José Afonso Chaves

“Rigoroso Horizonte”:

Estudo sociológico sobre a gênese do estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Profª. Drª. Eliane Veras Soares
Co-Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Soares

Recife, Fevereiro de 2010

Chaves, José Afonso
"Rigoroso Horizonte" : estudo sociológico sobre a gênese do estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto / José Afonso Chaves. – Recife: O Autor, 2010.
204 folhas : il., fig.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Sociologia, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Sociologia. 2. Cultura. 3. Poesia – Aspectos sociais. 4. Estilo literário. 5. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. I. Título.

316 CDU (2. ed.) UFPE
301 CDD (22. ed.) BCFCH2010/14

Ata da Sessão de Defesa de Tese de **JOSÉ AFONSO CHAVES,** do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de 2010, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da comissão designada para o Exame da Tese de Doutorado de **JOSÉ AFONSO CHAVES** sob o título **RIGOROSO HORIZONTE": Estudo sociológico sobre a gênese do estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto.** A comissão foi composta pelos professores: **Profª. Drª. Eliane Veras Soares - Presidente/Orientadora; Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco – Titular Externa (USP), Prof. Dr. José Luciano Góis de Oliveira – Titular Externo (PPGD/UFPE), Profª. Drª. Valéria Torres da Costa e Silva – Titular Interna (PPGS/UFPE), Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares – Titular Interno (PPGS/UFPE).** Dando início aos trabalhos, a **Profª. Drª. Eliane Veras Soares** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra ao autor da Tese para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua argüição, seguindo-se a defesa do candidato. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornarem a **Profª. Drª. Eliane Veras Soares,** presidente da mesa e orientadora do candidato, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão Examinadora **aprovando a Tese por unanimidade.** E nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora e pelo candidato. Recife, 26 de fevereiro de 2010.

Vinicius Douglas da Silva Nascimento – Secretário

Profª. Drª. Eliane Veras Soares

Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

Prof. Dr. José Luciano Góis de Oliveira

Profª. Drª. Valéria Torres da Costa e Silva

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

José Afonso Chaves

Aos meus pais, com a gratidão de sempre, porém, nunca suficiente.

À Adriana e Clarinha, as alegrias e desafios da vida.

AGRADECIMENTOS

Minha família muito contribuiu durante todo esse tempo de realização do doutorado. Sempre estimulando, perguntando e provendo nas dificuldades existenciais, afetivas e financeiras. Será que um dia terei como recompensá-los? Se não, saberei que serei amado do mesmo jeito.

Aos Professores do PPGS com os quais tive a oportunidade de muito aprender nas disciplinas que ministraram, de maneira muito especial a Professora Silke Weber pela curiosidade científica com os trabalhos dos mestrandos e doutorandos e pelo compromisso com a universidade pública brasileira.

Aos meus colegas de turma no doutorado que sempre me animaram a continuar nos momentos bem difíceis desse percurso; de modo especial Rui Mesquita e Davi Batista.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, meu agradecimento pela atenção ao longo desses anos.

Às instituições nas quais trabalho que, em diversos momentos, foram compreensivas quando de minha ausência às atividades acadêmicas.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, na pessoa de seu Presidente, o poeta José Almino, que me acolheu durante o mês de janeiro de 2008 para consulta ao acervo de João Cabral. Um agradecimento particular à funcionária Paula Silva que me acompanhou na busca de informações.

A Vagner França que "quebrou muitos galhos" nesse último ano.

Aos membros da Banca Examinadora – Professoras Dra. Maria Elisa Cevasco e Dra. Valéria Torres e o Professor Dr. Luciano Oliveira - que gentilmente aceitaram contribuir para a avaliação e melhoria deste trabalho. A professora Maria Elisa mostrou-se entusiasmada e disponível

quando tomou conhecimento da pesquisa em seus inícios. Pena que eu não levei o diálogo em frente.

Ao Professor Paulo Marcondes pela co-orientação produtiva e instigante e pelas discussões da disciplina Sociologia da Arte.

À Professora Eliane Veras que me acolheu acadêmica e afetivamente, sempre, mesmo quando redirecionei meu objeto de pesquisa. Durante esse tempo aprendi bastante com sua riqueza intelectual, orientação segura mas, sobretudo, com sua figura humana que me fez ver de modo incisivo que a vida está acima de nossas atribuições. Ela e o Professor Paulo Marcondes não respondem pelos limites desse trabalho.

À Adriana e Mariah Clara que participaram ativamente de tudo o que constituiu minha vida nesse período.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

João Cabral de Melo Neto

Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam, tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos, isolados, e serem ininteligíveis. E no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista.

Raymond Williams

Resumo

O poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto é reconhecido como o construtor de uma poesia que se caracteriza pela negação do eu lírico, por primar pela elaboração racional de seus versos e por estabelecer uma adequada relação entre o rigor formal e pressupostos político-ideológicos. Esses atributos podem ser resumidos naquilo que a crítica denominou de antilira cabralina. O presente estudo tem por finalidade problematizar a origem social desse estilo poético. A questão que move a pesquisa é justamente a afirmação de que o estilo antilírico de Cabral parece ser uma criação isolada do poeta, não estando ele, portanto, inserido no contexto sócio-estético pelo qual passavam as manifestações artísticas brasileiras em geral e a literatura em particular, nos decênios de 1940-1950. Tanto a crítica literária, quanto o próprio poeta, a despeito de negarem qualquer forma de inspiração e sentimentalismo em sua obra, terminam por erigir a imagem de um criador amplamente distanciado do modo como se fazia poesia na época de formação do poeta. Na tentativa de oferecer um quadro histórico e social que fundamenta o projeto poético de João Cabral, esse trabalho busca no conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams o instrumento analítico necessário e capaz de estabelecer tal relação, qual seja, a estreita ligação entre a poética antilírica de João Cabral e uma estrutura de sentimento vigente no período estudado. Nesse sentido, o estudo defende que a origem do estilo antilírico de João Cabral se encontra, em boa medida, em uma estrutura de sentimento racional-coletivista disponível no momento de seu aprendizado de poeta.

Palavras-chave: João Cabral; Estilo; Antilira; Estrutura de Sentimento.

Abstract

The Pernambucan poet João Cabral de Melo Neto is known as the writer of poetry characterized by the denial of the lyrical I, to support the rational elaboration of his verse and to establish an adequate relation between formal rigor and political and ideological assumptions. These attributes can be summarized in what the critic calls `antilira cabralina´ (Cabralian Anti-lyrical). The present study intends to difficult the social origin of this poetic style. The questions that moves this research is justly the affirmation that this anti-lyrical style of Cabral seems to be an isolated creation of the poet, not being it, therefore, inserting in the social aesthetic context to which passed the Brazilian artistic demonstrations in specific and general literature, during the 1940´s. Both literary criticism as the poet himself, despite denying any form of inspiration or sentimentalism in his work, end by creating an image of the creator amply distant from the way of writing poetry of the time of the growth of the poet. In trying to offer a social and historic framework which founds João Cabral´s poetry, this paper tries to find the concept based on the Raymond Williams Structure of Feeling, the analytic instrument necessary and capable to establish this relation, namely, the direct connection between the anti-lyrical poet João Cabral and the structure of the feeling prevailing in the period studied. In this sense, the study defends the origin of the anti-lyrical style of João Cabral is, largely, in the structure of the rational-collectivist feeling at the time of his development as a poet.

Keywords: João Cabral; Style; Anti-lyrical; Structure of feeling

Résumé

Le poète de Pernambuco João Cabral de Melo Neto est reconnu comme le constructeur d'une poésie qui se caractérise par le refus du lyrique j'excelle dans le développement rationnel de ses versets et établissant un lien approprié entre la rigueur formelle et d'hypothèses politiques et idéologiques. Ces attributs peuvent être résumées dans ce que les critiques appelé cabralian antilyrique. Cette étude vise à discuter de l'origine sociale de style poétique. La question qui anime la recherche est précisément l'affirmation selon laquelle le style antilyrique de Cabral semble être un endroit isolé du poète, non pas quand il a été inséré dans le développement socio-esthétique par lequel passaient les manifestations artistiques brésilienne en général et la littérature en particulier dans les décennies de 1940-1950. Les deux critiques littéraires, comme le poète lui-même, en dépit de nier toute forme d'inspiration et de la sentimentalité dans son travail, finissent par ériger l'image d'un créateur largement distancé façon dont la poésie a été faite au moment de la formation du poète. Dans une tentative d'offrir un contexte historique et social qui sous-tend le projet poétique de João Cabral, ce travail sur la notion du structure de sentiment de Raymond Williams l'outil d'analyse et devraient être en mesure d'établir une telle relation, à savoir le lien étroit entre la poétique antilyrique de João Cabral et une structure de sentiment qui prévaut dans la période étudiée. En ce sens, l'étude soutient que l'origine du style antilyrique de João Cabral est dans une large mesure, sur une structure rationnelle du sentiment collectiviste disponibles au moment de son apprentissage en tant que poète.

