna útil ao artista à medida que pode solucionar o que Mário chama de “problema de artefazer”. Nesse sentido, a virtuosidade técnica não seria um mero preciosismo, pois ligada ao artesanato constitui-se como um instrumento de trabalho. E, por fim, a solução pessoal, a terceira e última manifestação da técnica, diferencia-se das anteriores por não se incluir nos domínios do aprendizado, mas por se instituir no âmbito do talento como uma capacidade, ao mesmo tempo, “imprescindível e inensinável” (p. 15) que, junto com artesanato e a virtuosidade, compõe a técnica pessoal do artista.

Após expor os aspectos da técnica, Mário recorre à historiografia da arte para questionar a legitimidade de suas afirmações, fundamentando o seu ponto de vista. Para isso, utiliza a arte egípcia e a arquitetura moderna como exemplo e argumento contra a necessidade de uma técnica individual. A primeira, adstrita ao princípio de utilidade religiosa, apresenta

uma “noção de impersonalidade coletiva” (p. 17); enquanto a segunda, é regida pelo princípio de utilidade funcional, sendo condicionada às exigências da engenharia e, de modo geral, à prática da vida. Sobre esta, o autor esclarece-nos que a “boa arquitetura” é uma arte “que se esquivava muitíssimo à técnica pessoal” (p. 17). E acrescenta, ainda, que a criação de uma técnica pessoal nesse caso apenas se restringe à construção de obras extravagantes:

É o caso da torre Eiffel, em Paris, que os senhores todos conhecem por certo, uma extravagância arrojada, muito própria de exposição universal. É também o caso, muito menos defensável ainda (pois não se trata de uma experiência comprovatória de uma técnica), do arquiteto catalão Antônio Gaudí, criador nosso contemporâneo da escola de Barcelona. Não nego a seriedade, a honestidade deste artista, mas, por mais que o respeite, sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Família, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico. (ANDRADE, 1975, p. 18)

Mas, para contestar os próprios exemplos, Mário utiliza um argumento de ordem psicológica, e o outro, de ordem histórica. O primeiro desenvolve-se com a tese de que é quase impossível para um leigo diferenciar sejam as construções de Le Corbusier ou de Flávio de Carvalho, assim como as estátuas de diferentes dinastias egípcias, nas quais temperamento pessoal do artista apresenta-se “por detalhes de fatura quase imperceptíveis” (p. 18), como afirma Maspero. Ao se apropriar das palavras do egiptólogo francês, o modernista conclui que a impessoalidade estará sempre atrelada aos pormenores da “mão que treme ao fazer, da criatura que sente ao criar” (p. 19). Já no segundo argumento expõe-se que os princípios de utilidade que dominavam a criação artística eram destinados, majoritariamente, aos ritos e às leis tanto religiosas quanto profanas. À medida que, historicamente, o artista passa a tomar consciência do fenômeno da criação, a beleza e o individualismo tornaram-se elementos intrínsecos da arte e do artista, respectivamente.

Ao relativizar a questão da autoria e a importância de técnicas individuais, sustenta-se a perspectiva de que a arte deve ser submetida à sua natureza estética e não aos “caprichos” do artista. Como artesão, o artista deve assumir uma atitude estética e social, permitindo que seu trabalho seja concomitantemente a união da expressão e da comunicação, desinteressado de objetivos individualistas e ideológicos. Nas reflexões de Mário, o elogio ao artista artesão elabora uma crítica a “uma vaidade de ser artista” (p. 32), o que ele considera ser a postura de seus contemporâneos. Ao citar como exemplo o Salão de Maio, realizado em São Paulo, o modernista declara que, em vez de uma vontade estética, o que move os artistas é uma atitude sentimental, uma “desmedida inflação e imposição do eu” (p. 32). Assim, a valorização do individualismo, da estética experimental e do psicologismo evidencia o contexto daquela

época: “hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano.” (p. 32). Para corrigir tal “engano”, propõe-se um retorno às origens da arte:

Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico da vida, uma atitude estética disciplinada, apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte. Só então o indivíduo retornará ao humano. Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade. (ANDRADE, 1975, p. 32-33)