Mots-clé: João Cabral; Style; Antilyrique, la structure de sentiment.

Lista de Ilustração

Triangulação de sentido.....163

SUMÁRIO

Introdução.....12

Capítulo I – O estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto.....17

1. A marca do poeta.....17

2. Traços biográficos de João Cabral.....19

3. O modernismo antilírico de João Cabral 26
3. 1 Surrealismo construtivista.....28
3. 2 Poemas da negatividade.....33
3. 3 Os poemas do rio.....39
3. 4 Os poemas de faca.....50
3. 5 Os poemas da linguagem madura.....53
3. 6 Os poemas da pedra.....58

Capítulo II – A construção da singularidade poética de João Cabral.....62

1. A "voz" da crítica.....62

2. A "voz" do poeta.....80

3. O problema da racionalidade genial.....82

Capítulo III – A abordagem da cultura nas Ciências Sociais.....85

1. Os Clássicos da Sociologia e a cultura.....87
1.1 Karl Marx e o materialismo histórico.....87
1.2 O problema da Cultura em Émile Durkheim.....90
1.3 Max Weber e a cultura.....95
1.4 Síntese dos Clássicos.....102

2. Teoria Social e cultura na contemporaneidade.....103
2.1 Fenomenologia e correntes micro-sociológicas.....103
2.2 A sociedade como totalidade: funcionalismo, estruturalismo e pós-struturalismo.....106
2.3 Pierre Bourdieu e a noção de habitus.....110
2.4 Considerações.....111

Capítulo IV – Estrutura de Sentimento e mudança estilística.....114

1. Estilo e abordagem estética.....114

2. Estilo e crítica literária.....118

3. Estilo e sociologia.....122
   3.1 A perspectiva internalista.....126
   3.2 A perspectiva externalista.....127
   3.3 A perspectiva sintética.....132

4. Mikhail Bakhtin e o dialogismo da obra literária.....133

5. Pierre Bourdieu e o conceito de campo literário.....137

6. Raymond Williams: Materialismo Cultural e inovação dos estilos.....142
   1. O conceito de Estrutura de sentimento.....153
   2. O conceito de Formações Culturais.....159

7. Triangulação de sentido.....160

Capítulo V – As razões sociais do estilo antilírico de João Cabral.....165

1. O apelo formal: o campo literário e a busca rigorosa da forma.....166
2. O apelo racional: a introdução do padrão de conhecimento científico no Brasil....173
3. O apelo coletivista: a política cultural do PCB e a ideologia do Planejamento.....181

Conclusão.....195

Referências bibliográficas.....198

INTRODUÇÃO

A obra poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), desde seu aparecimento no ano de 1942, foi vista como o resultado de um laborioso e constante exercício de rigor formal. A fortuna crítica do poeta, como será visto neste trabalho, tem enfatizado o seu modo racional e objetivo de construção da sua obra poética, existindo mesmo, como afirmam alguns autores, um nítido distanciamento do fazer poético dos primeiros poetas modernistas, sobretudo, de Manuel Bandeira (1886-1968) (COSTA LIMA, 1995). Esse estilo antilírico de João Cabral já recebeu, desde a crítica literária, um tratamento extenso e satisfatório. A esse respeito basta notar a detalhada bibliografia crítica, organizada por Zila Mamede (1987) e também no *Caderno de Literatura Brasileira* dedicado a João Cabral (1996). Contudo, no que respeita às condições sociais que se fizeram presentes na origem desse estilo poético, praticamente não se empreendeu nenhum esforço, como mostram as bibliografias supra citadas. Surge um terreno amplo que necessita do olhar da sociologia para uma abordagem mais complexa da obra de João Cabral.

Uma importante contribuição para essa imagem de aura às avessas que cerca a obra de João Cabral foi encetada pelo próprio poeta que, em diversas ocasiões, ao longo de sua trajetória fez sempre questão de enfatizar que em seu ofício nunca se valera da inspiração: “inspiração não tenho nunca. Aliás, como diz Auden, a poesia procura a gente até os 25 anos. Depois, é a gente que tem que procurá-la, inspirá-la. Confesso que desde o início construí minha poesia. Rendimento é uma questão de trabalho e método. De sentar todos os dias à mesma hora” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 48). A inspiração é um aspecto que, ainda segundo Cabral, não parece existir, ocorrendo tão somente o trabalho paciente e objetivo daquele que se propõe a

escrever poesia. O problema que deriva dessa auto-insistência, bem como do conjunto da crítica é de, ainda, compreender a feitura da obra poética como se esta estivesse para além da sociedade que a circunda e das injunções do campo literário em que é elaborada.

Com isso, não estamos advogando a idéia de que não exista em Cabral uma subjetividade dotada de grande sensibilidade artística, mas, estamos chamando a atenção para, por um lado, a negação de uma interferência do contexto social e, por outro, a necessidade de perceber que há uma determinação social na conformação de um estilo poético.

Evidentemente, em Cabral, a lírica é concebida como elaboração de um artefato de linguagem. Para ele, a criação poética, longe de ser o resultado da inspiração ou do transe (a exemplo do que românticos, simbolistas e surrealistas pensavam), é entendida como uma lenta e sofrida pesquisa de expressão. Por isso, ele despreza a intuição, o mistério e as revelações inconscientes como móveis do fazer literário, oferecendo em troca uma poética em que tudo é medido, calculado, trabalhado, em um meticuloso processo de construção (NUNES, 1971, p. 28). O poeta busca a palavra objetiva, a palavra exata, como quem procurasse uma fórmula matemática para representar o mundo. O resultado de seu esforço é uma lírica cerebral que, em uma primeira visada, rompe com a poesia feita nos idos de 1940, excessivamente palavrosa, prisioneira da musicalidade fácil e do exagero metafórico, como também, ao mesmo tempo, dá prosseguimento ao cânone moderno, o re-configura em modo negativo, antilírico.

Paradoxalmente, uma poética que é toda perpassada por paisagens, coisas, concretude, como a crítica se encarregou de demonstrar, ainda não teve o seu processo de criação analisado satisfatoriamente em paralelo com o curso social e histórico de que fez parte. Esse hiato entre obra e processo social trabalha para o reforço da compreensão de singularidade excepcional

contida na trajetória de escritores e poetas e não ajuda ao razoável entendimento das razões estilísticas presentes nos mais diversos percursos literários que podemos encontrar.

Uma abordagem sociológica desta dinâmica literária deverá se perguntar pelas condições sociais que efetivaram tais mudanças estéticas dentro do itinerário do modernismo poético brasileiro. O que tornou possível a antilira de João Cabral de Melo Neto no horizonte da poesia modernista no Brasil? Essa questão nos remete a uma outra mais ampla e que de alguma maneira a sustenta, qual seja, o que contribui decisivamente para o abandono de certos padrões formais e a consagração de novos padrões formais? Por quais razões se estabelecem as mudanças estéticas? Diversos enfoques estão implicados na tentativa de responder a essa questão.

Evidentemente, quando se está procedendo à análise concreta de uma mudança formal terá de se procurar pelo elemento ou o conjunto de elementos responsável por aquela transformação artística específica. Assim, torna-se problemática a escolha antecipada de um aspecto que sempre implicará na mudança. Talvez seja mais produtivo entender o processo de mudança formal como desencadeamento de uma articulação entre diversos fatores. Com isso, se intenta afastar-se de propostas teórico-metodológicas que são por demais deterministas na explicação dos fenômenos implicados nessas mudanças. Um conceito como o de estrutura de sentimento, proposto por Raymond Williams, ainda pouco experimentado na prática analítica da sociologia da literatura entre nós, parece enveredar por esse horizonte da não-identificação imediata entre contexto e obra de arte, cabendo ao analista, inclusive, admitir as lacunas existentes na relação entre ambos. Não se trata de negar tal relação. Pelo contrário, se quer enfatizar que a complexidade da relação entre estética e contexto histórico requer, necessariamente, uma abordagem que também seja complexa, no sentido de melhor tematizá-la.

Ao procedermos a um processo de busca daquilo que, enquanto disposições sociais, concorre para a constituição do estilo atilírico da poesia de João Cabral, estamos inserindo nossa pesquisa no seguinte problema sociológico: quais os determinantes sociais da mudança artística? Com esse intuito, esse trabalho, como indicado acima, se ampara teoricamente no conceito de estrutura de sentimento do pensador inglês Raymond Williams e também fará uso dos conceitos de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin e de campo literário concebido por Pierre Bourdieu.

Esse trabalho visa, portanto, a problematização do processo de estabelecimento do estilo antilírico de João Cabral, relacionando-o com as disposições sociais e históricas próprias ao tempo de seu aparecimento. Estamos chamando de disposições sociais e históricas o contexto atravessado pela sociedade brasileira no período que vai de 1938 a 1950. A hipótese de trabalho é a de que nos anos 1940 e 1950 (período da formação poética de Cabral) configurou-se uma estrutura de sentimento racional-coletivista na sociedade brasileira, tendo sido ela determinante para o surgimento da antilira de João Cabral.

A tese está dividida em cinco capítulos. No primeiro é apresentada uma breve trajetória biográfica do poeta e também é construído um panorama de sua obra que vai de *Pedra do Sono* (1942) até o livro *A Educação pela Pedra* (1966), procurando expor o que é o estilo antilírico de João Cabral. No segundo capítulo realizamos um balanço da crítica poética mais determinante para a compreensão de Cabral e expomos os problemas decorrentes da leitura empreendida pela crítica, qual seja, a construção do pressuposto de que o estilo de João Cabral está isolado no interior do modernismo poético. O terceiro capítulo contém uma exposição do modo como a teoria social, desde os clássicos até hoje, tem se aproximado dos fenômenos culturais; fundamentando esse trabalho no âmbito da sociologia da cultura. No quarto capítulo há uma revisão da literatura acerca da mudança estilística na sociologia e se apresenta o referencial teórico do estudo: o conceito de

estrutura de sentimento. No quinto e último capítulo é construída a estrutura de sentimento racional-coletivista e sua relação com o estilo de João Cabral.

O desenvolvimento dessa pesquisa quer colaborar, no que respeita ao universo das ciências sociais, em três direções. Em primeiro lugar, contribuir para o desdobramento analítico e metodológico da sociologia da literatura, campo que ainda carece de amplo desenvolvimento entre nós. Em segundo lugar, enriquecer a recepção crítica da obra de João Cabral de Melo Neto pelo ângulo da relação que há entre seu estilo antilírico e uma estrutura de sentimento racional-coletivista. Em terceiro lugar, confrontar as perspectivas analíticas de Raymond Williams e um fenômeno empírico do campo literário brasileiro e demonstrar quais ganhos analíticos derivam de sua contribuição.

Capítulo I – O estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto

Neste capítulo temos por finalidade apresentar a particularidade estilística da poesia de João Cabral de Melo Neto através da análise de sua poesia publicada em livro desde *Pedra do Sono*, livro de estréia do poeta, até *A educação pela pedra*, obra de maturidade artística e que encerra o ciclo que demarca João Cabral como realizador de um estilo antilírico no modernismo poético brasileiro. O capítulo inicia com uma sucinta biografia do poeta.

A marca do poeta

No dia 13 de junho do ano de 1942 o crítico literário Antonio Candido, em sua coluna de crítica literária do Jornal *Folha da Manhã* escrevia as seguintes palavras ao saudar o lançamento do livro *Pedra do sono*, de autoria de um novo poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto:

> A tendência vamos dizer construtivista do Sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais... O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal (CANDIDO, 1999, pp. 9-11).

Embora apontasse para o componente surrealista presente no livro, o crítico paulista detectava o construtivismo tímido, mas já presente, na poesia de João Cabral. Esse traço será a característica preponderante do trabalho poético de Cabral. Desta obra até *Sevilha Andando* (1989), seu último trabalho; dessa estréia até sua morte o poeta será acompanhado pela idéia de construtivismo e posteriormente também por um constante racionalismo e

objetivismo. Vejamos, pela ocasião de sua morte, um exemplo do que se noticiou:

> Inimigo declarado dos derramamentos e melosidades, ele fez versos secos, severamente controlados em seus efeitos. É uma poesia antilírica, no sentido de que nela a emoção é pensada, as imagens construídas e tudo que é supérfluo ou enfeitado de plumas, rejeitado (GRAIEB, 1999, p. 63).

A caracterização de Cabral como pertencente a um modo crítico, construtivo e racional de fazer poesia corresponde ao que efetivamente se encontra em sua obra, como tão bem já demonstrou a crítica literária especializada e, como veremos, o próprio poeta se esforçou em assim se parecer.

Em princípio, toda essa aposta na ausência de um eu poético e lírico e da ampla demonstração de que as adequadas resoluções formais a que chegou o poeta não são fruto de inspiração subjetivista mas tão somente conclusão de um trabalho permanente e rigoroso em busca do verso "perfeito", pareceria corroborar com um certo desmanche do mito genial que comumente entorna o horizonte da poesia e se alinharia mais próximo de uma visada sócio-histórica da lírica. Todavia, o modo como se exprime crítica e poeta acerca desse seu estilo não parece indicar propriamente a poesia como um artefato social decorrente de diversas relações envolvendo autor e obra, pois nas duas vozes citadas resulta uma singularidade poética distante de tudo o mais que se praticava em termos de literatura no Brasil por volta dos anos 1940 e 1950. A construção dessa singularidade, que requer portanto investigação sociológica, haja vista que a poesia, como a literatura em geral, é um artefato social, será apresentada mais à frente. Por ora, apresentaremos um percurso biográfico de João Cabral e, principalmente, o que caracteriza seu estilo poético.

Traços biográficos de João Cabral de Melo Neto

Esse percurso procura, tão somente, indicar por onde passou o poeta e o que fez de mais significativo ao longo de sua vida. É uma apresentação telegráfica de sua trajetória. Com isso, estamos afirmando que o trabalho que ora se inicia não tomou como registro analítico a personalidade do poeta como fundamento de sua obra. Mas também não se trata de negligenciar ou de não validar tal procedimento como base heurística para compreender as opções formais de um artista. Entre os estudiosos da obra de Cabral, podemos notar três maneiras de entender a relação de sua vida com sua poesia. Uma primeira, afirma que há uma separação abissal entre a poesia de Cabral e sua vida, não cabendo à segunda nenhuma interferência na primeira (exemplo dessa vertente pode ser conferido no trabalho do crítico Fábio Lucas, *O poeta e a mídia*: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto); uma segunda, diz que há uma armação da crítica acadêmica em exagerar o hermetismo e a frieza cerebral do poeta e que, em verdade é possível ler "subjetividade" na obra de João Cabral, pois diferente do que se diz ele era um "homem com alma" (exemplo dessa leitura pode ser conferido no recente *Retrato falado do poeta*, de Selma Vasconcelos). A esse respeito, parece mesmo ocorrer um crescente movimento na interpretação do poeta, no sentido de torná-lo mais espiritual e subjetivo. Em 2007, a Editora Alfaguara, que está relançando toda a obra do poeta, reuniu os trabalhos ditos mais íntimos e pessoais em um volume curiosamente intitulado *O artista inconfessável*, mas que busca realmente enfatizar um Cabral menos racional e confidente de seu eu. Uma terceira vertente, ainda, sugere que o materialismo obsessivo de Cabral se justifica como uma máscara para encobrir sua real preocupação com problemas de ordem espiritual e metafísico, coisas taxativamente ignoradas pela fala do poeta. O livro *João Cabral de Melo Neto*: o homem sem alma, uma biografia de Cabral escrita pelo jornalista e escritor José Castello, é ilustrativo dessa vertente[1].

[1] A título de indicação: no âmbito das ciências sociais um estudo central no que respeita a interação personalidade e sociedade é o trabalho de Norbert Elias, que constrói uma sociologia de base freudiana, em sua exemplar monografia

João Cabral de Melo Neto nasceu na cidade do Recife, no estado de Pernambuco, no dia nove de janeiro de 1920. Foi o segundo filho de Luiz Antônio Cabral de Melo e de Carmem Carneiro-Leão Cabral de Melo. Pelo lado paterno, era primo de Manuel Bandeira e, pelo lado materno, de Gilberto Freyre. Passa a infância em engenhos de açúcar. Primeiro no Engenho Poço do Aleixo, em São Lourenço da Mata, e depois nos engenhos Pacoval e Dois Irmãos, no município de Moreno[2].

Em 1930, com a mudança da família para Recife, inicia o curso primário no Colégio Marista. João Cabral era um amante do futebol, tendo sido campeão juvenil pelo Santa Cruz Futebol Clube em 1935 (CASTELLO, 2006, p. 42). Foi na Associação Comercial de Pernambuco, em 1937, que obteve seu primeiro emprego, tendo depois trabalhado no Departamento de Estatística do Estado. Já com 18 anos, começa a freqüentar a roda literária do Café Lafayette, que se reúne em volta de Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro, que regressara de Paris por causa da guerra.