Num tom apelativo, Mário de Andrade conclama uma mudança nos rumos na arte produzida em seu tempo. Se a questão fulcral é evitar os excessos do individualismo, a solução possível é o investimento na técnica, uma vez que o artista, atento aos limites do seu material de trabalho, tornar-se-ia incontestavelmente artesão. Mais do que uma consciência crítica, o modernista reivindica um “comportamento artístico da vida” e uma “atitude estética disciplinada”. Notamos que tal postura está estruturalmente presente no texto, pois em “O artista e o artesão” o pensamento estético desenvolve-se de um modo disciplinador à medida que promove uma pedagogia. Não só preceitos estéticos são veiculados pelo autor visto que estes estão articulados a valores éticos, que buscam orientar o regresso a uma espécie de “arte verdadeira”. Sendo assim, o caráter preciso e assertivo do texto dá-nos a impressão de que os interlocutores, sejam aqueles de 1938 ou os leitores de outro tempo, são envolvidos pela retórica e convencidos pelas ideias do modernista.

É interessante perceber que no trabalho crítico de Mário de Andrade, principalmente em sua expressão ensaística, revela-se a perspectiva segura de um doutrinador, impositivo em suas crenças; enquanto a produção poética, muitas vezes, está preservada das imposições doutrinárias, permitindo que o poeta mantenha uma liberdade criativa diante das próprias teorias que defende. Esse comportamento dual é apresentado no livro *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra* (2015), no qual Eduardo Jardim diz que tanto a personalidade do poeta paulista quanto o conjunto de sua obra podem ser mais bem entendidas a partir de uma observação de Manuel Bandeira sobre o amigo: “O poeta referiu-se a Mário de Andrade como ‘um sujeito em que a comoção poética se debate no círculo de ferro de uma inteligência perpetuamente insatisfeita’” (JARDIM, 2015, p. 55).

Se tanto a vida quanto a obra de Mário de Andrade estavam em constante tensão entre a sensibilidade poética e a consciência crítica, isso parece ser revelado em “O movimento modernista”ⁱⁱⁱ, conferência proferida pelo modernista em 1942, no Auditório da Biblioteca do Itamarati, para comemorar o 20º aniversário da Semana de Arte de 22:

Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. (ANDRADE, 1978, p. 254)

Ao fim da vida, o idealizador do Modernismo conclui a falência de si próprio como artista e, em última instância, do projeto modernista. Mesmo assim, ainda afirma: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.” (ANDRADE, 1975, p. 255). É claro que essa declaração um tanto severa e amarga acaba por reduzir a importância dos modernistas de 1922. Se pensarmos na ideia de artesanato que perpassa o pensamento desenvolvido por Mário de Andrade em “O artista e o artesão”, por exemplo, esta pode ser relacionada à noção de trabalho fundamentada por João Cabral de Melo Neto tanto em sua produção crítica quanto poética.

Apesar de nunca ter se referido a Mário como uma influência, ou até mesmo citar os ensaios do modernista, João Cabral sempre afirmou a importância da lição modernista para as gerações futuras: “Eu não teria escrito poesia, nem teria havido a poesia brasileira importante que existe, se não fosse o Modernismo.” (ATHAYDE, 1998, p. 60). Nos ensaios “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954), o poeta pernambucano coloca-se contra a valorização da personalidade do artista em prol de uma poesia de dimensão social, assim como fez Mário em seu trabalho crítico. As soluções propostas por ambos apontam para caminhos semelhantes, baseados na questão formal e na necessidade de comunicação.

3. Mário de Andrade e João Cabral Melo Neto: um (des)encontro

As reflexões de Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto aproximam-se em vários aspectos, mas, no diz respeito à esfera pessoal e afetiva, não há registros de uma ligação, seja ela fraternal ou intelectual. Em 1938, Mário saíra de São Paulo e passa a morar no Rio de Janeiro motivado pelo convite para ministrar um curso na Universidade do Distrito Federal (UDF). Conforme referimo-nos anteriormente, a aula inaugural desse curso deu origem ao texto que conhecemos hoje como “O artista e o artesão”. A estada do modernista no Rio não foi muito longa, durando até o ano de 1941, quando ele decide regressar à capital paulista. Alguns anos mais tarde, João Cabral muda-se de Recife para o Rio, onde conhece