Em 1940 viaja com a família para o Rio de Janeiro, onde conhece Murilo Mendes. Esse o apresenta a Carlos Drummond de Andrade e ao círculo de intelectuais que se reunia no consultório de Jorge de Lima. No ano seguinte, participa do Congresso de Poesia do Recife, ocasião em que apresenta suas Considerações sobre o poeta dormindo.

O ano de 1942 marca a publicação de seu primeiro livro, *Pedra do Sono*. Em novembro viaja, por terra, para o Rio de Janeiro. Convocado para servir à Força Expedicionária Brasileira (FEB), é dispensado por motivo de saúde. Mas permanece no Rio, sendo aprovado em concurso e nomeado

sobre Mozart. Elias, N. *Mozart, a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

[2] A presente biografia de João Cabral está amplamente baseada no livro *João Cabral de Melo Neto*: o homem sem alma, de José Castello; em *Retrato falado do poeta*, de Selma Vasconcelos, em *Obra Completa*, João Cabral de Melo Neto e em *Cadernos de literatura brasileira*, volume de 1996 dedicado a Cabral.

Assistente de Seleção do DASP (Departamento de Administração do Serviço Público). Frequenta, então, os intelectuais que se reuniam no Café Amarelinho e Café Vermelhinho, no Centro do Rio de Janeiro. Publica "Os três mal-amados" na Revista do Brasil (MAMEDE, 1987, p. 4).

O engenheiro é publicado em 1945, em edição custeada por Augusto Frederico Schmidt. Faz concurso para a carreira diplomática, para a qual é nomeado em dezembro. Começa a trabalhar em 1946, no Departamento Cultural do Itamaraty, depois no Departamento Político e, posteriormente, na comissão de Organismos Internacionais. Em fevereiro, casa-se com Stella Maria Barbosa de Oliveira, no Rio de Janeiro. Em dezembro, nasce seu primeiro filho, Rodrigo.

É removido, em 1947, para o Consulado Geral em Barcelona, como vice-cônsul. Adquire uma pequena tipografia artesanal, com a qual publica livros de poetas brasileiros e espanhóis. Nessa prensa manual imprime *Psicologia da composição*. Nos dois anos seguintes nascem mais dois filhos: Inês e Luiz, respectivamente. Residindo na Catalunha, escreve seu ensaio sobre Joan Miró, cujo estúdio freqüenta. Miró faz publicar o ensaio com texto em português, com suas primeiras gravuras em madeira.

Removido para o Consulado Geral em Londres, em 1950, publica *O cão sem plumas*. Dois anos depois retorna ao Brasil para responder por inquérito onde é acusado de subversão. Escreve o livro *O rio*, em 1953, com o qual recebe o Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo, em 1954. É colocado em disponibilidade pelo Itamaraty, sem rendimentos, enquanto responde ao inquérito, período em que trabalha como secretário de redação do Jornal *A Vanguarda*, dirigido por Joel Silveira. Arquivado o inquérito policial, a pedido do promotor público, volta para Pernambuco com a família. Lá, é recebido em sessão solene pela Câmara Municipal do Recife.

Em 1954 é convidado a participar do Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo. Participa também do Congresso Brasileiro de Poesia, reunido na mesma época. A Editora Orfeu publica seus *Poemas Reunidos*. Reintegrado à carreira diplomática pelo Supremo Tribunal Federal, passa a trabalhar no Departamento Cultural do Itamaraty.

Dois acontecimentos importantes ocorrem em 1955: o nascimento de sua filha Isabel e o recebimento do Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras. A Editora José Olympio publica, em 1956, *Duas águas*, volume que reúne seus livros anteriores e os inéditos: *Morte e vida Severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. Removido para Barcelona, como cônsul adjunto, vai com a missão de fazer pesquisas históricas no Arquivo das Índias de Sevilha, onde passa a residir.

Em 1958 é removido para o Consulado Geral em Marselha. Recebe o prêmio de melhor autor no Festival de Teatro do Estudante, realizado no Recife. Publica em Lisboa seu livro *Quaderna*, em 1960. É removido para Madri, como primeiro secretário da embaixada. Publica, em Madri, *Dois parlamentos*.

Em 1961 é nomeado chefe de gabinete do ministro da Agricultura, Romero Cabral da Costa, e passa a residir em Brasília. Com o fim do governo Jânio Quadros, poucos meses depois, é removido outra vez para a embaixada em Madri. A Editora do Autor, de Rubem Braga e Fernando Sabino, publica *Terceira feira*, livro que reúne *Quaderna* e *Dois parlamentos*.

Com a mudança do consulado brasileiro de Cádiz para Sevilha, João Cabral muda-se para essa cidade, onde reside pela segunda vez. Continuando seu percurso pelo mundo, em 1964 é removido como conselheiro para a Delegação do Brasil junto às Nações Unidas, em Genebra. Nesse ano nasce seu quinto filho, João.

Como ministro conselheiro, em 1966, muda-se para Berna. O Teatro da Universidade Católica de São Paulo produz o auto *Morte e Vida Severina*, com música de Chico Buarque de Holanda. Foi primeiro encenado em várias cidades brasileiras e depois no Festival de Nancy, no Théatre des Nations, em Paris e, posteriormente, em Lisboa, Coimbra e Porto. Em Nancy recebe o prêmio de Melhor Autor Vivo do Festival. Publica *A educação pela pedra*, que recebe os prêmios Jabuti, da União de Escritores de São Paulo; Luisa Cláudio de Souza, do Pen Club; e o prêmio do Instituto Nacional do Livro.

O ano de 1967 marca sua volta a Barcelona, como cônsul geral. No ano seguinte é publicada a primeira edição de *Poesias completas*. É eleito, em 15 de agosto de 1968, para a Academia Brasileira de Letras na vaga de Assis Chateaubriand. É recebido em sessão solene pela Assembléia Legislativa de Pernambuco como membro do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

Toma posse na Academia em 06 de maio de 1969, na cadeira número 6, sendo recebido por José Américo de Almeida. A Companhia Paulo Autran encena *Morte e vida Severina* em diversas cidades do Brasil. É removido para a embaixada de Assunção, no Paraguai, como ministro conselheiro. Torna-se membro da *Hispania Society of America* e recebe a comenda da Ordem do Mérito Pernambucano.

Após três anos em Assunção, é nomeado embaixador em Dacar, no Senegal, cargo que exerce cumulativamente com o de embaixador da Mauritânia e do Mali. Em 1974 é agraciado com a Grã-Cruz da Ordem de Rio Branco. No ano seguinte publica *Museu de Tudo*, que recebe o Grande Prêmio de Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte. É agraciado com a Medalha de Humanidades do Nordeste.

Em 1976 é condecorado Grande Oficial da Ordem do Mérito do Senegal e, em 1979, como Grande Oficial da Ordem do Leão do Senegal. É nomeado embaixador em Quito, Equador, e publica *A escola das facas,* em 1980.

A convite do governador de Pernambuco, José de Moura Cavalcanti, vem a Recife (em 1980) para fazer o discurso inaugural da Ordem do Mérito dos Guararapes, sendo condecorado com a Grã-Cruz da Ordem. Ali é inaugurada uma exposição bibliográfica de sua obra, no Palácio do Governo de Pernambuco, organizada por Zila Mamede. Recebe a Comenda do Mérito Aeronáutico e a Grã-Cruz do Equador. No ano seguinte vai para Honduras, como embaixador. Publica a antologia *Poesia crítica*.

Em 1982 é agraciado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Vai para a cidade do Porto, em Portugal, como cônsul geral. Recebe o Prêmio Golfinho de Ouro do Estado do Rio de Janeiro.

Publica, em 1984, *Auto do frade*, escrito em Tegucigalpa. Ainda em 1984 ganha o Prêmio Moinho Recife, e, no ano seguinte, publica os poemas de *Agrestes*. Nesse livro há uma sessão dedicada à morte ("A indesejada das gentes"). Em 1986 é agraciado com o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pernambuco. Sua esposa, Stella Maria, falece no Rio de Janeiro. João Cabral reassume o Consulado Geral no Porto. Casa-se em segundas núpcias com a poeta Marly de Oliveira.

Em 1987 publica *Crime na Calle Relator*, poemas narrativos. Recebe o prêmio da União Brasileira de Escritores. É removido para o Rio de Janeiro.

Em Recife, no ano de 1988, lança sua antologia *Poemas pernambucanos*. Publica, também, o segundo volume de poesias completas:

Museu de tudo e depois. Recebe o Prêmio da Bienal Nestlé de Literatura pelo conjunto da obra, e o Prêmio Lily de Carvalho da ABCL, Rio de Janeiro.

Aposenta-se como embaixador em 1990 e publica, no ano anterior, *Sevilha andando*. É eleito para a Academia Pernambucana de Letras, da qual havia recebido, anos antes, a medalha Carneiro Vilela. Recebe os seguintes prêmios: Criadores de Cultura da Prefeitura do Recife, Luis de Camões (concedido conjuntamente pelos governos de Portugal e do Brasil), em Lisboa. É condecorado com a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Judiciário e do Trabalho. A Faculdade Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro publica *Primeiros Poemas*.

Em 1992 João Cabral recebe prêmio *Neustadt International Prize for Literature*, da Universidade de Oklahoma. Em decorrência de alguns agraciados dessa premiação também ganharem o Nobel de Literatura, a imprensa passa a cogitar a possibilidade do brasileiro vir a ganhar o mais cobiçado e importante dos prêmios literários. Viaja a Sevilha para representar o presidente da República nas comemorações do dia 7 de Setembro, que tiveram lugar na Exposição do IV Centenário da Descoberta da América. No Pavilhão do Brasil, foi distribuída sua antologia *Poemas sevilhanos*, em edição especial. No Rio de Janeiro, na Casa da Espanha, recebe do embaixador espanhol a Grã-Cruz da Ordem de Isabel, a Católica. Em 1993 recebe o Prêmio Jabuti, instituído pela Câmara Brasileira do Livro.

João Cabral era atormentado por uma dor de cabeça que não o deixava de forma alguma. Ao saber, anos atrás, que sofria de uma doença degenerativa incurável, que faria sua visão desaparecer aos poucos, o poeta anunciou que ia parar de escrever. Porém, ainda publicou outros livros. Já em 1990, com a finalidade de ajudá-lo a vencer os males físicos e a depressão, Marly de Oliveira, sua segunda esposa, passa a escrever alguns textos tidos como de autoria de Cabral (CASTELLO, 2006, p. 166). Foi assim

quando do recebimento do Prêmio Luis de Camões, considerado o mais importante prêmio concedido a escritores da língua portuguesa, entre outros. Praticamente cego e deprimido morre em 09 de outubro de 1999, na cidade do Rio de Janeiro.

Depois dessa apresentação biográfica de João Cabral, o próximo passo procura apresentar o estilo antilírico presente na poesia de João Cabral de Melo Neto através do comentário crítico acerca de seus livros de poesia publicados.

O modernismo antilírico na poesia de João Cabral

Em meados do século XX a cena literária brasileira depois de ter consagrado os paradigmas, seja do primeiro modernismo com o ideário de Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945), seja o do segundo modernismo com a virada que o romance de 30 havia estabelecido acabou por assistir a uma nova passagem estética, tendo como atores mais proeminentes os romancistas Clarice Lispector (1920-1977) e Guimarães Rosa (1908-1967) e o poeta João Cabral de Melo Neto (NUNES, 1971, pp. 25-34).

Naquilo que respeita especificamente ao caso da poesia, podemos dizer que nos anos quarenta do século XX temos a emergência de um fazer poético antilírico, na linguagem de Luiz Costa Lima (1995), sendo seu mais importante representante o pernambucano João Cabral de Melo Neto. Tal ruptura se caracteriza por um distanciamento do eu lírico (subjetivo) que está evidente na obra do principal poeta da renovação modernista dos anos vinte que é Manuel Bandeira. No lugar dessa subjetividade transbordante, João Cabral vai construir um traçado poético que retira quase que completamente a expressão de um eu subjetivo e se assenta numa busca perene e incisiva na conquista de uma estética racional e objetiva.

Em *Lira e Antilira*, Luiz Costa Lima, ao realizar um balanço crítico da poesia modernista, estabelece uma linha evolutiva que vai de Bandeira a Cabral. O autor centra sua análise na diferença de estilos que marca cada um desses poetas que, mesmo partilhando o ideário formal do modernismo, foram capazes de imprimir quebras formais em suas propostas individuais. Tendo Manuel Bandeira como ponto de partida e representante maior da expressão subjetiva, a tese de Lima é a de que quanto mais avança o modernismo mais próximo fica de uma poética objetiva e atinge seu ápice e sua radicalidade na poesia cabralina.

Surrealismo construtivista

João Cabral começou a se arriscar na poesia por volta dos dezessete anos, vindo a publicar seu primeiro livro de poemas em 1942, aos 22 anos, ano em que passa a morar no Rio de Janeiro. O livro foi denominado de *Pedra do Sono* e tinha como lugar de publicação Pernambuco e não a cidade do Recife como é de costume[3]. Foi uma edição de apenas trezentos exemplares e que trazia na capa uma ilustração de Vicente do Rego Monteiro, contendo vinte e nove poemas.

Pedra do Sono trazia uma dedicatória aos pais do poeta, bem como duas outras para Willy Lewin que também assinava o curto prefácio e para Drummond que já tivera a oportunidade de conhecer e conviver no Rio de Janeiro. Acrescente-se, finalmente, que o livro traz como epígrafe, o verso de Mallarmé, *"Solitude, récif, étoile"*, extraído do último terceto do soneto "Salut" (MELO NETO, 1994, p. 42).

[3] Em carta a Zila Mamede, o poeta afirma que Pernambuco compunha melhor, esteticamente, do que Recife. Mamede, Zila. Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982). São Paulo: Edusp, 1987. p. 3.

No mencionado prefácio, Lewin, além de referir as leituras de Mallarmé e de Valéry que João Cabral fazia nesse tempo, anota argutamente a convergência entre esse livro e as idéias expressas pelo poeta na conferência "Considerações sobre o poeta dormindo", lida no Congresso de Poesia do Recife em 1941. Nas palavras de Lewin: "Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também – sobretudo a partir de sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia do Recife – na escuridão e na ausência de formas do sono". (LEWIN, 1942 apud MAMEDE, 1987, p. 358).

Se, de um lado, a predominância do livro é de imagens oníricas que, por certo, revela a presença de traços surrealistas na obra, sobretudo os vindos de um permanente contato com as artes plásticas, é o tratamento dado a essas mesmas imagens, de outro lado, que singulariza a poética praticada então por ele.

Realmente, o que melhor caracteriza os poemas desse primeiro livro é a relação entre uma pesquisa dos estados oníricos e um sentido para a própria construção do poema, por onde passa quer a valorização da imagem em sua plasticidade (dado que, sem dúvida, o jovem poeta aprendera com a leitura de Murilo Mendes), quer o recurso à memória, mas uma "memória cheia de palavras", como está dito no poema "Noturno", o que, sem dúvida, ele aprendera com a leitura dos livros iniciais de Drummond, *Alguma Poesia*, de 1930, e *Brejos das Almas*, de 1934.

Entre dois poetas brasileiros, Murilo Mendes e Drummond, e a presença constante de dois franceses, Mallarmé e Valéry, como foi assinalado desde cedo por Willy Lewin, João Cabral afinava os seus instrumentos sob o signo da recusa e da negatividade, assumindo abertamente a fratura moderna entre expressão e composição. Em 1952, o poeta iria tratar do tema em conferência pronunciada na Biblioteca Municipal de São Paulo, sob o título "Poesia e Composição".

E, embora o título do livro seja extraído do nome de uma pequena cidade do interior de Pernambuco, conforme explica Lewin, bem que serve como metáfora para recobri-lo: contra a evanescência do sono e do sonho, está a resistência da pedra, que, traduzindo o trabalho com a poesia (coisa que ele também aprendera no Drummond do poema famoso "No Meio do Caminho", de *Alguma Poesia*), será, daí por diante, uma recorrência simbólica em sua obra[4].

A presença do grande poeta de Minas ainda vai dominar o seu segundo livro. *Os Três Mal-Amados*, de 1943, que foi publicado originariamente na *Revista do Brasil*, trazendo no título o numeral arábico (que somente será substituído pela grafia por extenso na publicação dos *Poemas Reunidos*) (Barbosa, 1975, p. 36), é uma dramatização, em prosa, do poema "Quadrilha", também do primeiro livro de Drummond, em que comparecem três das personagens drummondianas (João, Raimundo e Joaquim) e duas outras, Maria e Teresa, funcionam como referências principais de algumas falas.

As três personagens masculinas surgem na mesma ordem em que estão no poema de Drummond, e somente a terceira, Joaquim, é esvaziada de sua contraparte, Lili, daquele poema, substituída pela própria ação do amor hipertrofiado que a tudo devora.

Duas características do livro são importantes para a compreensão da obra do poeta: ser um texto em prosa e ser uma experiência dramática. A primeira vinha revelar a aprendizagem de uma dicção que, se opondo à da poesia de "dados sutilíssimos", que o próprio poeta já observara em certa

[4] Dentre a vasta literatura que se dedica ao estudo do sentido da pedra na poética cabralina, vale destacar o trabalho de Lauro Escorel, *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas cidades, 1973. O autor se investe de um arsenal teórico de base junguiana para interpretar a poesia de Cabral.

poesia da época[5] e que, mais tarde, irá expandir na prosa "em grosso tear" do poema *O Rio*, marcava uma retomada de alguns traços modernistas da dicção drummondiana, sobretudo aquela de *Alguma Poesia* (NUNES, 1971, p. 36).