Murilo Mendes que o apresenta a Carlos Drummond de Andrade e ao círculo de intelectuais que se reunia no consultório de Jorge de Lima. Embora tenham grandes amigos em comum, a amizade entre o paulista e o pernambucano não chega a se estabelecer devido a uma casualidade: quando João Cabral chega à capital federal Mário já não vive mais na cidade. Apenas em uma ocasião, intermediada pelo escritor alagoano Breno Acciolly, há um encontro no qual os poetas são apresentados. João Cabral relata-nos a situação:

Uma vez eu estava com o Breno Acciolly no Rio de Janeiro, em 44, e o Acciolly disse: “Você não quer conhecer o Mário de Andrade? Ele está aí no Hotel Natal, na Cinelândia. Eu disse: “Vamos.” Eu já tinha publicado dois livros e havia mandado para ele. O Breno me apresentou a ele... O Mário de Andrade não fez a menor referência. A indiferença dele pela minha poesia era um negócio, tanto que uma das coisas que eu acho mais engraçadas é que tenho a impressão de que sou o único poeta da minha geração no Brasil que não recebeu uma carta de Mário de Andrade, que não há nenhum sujeito em Bodocó que tenha mandado um livro para Mário de Andrade, para quem ele não tenha escrito. Ele nunca me mandou uma palavra e quando me conheceu, era como se eu fosse o caixa do açougue. (ATHAYDE, 1998, p. 136)

É um tanto incomum o desinteresse descrito por João Cabral, pois Mário mantinha uma relação professoral e quase paternal com vários artistas e, principalmente, os da nova geração. Sendo uma espécie de animador cultural, ele estava sempre atento à produção artística contemporânea – como é possível observar em “O artista e o artesão” – e, por esse motivo, dificilmente ignoraria a aproximação de um iniciante poeta. Não sabemos precisar o motivo dessa indiferença, pois, excetuando o relato de Cabral, não há outros documentos ou relatos que falem sobre essa relação controversa. O que explicaria a falta de resposta de Mário seria a hipótese de que os livros, *Pedra do Sono* (1942) e *Os três mal-amados* (1943), enviados por Cabral nunca tenham chegado ao seu destinatário.

Para além de qualquer suposição de caráter biográfico, lembremos também da morte prematura de Mário de Andrade em fevereiro de 1945, mesmo ano que João Cabral publicava *O engenheiro*. A infeliz coincidência impediu que o modernista entrasse em contato com o livro que, segundo Haroldo de Campos, representa “a instauração, na poesia brasileira, de uma *poesia de construção*, racionalista e objetiva, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista.” (CAMPOS, 2010, p. 80) É a epígrafe do livro – “machine à emouvoir”, de Le Corbusier – que nos indica uma interessante convergência de ideias entre Mário de Andrade e João Cabral. A “máquina de comover”, conceito que irá fundamentar a poética cabralina a partir daí, já estava presente em *A escrava que não é Isaura*, ensaio no qual Mário formulava uma teoria da poesia moderna: “A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES” (ANDRADE, 2010, p. 74). Destacada em caixa alta, a citação

ainda é contextualizada por uma nota – “Esta definição está completa para as pessoas ‘Esprit-Nouveau’. Aqui no Brasil é preciso que se entenda que as comoções são de ordem artística.” – que remete à origem dessa formulação.

Mário de Andrade refere-se à *L’Esprit Nouveau*, projeto do arquiteto suíço Le Corbusier, do pintor francês Amédée Ozenfant e do poeta belga Paul Dermée, divulgada em Paris entre os anos de 1920 e 1925. Esta publicação da vanguarda francesa representa uma importante matriz na formação das ideias estéticas e da poética de Mário de Andrade, conseqüentemente, do modernismo brasileiro. A fórmula corbusiana, de que a arte é uma máquina de produzir comoções, incorporada ao ensaio de Mário demonstra o seu empenho em ampliar a discussão crítica sobre a arte no Brasil, chamando a atenção para a preocupação construtivista e o ideal de contenção formal. Ainda nos anos de 1920, os artigos publicados originalmente na revista por Le Corbusier foram reunidos em uma coletânea sob o título de *Por uma arquitetura*, texto-manifesto fundamental para arquitetura moderna. Foi através desse livro que João Cabral, ainda no Recife, teve contato com as teorias que se converteriam em uma importante lição para a sua poesia:

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo: o domínio da inteligência sobre o instinto. (ATHAYDE, 1998, p. 133)

A valorização da criação intelectual que embasa tanto o pensamento estético de Mário quanto o de João Cabral tem uma origem clara: Le Corbusier. Nesse sentido, é possível perceber a importância dessa fonte comum na constituição teórica dos dois poetas, mas que cada um, à sua maneira, se apropriou de modos diferentes, resultando também em estéticas singulares. Mesmo João Cabral vindo, em suas palavras, “numa estrada que Mário de Andrade, Oswald de Andrade, os modernistas abriram.” (ATHAYDE, 1998, p.60), já alargada pela Geração de 30, não poderíamos precisar o nível de conhecimento e intimidade que o poeta pernambucano teve com a obra do modernista. Também não é de conhecimento público a referência do texto “O artista e o artesão”, por parte de Cabral, entretanto, o projeto poético cabralino parece seguir à risca as ideias propostas por Mário de Andrade.

4. As águas negras: o Tietê e o Capibaribe

Se, por um lado, há simetria entre as reflexões teóricas de Mário de Andrade e as de João Cabral de Melo Neto, principalmente, no que diz respeito à importância do trabalho intelectual, da comunicação e do artesanato na poesia; por outro, há assimetria em relação às suas expressões poéticas. Este lado fica mais evidente do que aquele porque as obras estão inseridas em contextos históricos distintos e, portanto, apresentam tanto rastros culturais quanto procedimentos formais que irão se inserir discursivamente na linguagem de cada poeta. Apesar disso, seria pertinente traçar um ponto de conexão ao que tange à poética de ambos, ao considerar um caminho proposto por Lêdo Ivo:

Na celebração do Capibaribe, seu rio natal, [João Cabral] enxotou as imagens de fluidez e limpidez do catálogo romântico e parnasiano, e cantou o rio sujo e cheio de detritos. As nascentes de *O cão sem plumas* e *O rio* devem ser buscadas na “Meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade, o primeiro poema brasileiro que, rompendo com uma tradição poética de bucolismo e limpidez fluvial, erigiu a figura e a realidade do rio-esgoto, do rio que é uma latrina das cidades atravessadas. (IVO, 2009, p. 15)

Entre as águas do Tietê e as do Capibaribe, Ivo identifica um objeto referencial igual: um “rio-esgoto”. Como latrinas que atravessam as cidades, os dois rios servem-se de uma mesma água “pesada e oliosa” (ANDRADE, 2013, p. 532) que “sabia da lama” (MELO NETO, 1986, p. 381), entretanto, com a leitura de “A meditação sobre o Tietê” e *O cão sem plumas* podemos notar estratégias formais, as quais evidenciam soluções estéticas diversas. O poema de Mário representa, para muitos críticos, uma espécie de testamento, pois é datado de 12 de fevereiro de 1945, o mês da morte do poeta, sendo publicado postumamente em *Lira Paulistana* (1945). A meditação marioandrea, composta por mais de 330 versos distribuídos assimetricamente em 20 estrofes, inicia-se com a afirmação: “É noite. E tudo é noite.” Com uma dicção torrencial, cria-se uma atmosfera soturna que se une à uma voz lírica dilacerada:

É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,
Soturnas sombras, enchem de noite de tão vasta
O peito do rio, que é como si a noite fosse água,
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões
As altas torres do meu coração exausto. (...)” (ANDRADE, 2013, p. 531)

Em outra passagem, o caráter autobiográfico do poema a partir dos versos marcados pela intertextualidade. A referência ao poema fluvial “Rito do irmão pequeno” (1931) ao

famoso verso “Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta”, que abre o livro *Remate de Males* (1930), demonstra incorporação da figura do poeta com o próprio texto:

Pelas águas do turbido rio do Amazonas, meu outro sinal.
E também, ôh também! na mais impávida glória
Descobridora da minha inconstância e aventura,
Desque me fiz poeta e fui trezentos, eu amei
Todos os homens, odiei a guerra, salvei a paz!
E eu não sabia! eu bailo de ignorâncias inventivas,
E a minha sabedoria vem das fontes que eu não sei! (p. 541)

A descrição das “águas oliosas e pesadas” que o poeta contempla da Ponte das Bandeiras permitem ao leitor reconstruir uma imagem melancólica e frágil de Mário de Andrade. Como num último lamento, a carga dramática intensifica-se nos versos finais de “A meditação sobre o Tietê”:

Maior que a estrela, maior que os adjetivos,
Sou homem! vencedor das mortes, bem nascido além dos dias,
Transfigurado além das profecias!
Eu recuso a paciência, o boi morreu, eu recuso a esperança.
Eu me acho tão cansado em meu furor.
As águas apenas murmuram hostis, água vil mas turrona paulista
Que sobe e se espraia, levando as auroras represadas
Para o peito dos sofrimentos dos homens.
... e tudo é noite. Sob o arco admirável
Da Ponte das Bandeiras, morta, dissoluta, fraca,
Uma lágrima apenas, uma lágrima,
Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê. (p. 543)

As águas do Tietê de Mário de Andrade estão carregadas de uma sentimentalidade que recai sobre o sujeito poético, enquanto que as águas do Capibaribe de João Cabral comovem por se tratar de um drama coletivo. Em *O cão sem plumas*, a intensa narração visual compõe uma espécie de cartografia geográfica e humana, de caráter social e político. Com uma estrutura formada por quatro blocos ou partes, o poema apresenta as duas primeiras com a mesma denominação: “Paisagem do Capibaribe”; a terceira e a quarta são intituladas como “Fábula do Capibaribe” e “Discurso do Capibaribe”, respectivamente. Tal organização, além de determinar abordagens distintas do objeto, demonstra três dimensões representativas do rio.

Em “Paisagem do Capibaribe”, predomina-se uma descrição física de uma paisagem de miséria e lama. Na primeira parte, explicita-se a construção do mecanismo metafórico através das imagens “rio”, “cachorro”, “fruta”: “A cidade é passada pelo rio / como uma rua / é passada por um cachorro; / uma fruta / por uma espada.” (MELO NETO, 1986, p. 381) Na

segunda parte, a paisagem física torna-se humana, assim, o rio que era “como um cão sem plumas” assemelha-se aos homens que vivem em suas margens:

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.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem). (p. 384)

A aparente ilogicidade da imagem-título “cão sem plumas” desfaz-se à medida que o poema explica a sua construção metafórica. Assim como um cão desplumado está saqueado daquilo o que ele não tem, o rio e os homens perderam aquilo o que os define, enfrentando uma situação de ausência, privação e negação. Desse modo, as imagens do cão e do homem misturam-se às águas do rio: “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. 386). Já na terceira parte – “Fábula do Capibaribe” – o encontro do rio com o mar adquire uma dimensão alegórica à medida que a confluência natural entre a água estagnada e a salgada torna-se também um embate social:

Depois,
o mar invade o rio.
Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha,
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio

a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada. (p. 389)

O mar com “seus dentes” e “seus ácidos” quer, num esforço asséptico, roer a lama do rio, destruir nele todo e qualquer tipo de “terra inchada”. O rio com sua viscosidade reage ao poder corrosivo da água salgada ao se associar a seus pares, outros rios de água pesada e estagnada, formando os mangues. Nestas áreas, onde há o encontro do mar com o rio, forja-se uma resistência de uma luta de “água parada” e “fruta parada”, assim como uma “máquina paciente e útil”, os mangues têm a “mesma força / invencível e anônima / de uma fruta / – trabalhando ainda seu açúcar / depois de cortada – (p.389-90).” É a partir dessa lição de resistência, absorvida pelo rio na fábula que se fabrica o “Discurso do Capibaribe”, no qual se articula uma reflexão sobre a condição existencial dos homens que, iguais ao rio, são “como cães sem plumas”:

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio. (p. 390-91)