A segunda, dada a sua estrutura dialógica, não somente fazia prever as realizações dramáticas que, mais tarde, se explicitarão em obras como *Morte e Vida Severina* e, muito mais tarde, no *Auto do Frade*, mas criava ainda o espaço para aquelas tensões entre uma poesia de expressão e outra de construção com que ampliava e problematizava a tonalidade desiludida e irônica do poema de Drummond.

Desse modo, prosa e drama convergem para acentuação de uma poética de recusa que, por um lado, privilegia *"a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos"*(MELO NETO, 1994, p. 63), como está numa das últimas falas de Raimundo, e, por outro, é capaz de enumerar "essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso", como está numa das falas de Joaquim:

O amor comeu meu Estado e minha cidade.[...]
Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de
maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava
por não saber falar delas em verso[6].

Mas uma questão se impunha: como realizar a passagem entre "essas coisas" e o poema pensado e construído com o prurido dos "dados sutilíssimos"? A resposta, na verdade uma procura de resposta, vai ser perseguida com a publicação, em 1945, do volume *O Engenheiro*, reunião de

[5] A referência de João Cabral se dirige aos poetas da denominada Geração 45, que eram tidos por parnasianos. No texto "Geração 45", incluído em sua *Obra completa*, 1994, p. 752, ele diz: *"trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades... e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos"*.

[6] Todas as citações da poesia de João Cabral, neste capítulo, foram extraídas de Melo Neto, João Cabral. *Obra completa*, Nova Aguilar, 1994.

22 poemas, dedicado a Drummond e trazendo uma epígrafe do arquiteto Le Corbusier, *"...machine à emouvoir..."* .

João Alexandre Barbosa nos diz que existem dois blocos diferentes de questões propostas pelos dois livros anteriores e tratadas no terceiro (2001, p.33). Em primeiro lugar, aquele que se refere à própria construção da imagem como elemento instrumental do poema (dado fundamental em *Pedra do Sono*) e, em segundo, aquele que envolve a problematização da poesia, a ampliação das afirmações de sua impossibilidade e a busca de uma mediação entre o poema e a realidade pessoal e circunstancial (tensão sustentada pela polifonia de *Os Três Mal-Amados*).

O que singulariza esse livro é que tais questões são agora propostas de maneira mais clara e objetiva, optando-se por um estrito senso de composição, sem prejuízo de alguns elementos que, vindo das pesquisas sobre o sono e o sonho do primeiro livro, são integrados pela consciência e construção de que o poeta não perde o controle.

Nesse sentido, se há aqui, de fato, o reaparecimento de um repertório surrealista, através da presença do sono, do sonho, de uma visão colhida e elaborada pelos sentidos, por outro lado a direção assumida pelo poema faz com que haja uma desmontagem contínua da cadeia de imagens propostas desde o início do texto.

É que, em relação àquelas questões propostas pelas obras anteriores, a novidade está na articulação que passa a existir entre as duas, ou seja, o tratamento da imagem poética passa a ser a estratégia pela qual o poeta problematiza o poema enquanto elemento de mediação entre ele e a realidade.

Isso fica esclarecido pela leitura do poema que dá título ao livro, “O Engenheiro”:

A luz, o sol, o ar livre
Envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
O desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo,
Mundo que nenhum véu encobre

(Em certas terdes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

a água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.

Desse modo, se por um lado, na primeira estrofe, *luz, sol, ar livre, superfícies, tênis* e *copo de água* articulam uma larga metáfora na esfera do sonho, por outro lado, da segunda, a nomeação de material, de instrumento, *lápis, esquadro, papel, desenho, projeto, número*, possibilita a prevalência da vigília através da substituição do sonho pelo pensamento.

O fato de a cidade, “como um jornal que todos liam”, ganhar agora, no espaço de relações do poema, “um pulmão de cimento e vidro” deixa de ser apenas uma qualificação no plano metafórico para ser, mais uma vez, definição com vistas ao processo de transformação sofrido pelo engenheiro (MERQUIOR, 1972, 94).

Atente-se para a gradação fundamental na percepção da cidade. Se na primeira vinculação a cidade é lida “como um jornal”, ao ganhar “um pulmão de cimento e vidro” a relação é deslocada para um nível de existência bem

mais concreto, em que o engenheiro, assim como o poeta a ele associado, lê a cidade através de seus instrumentos de realização – cimento e vidro – e, não mais pelo papel do jornal (COSTA LIMA, 1995, p. 212).

É essa leitura pelos materiais de construção do objeto que autoriza a volta, na última estrofe, aos termos da primeira, agora mais do que oníricos, envolvendo o engenheiro, pois passaram pela discussão dos elementos que o viabilizaram.

Mas se todo esse esforço de controle da composição tem um risco: o de, perigosamente, levar ao silêncio, reduzindo o poema à discussão de uma própria maquinaria, diluindo a comoção que é sua importante contraparte.

Poemas da negatividade

Ao risco da esterilidade responde João Cabral com a publicação do livro *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, editado em Barcelona, em 1947, onde ocupava então cargo diplomático como vice-cônsul do Brasil. E, assim como já se chamou de "tríptico do rio" (BARBOSA, 1975) aquele conjunto de poemas dos anos 50 que tem o rio como matriz, a esse conjunto se tem chamado de "tríptico da negatividade", acentuando-se o caráter de recusa com relação à própria poesia.

Esse é o sentido básico dos três textos que trazem por epígrafe o verso *Riguroso horizonte*, o primeiro poema "El Horizonte", de Jorge Guillén (1893 – 1984), onde João Cabral captou, certamente, o esquema elaborado pelo poeta espanhol a fim de obter o espaço de clareza e equilíbrio entre perfeição e abertura para o mundo.

É esse, por exemplo, o traço de distinção maior entre o aproveitamento do mito de Anfion pelo poeta brasileiro, que está na "Fábula de Anfion", primeiro poema da trilogia, e aquele, que logo vem à mente, por Paul Valéry, em seu melodrama *Histoire d'Amphion* (História de Anfion).

Se no caso do poeta francês a composição, pensada em termos de vinculação entre música e arquitetura, ainda era dependente de espaço exterior à estrutura do poema, em João Cabral a mitologia é recuperada no espaço estrito do poema, e sua interpretação decorre antes do que aquele seja capaz de dizer do que aquilo que se quer dizer em função do aproveitamento da fábula.

Esse aproveitamento, por outro lado, termina por ser um indício do fracasso de Anfion, no caso do poema brasileiro, desde que, ao dizer *Fábula*, e por aí prendendo-se às linhas essenciais da mitologia, João Cabral escolhia uma trilha de *oposição ao lírico* que, por sua vez, configura o módulo inventado para desfazer Anfion de sua flauta.

Por ser *fábula*, a imagem de Anfion está limitada aos quadros de uma reflexão histórica, mas, por se conter num espaço poético, impregna de *prosa* esse espaço (Sussekind, 1993, p. 54). Os termos da metáfora de João Cabral (deserto, inutilidade, secura), na verdade uma remetaforização em face da mitologia, acentuam a recusa do encantamento (que está no melodrama de Valéry) e afirmam os valores de desilusão e de silêncio que embasam a pergunta excruciante do Anfion de João Cabral:

Onde a cidade
Volante, a nuvem
Civil sonhada?

Mas no último verso da terceira estrofe da parte final do poema surge uma associação que, embora ainda não seja uma resposta cabal, é uma orientação de rumo a ser perseguido:

Daquele grão de vento
Recebido no açude
A flauta cana ainda?

Ao passar da lira à flauta e desta à cana, o poeta aperta o cerco em torno de sua temporalidade, que, aos poucos, deixa de ser metáfora para se transformar em designação maior de seu texto (SENNA, 1980, p. 46). Isso não se atinge nem pela opção do deserto, como está em sua versão da "Fábula", nem pela soldagem verbal de significações exteriores, mitológicas, como está na versão de Valéry: tem de passar pela análise das relações do poeta com a palavra no nível da realização poética.

Trata-se do modo pelo qual o poeta se relaciona com o processo de criação no instante em que ele pesa, como está no poema "A Lição de Poesia", de *O Engenheiro*, "a evaporação, a densidade/ menor que a do ar" das 20 palavras que conhece.