O cão sem plumas apresenta ao leitor uma perspectiva quase cinematográfica, que anula a figura do sujeito ao simular um olhar isento de qualquer dado subjetivo. Mas é evidente que se trata de um artifício poético utilizado por João Cabral para reconstruir uma visão sobre o rio de sua infância. Ao ler o poema, a impressão de que estamos a assistir uma sucessão de imagens como numa película é iluminada por uma passagem autobiográfica d’*O rio*: “um menino bastante guenzo / de tarde olhava o rio / como se filme de cinema;” (MELO

NETO, 1986, p. 371). Se o Capibaribe para o poeta era sua “leitura e cinema”, como dirá posteriormente no poema “Prosas da Maré na Jaqueira”, de *A escola das facas* (1980), essa relação pessoal e visual estabelecida com o rio é transferida para o leitor em *O cão sem plumas*, através da utilização de recursos metafóricos e retóricos. Já em “A meditação sobre o Tietê”, a todo o momento, o ponto de vista do sujeito poético está sendo reiterado, assim, contemplando o rio em cima da Ponte das Bandeiras, o poeta avalia sua própria trajetória: “Eu vejo; não é por mim, o meu verso tomando / As cordas oscilantes da serpente, rio.” (ANDRADE, 2013, p. 533) Não só o uso da primeira pessoa do singular evidencia o olhar de Mário de Andrade vendo-se refletido nas águas do Tietê, mas também a meditação melancólica e amarga demonstra a falência de um sujeito. Apesar de conter uma reflexão de caráter político e social, a leitura do poema fica marcada pelo tom autobiográfico.

Ao contrário do que defende em “O artista e o artesão”, Mário de Andrade apresenta-se, nesse caso, de modo bastante personalista, demonstrando o embate entre a “comoção poética” e uma “inteligência perpetuamente insatisfeita”, identificado por Manuel Bandeira. De modo que buscamos explorar esse descompasso entre o discurso crítico e o poético como um exemplo de assimetria para tentar melhor compreender, por outro lado, a afinidade com a poesia cabralina. É claro que tanto a personalidade quanto a obra de Mário de Andrade e João Cabral de Melo Neto desenvolvem-se de maneira complexa e múltipla, portanto, incongruências ou mudanças de perspectiva fazem parte de suas expressões como poetas e, em última instância, indivíduos. É intrigante observar que, mesmo sem ser uma referência declarada para Cabral, os conceitos de consciência criadora e a atitude estética pregada por Mário através das noções de construção, artesanato e trabalho, estão presentes na matriz do pensamento cabralino:

Para mim, arte é construção. Eu não sei latim nem grego, não sei de onde vem a palavra arte, mas você veja que a palavra arte está muito ligada à palavra artesão. E a palavra artesão está ligada à palavra trabalho. Eu não vejo uma fronteira nítida entre a arte e o artesanato. Para mim, um poeta, um escritor, um romancista é um artista como um sujeito que faz sapatos. (ATHAYDE, 1998, p. 18)

Essencialmente como um artesão, João Cabral define seu projeto poético como a união, à maneira marioandradeana, da arte e do artesanato. Para ele, a poesia é um trabalho intelectual destituído de qualquer interferência do acaso ou da espontaneidade, uma atividade a qual se exige o domínio de técnicas e, principalmente, labor. Em declarações, entrevistas, textos críticos, poemas, Cabral reiterou obsessivamente a importância da pesquisa estética sobre a palavra e a necessidade de comunicação. Há em sua postura simples, de quem

compara a atividade da escrita com o ato de “catar feijão”ⁱⁱⁱ, todas as qualidades artísticas defendidas por Mário de Andrade. Desejando construir sua poesia como uma “máquina de comover”, um objeto cuja intenção primordial é sensibilizar o leitor, João Cabral de Melo Neto constitui-se como um poeta artesão.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- _____. “O artista e o artesão”. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- _____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.
- _____. *Poesias completas. Volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. “O Geômetra Engajado”. In: *Metalinguagens & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa (1940 – 1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ⁱ Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ⁱⁱ Este texto foi publicado em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943), livro que reúne os ensaios de crítica literária de Mário de Andrade.

ⁱⁱⁱ Referência ao poema “Catar feijão”, do livro *A educação pela pedra* (1966).