É essa a matéria básica do segundo texto do livro, "Psicologia da Composição", oito poemas que funcionam como uma espécie de elemento de articulação entre a "Fábula" e a "Antiode". Não é difícil perceber isso. Os dois versos iniciais parecem ter por referente o gesto de desilusão de Anfion ao atirar, nos últimos versos do poema, a sua flauta no mar:

Saio de meu poema
Como quem lava as mãos

E o terceiro poema, sobretudo nas três últimas estrofes, parece propor o processo de redução que vai caracterizar a "Antiode":

Neste papel
Logo fenecem
As roxas, mornas
Flores morais; todas as fluidas

Flores da pressa;
Todas as úmidas
Flores do sonho.

(Espera por isso,
que a jovem manhã
te venha revelar
as flores da véspera.)

Reaparecem ou são antecipadas algumas das obsessões do poeta, reveladas por meio de imagens recorrentes: folha branca, concha, *"o poema, com seus cavalos. [...] a forma atingida/ como a ponta do novelo"*, o cultivo do deserto *"como um pomar às avessas"*, a qualidade mineral da palavra etc. etc.

Abandonando a personagem mitológica do poema anterior, instaura o poema como personagem, portanto vinculado à sua experiência mais radical. Na verdade, sendo uma "psicologia *da* composição", e não *do* poeta, é a personagem em que se transforma o poema que permite as afirmações em primeira pessoa. E, uma vez aceita a idéia de que é a própria composição que *diz*, a sua psicologia pode ser rastreada sem que se corra o risco de um enclausuramento: por ser psicologia, retoma-se a dependência poema-poeta no nível não das intenções, mas das realizações (BARBOSA, 2001, p. 31). A psicologia do poeta cede o lugar à da composição para que, por meio desta, seja possível chegar à definição daquele.

Por isso, cada poema parece funcionar como uma síntese para um símbolo específico tratado anteriormente em sua obra. É o caso, por exemplo, das imagens de concha e pássaro presentes na "Fábula" e em "A Bailarina", de *O Engenheiro*, tal como comparecem nos versos do primeiro poema:

Algumas conchas tornaram-se,
Que o sol da atenção
Cristalizou; alguma palavra

Que desabrochei, como a um pássaro.

Ou da página em branco que indica a *vitória do engenheiro sobre o poeta* ainda sonolento do primeiro livro, tal como está no segundo poema:

Esta folha branca
Me proscreve o sonho,
Me incita ao verso
Nítido e preciso.

Ou da *vitória da composição sobre a inspiração*, como está em três estrofes do sexto poema:

Não a forma encontrada
Como uma concha, perdida
Nos frouxos areais
Como cabelos;

Não a forma obtida
Em lance santo ou raro
Tiro nas lebres de vidro
Do invisível;

Mas forma atingida
Como a ponta do novelo
Que a atenção, lenta,
desenrola

Ou, finalmente, no último poema, a opção pelo que Mallarmé chamava de "desaparecimento elocutório do poeta" (COSTA LIMA, 1995, p. 236), em estrofes de rara poesia, por onde passam imagens cultivadas na "Fábula", em *O Engenheiro*, ou mesmo em *Pedra do Sono*:

Cultivar o deserto
Como um pomar às avessas:

Então, nada mais
Destila; evapora;
Onde foi maçã
Resta uma fome;

Onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

Desse modo, tratava-se, na *Psicologia da Composição*, de responder às perguntas que haviam permanecido depois da paródia de Paul Valéry realizada na "Fábula", em que deserto, esterilidade e flauta são elementos articuladores em um mesmo projeto de liquidação do lirismo de "dados sutilíssimos" (BARBOSA, 1974, p. 32).

Mas é na "Antiode", longo poema dividido em cinco partes (*A*,*B*,*C*,*D* e *E*), trazendo o subtítulo irônico e devastador (*Contra a poesia profunda*), que João Cabral atinge o ápice da poética de *radicalização antilírica* a que havia chegado na primeira década de seu percurso.

O esquema temático do poema é muito claro e simples: em *A* e *B*, trata-se de discutir a validade do símile que igualava poesia à flor, enquanto em *C*, estrofe central em todos os sentidos, é discutida a condição do poeta, através do desnudamento do hábito e da rotina, e em *D* e *E* se tem a afirmação de uma escolha, depois de ultrapassados os estágios anteriores.

Sendo assim, se nas duas primeiras partes há uma espécie de registro daquele poeta que se deixara envolver pela tradição no uso do símile (poesia = flor), através do hábito e da rotina cultivados pelo "sono do jardineiro", poeta sobre cuja condição se medita na parte *C*, nas duas últimas partes de teor afirmativo a escolha é pela poesia enquanto linguagem, sem privilégios de palavras, e onde a substituição de flor por fezes abre o caminho para outras palavras, *"impossíveis de poema"*, como é dito na parte final:

Poesia, te escrevo
Agora: fezes, as
Fezes vivas que és.
Sei que outras

Palavras és, palavras
Impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
Fezes, palavra leve

Ao ter substituído flor por fezes, ou cuspe, o poeta abria a possibilidade de incorporar à sua trajetória o homem, a lama, o homem-lama de sua região. A imersão na realidade circunstancial se dava, desse modo, depois da operação redutora do ideal à linguagem, cujo caminho fora percorrido por toda a sua poesia até então: da flor à palavra flor, *"verso inscrito/ no verso, como as/ manhãs no tempo"*.

Os poemas do rio

A imersão na realidade circunstancial e humana começa a ocorrer com a publicação, em 1950, ainda em Barcelona, e por ele mesmo, do poema *O Cão sem Plumas*, dedicado a Joaquim Cardoso, "poeta do Capibaribe". Aliás, a década que se inicia com a edição desse livro é a da afirmação plena de João Cabral nos quadros da poesia brasileira contemporânea.

Mesmo vivendo no exterior, na condição de diplomata (embora entre 1952 e 1954, acusado de subversão, tenha sido afastados de suas funções), por duas vezes são publicadas coletâneas de suas obras: os *Poemas Reunidos* (1954) e *Duas Águas* (1956).

A coletânea de 1956, sobretudo, vinha estabelecer a riqueza de sua poética, indiciando as tensões entre composição e expressão que passam a ser, mais explicitamente, os fundamentos da obra.

Desse modo, se *O Rio* ou *Morte e Vida Severina* retomam o tom dramático, mas agora regionalizado, de *Os Três Mal-Amados*, agora as *Paisagens com Figuras e Uma Faca Só Lâmina* voltam a insistir na

dependência estrita entre arte e comunicação, bem na senda de *O Engenheiro* e da "Antiode", respectivamente. Mas, o texto que melhor revela a articulação entre as "duas águas" de sua poesia é mesmo "*O Cão sem Plumas*".

Contendo duas "paisagens", uma "fábula" e um "discurso", deixa passar o que havia sido representado por uma pensada e difícil educação poética: um certo modo de olhar e ver o original, procurando-se vincular a linguagem do mínimo, que já estava em *O Engenheiro*, ao mínimo da existência que habita as paisagens ribeirinhas.

Nas duas "paisagens do Capibaribe", trata-se, por um lado, de indicar o modo pelo qual o rio sabe ou não sabe daquilo por onde passa e, por outro lado, de estabelecer a relação entre o que foi definido como "sem plumas" e o próprio homem que habita as suas margens:

Aquele rio
Era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
Da fonte cor-de-rosa,
Da água do copo de água,
Da água de cântaro,
Dos peixes de água,
Da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
Do lodo e ferrugem.
Sabia da lama
Como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
Da mulher febril que habita as ostras.

A simetria entre as duas estrofes é perfeita: *chuva azul, fonte cor-de-rosa, copo de água, água de cântaro, peixes e brisa,* imagens de adorno e fertilidade, encontram os seus opostos em *caranguejos, lodo e ferrugem, lama, mucosa, polvos e mulher febril,* imagens *sem plumas* e negativas.

Por outro lado, é essa sabedoria negativa que justifica o símile da outra "paisagem do Capibaribe":

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. [...]

O rio sabia
Daqueles homens sem plumas.
Sabia
De suas barbas expostas,
De seu doloroso cabelo
De camarão e estopa.

Como as paisagens de rio e de homens não estão isoladas de um intenso sentido da história, impossível de ser percebido por quem vive "de costas para o rio", assim o contraponto do Capibaribe é dado pelo mar e por outros rios, que são diversos em suas fertilidades e adornos e constituem a "fábula" do poema (SECCHIN, 1999, p. 74).

Finalmente, depois de cumpridas tais indicações, comparações e oposições, é possível então caracterizar o "discurso" do rio como traduzindo a realidade porque passa: uma realidade de carência e de espessura de carência. É o que está dito nas últimas estrofes do poema:

Aquele rio
É espesso
Como o real mais espesso.
Espesso
Por sua paisagem espessa,
Onde a fome
Estende seus batalhões de secretas
E intimas formigas.

E espesso
Por sua fábula espessa;
Pelo fluir
De suas geléias de terra;
Ao parir
suas ilhas negras de terra.

Percebe-se como a nomeação da realidade é dependente da linguagem utilizada para efetivá-la. A realidade carente, pobre e mendiga exige o verso pobre, sem plumas, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar sua redução, sem desvirtuar-se de sua espessura.

Assumindo em *O Rio*, de 1954, a máscara do rio na utilização da primeira pessoa, o poeta explora mais detidamente uma das vertentes abertas pelo poema de 1950, ou seja, a narração de uma paisagem natural e histórica, percebida sempre pelo ângulo menos "lírico", isto é, mais "real" (o uso das aspas é decisivo), ainda mais acentuado pela "prosa em grosso tear" por ele próprio enfatizada.

Em dois momentos, pelo menos, essa perspectiva aparece claramente: na seção intitulada "O Outro Recife", em que se lê:

Casa de lama negra
Há plantadas por essas ilhas
(na enchente da maré
elas navegam como ilhas);
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
que existe por debaixo
do Recife contado em Guias.
Nela deságua a gente
(como no mar deságuam rios)
que de longe desceu
em minha companhia;
nela deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa.

E nas estrofes de “As Duas Cidades”, das quais se destaca a seguinte:

A não ser esta cidade
Que vim encontrar no Recife:
Sua metade podre
Que com lama podre se edifica.
É cidade sem nome
Sob a capital tão conhecida.
Se é também capital,
Será uma capital mendiga.
É cidade sem ruas e sem casas que se diga.
De outra qualquer cidade
Possui apenas polícia.
Dessa capital podre
Só as estatísticas dão notícia,
Ao medir sua morte
Pois não há o que medir em sua vida

Não é que o poeta (e o rio) não saiba da existência da outra cidade e, portanto, da outra perspectiva. É que, assumindo uma posição capaz de incorporar ambas as faces da realidade, aquela “do Recife contado em Guias” surge ou provocando a oposição imediata ou apenas se submetendo na outra metade do poema “lírico”, que a “prosa” do texto parece, por sua própria existência, recusar. É o que está, por exemplo, nos versos entre parênteses na seção “De Caxangá a Apipucos”:

Até aqui as últimas
Ondas de cana não chegam,
Agora o vento sopra
Em folha de um outro verde.
Folhas muito mais finas
As brisas daqui penteiam.
São cabelo de moças
Que vêm cortar capinheiros;
São cabelos das moças
Ou dos bacharéis em direito
Que devem habitar
Naqueles sobrados tão pitorescos
(pois os cabelos da gente
que apodrece na lama negra

geram folhas de mangue,
que são folha duras e grosseiras).

Vê-se como a lição do poema de 1950 é aqui recuperada: a oposição entre as folhas nascidas de "cabelos de moças" e as folhas brotadas da gente apodrecida na lama é ampliada pela imagem do mangue, tanto quanto pelos adjetivos do verso final da estrofe, sobretudo em relação aos "sobrados tão pitorescos" do verso anterior ao uso do parêntese.

É também a lição do poema anterior que ressurge, ditando a crítica de uma certa condição de existência à margem do rio, oposta à da gente apodrecida, e de cuja tentação pelo pitoresco e pela nostalgia de hipotéticas glórias passadas o poeta consegue escapar, pitoresco, seja pela ironia, como está na estrofe com que encerra a seção "De Apipucos à Madalena":

Vi muitos arrabaldes
Ao atravessar o Recife:
Alguns na beira da água,
Outros em deitadas colinas;
Muitos no alto de cais
Com casarões de escadas para o rio;
Todos sempre ostentando
Sua ulcerada alvenaria;
Todos porém no alto
De sua gasta aristocracia;
Todos bem orgulhosos,
Não digo de sua poesia,
Sim, da história doméstica
Que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os entes nesta freguesia.

Trata-se, enfim, de uma "relação" (relato) de viagem por uma paisagem que, tornada passível de poema pelo processo de redução que já fora empreendido pelo texto de 1950, é também, como diz J. A. Barbosa, *sem plumas*.

A máscara utilizada pelo poeta, isto é, a de uma espécie de autobiografia do próprio rio, responde a um daqueles itens por ele defendidos no ensaio que escreveu para o Congresso de Poesia de São Paulo, no mesmo ano de publicação do poema: o aproveitamento, no poema moderno, de recursos técnicos e literários sedimentados pela tradição que foram esquecidos ou abandonados (MELO NETO, 1994, pp. 767-770).

Ao ser o rio quem fala de sua viagem, João Cabral pôde experimentar nesse texto, pela primeira vez, mas não pela última, a dicção do verso popular, muito mais próximo da prosa do que da poesia por sua abertura à oralidade, emprestando a seu poema uma dimensão isomórfica com relação à perspectiva narrativa por ele assumida (BARBOSA, 1996, P. 75).

Luiz Costa Lima assinalou a afinidade da métrica e da rima do poema com o romance espanhol (COSTA LIMA, 1995, p. 310), e Benedito Nunes viu nas repetições e no ritmo monocórdio sinais efetivos de uma vinculação com "o estilo oral dos cantadores, senão daquele romanceiro popular do Nordeste" (NUNES, 1971, p. 81).

Na verdade, *O Rio* é um poema *ditado*, estratégia somente possível graças à utilização da primeira pessoa. Nos últimos versos da seção "Outros Rios", está dito:

Então, o Tapacurá,
Dos dados da Luz, freguesia
Da gente do escrivão
Que foi escrevendo o que eu dizia.

Transformado em escrivão do cão sem plumas, o poeta amplia a dramaticidade de sua visão das "paisagens" pelas quais ele corre.

Desfazendo-se da afetividade que poderia irromper no homem que fora "um menino bastante guenzo que de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema", o discurso do poeta/ rio escava por entre paisagens que, voltasse a criança de antes, moradora "no Recife pitoresco,/ sentimental, histórico", não seriam possíveis: as paisagens do "avesso do recife", cuja gente, de acordo com a fala do rio, "tem em mim um amigo, seu companheiro mais íntimo".

A opção pela "prosa" (que já está na epígrafe do poema pelos versos de Berceo, *"quiero que compongamos yo e tú una prosa"*), que é tanto castelhana quanto nordestina, vinha apontar para uma razão mais funda, esta de ordem semântica: a escolha também por uma apreensão daquilo que, na paisagem do rio e no homem dessa paisagem, não podia ser senão prosa, contrário de poesia, lirismo artificial grudado na existência de miséria e lama.

Por outro lado, como já ocorrera no poema de 1950, a referência ao homem com quem o rio convive, e não apenas por quem passa, só foi possível depois de o poeta/rio ter optado pelo discurso "sem plumas" que, nesse poema, define-se como de "grosso tear" (BARBOSA, 1996, p 67).

A diferença está em que, depois de *O Cão sem Plumas* – quer dizer, depois de redefinidos os termos utilizáveis na "relação" do rio –, a orientação para o real poderia ocorrer sem a dura e difícil passagem pela incessante crítica da linguagem que caracteriza aquele.

É isso o que aprende o Severino que emigra do sertão à cidade em *Morte e Vida Severina*: *Auto de Natal Pernambucano,* publicado pela primeira vez na coletânea de 1956 e seguramente a mais difundida das obras do poeta, sobretudo após sua encenação, dez anos depois de sua edição em livro, pelo Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com

música de Chico Buarque de Holanda, em versão vencedora de diversos prêmios, dentre eles o do Festival de Nancy, na França.

Escrito sob pedido, o texto de João Cabral é mais do que descendente da tradição ibérica do auto pastoril: é teatro didático, cuja destinação não se esgota com o nascimento do Severino/Jesus das últimas cenas. Por isso, tem razão Luiz Costa Lima ao observar que, *"mais que a história de Severino retirante, o poema é um desdobramento por dentro do que signifique a imagem da morte e vida Severina"* (COSTA LIMA, 1995, 323).

De fato, o nome escolhido, "severina", passando de próprio (de Severino) a comum (de todos) e, daí, a abstrato (ao nomear uma condição), é o que articula os dois termos – morte e vida – que semeiam o percurso do retirante.

Por outro lado, a discussão da imagem, ao se realizar *por dentro*, isto é, nos próprios termos da linguagem utilizada para a designação, sem referências externas, cede lugar ao discurso sobre a condição que se foi extraindo da relação entre morte e vida proposta desde o início. Nesse sentido, o uso da forma dramática do auto assume uma função semelhante à da prosa no poema anterior. É a que melhor se ajusta à perspectiva adotada: não somente se filia á própria tradição de cultura, também severina, como ainda admite uma pobreza dramática em tudo semelhante à condição que é narrada. Trata-se de um discurso que impõe uma visão não apenas adversa (a viagem do sertão à cidade), mas também avessa a uma poetização da existência (BARBOSA, 1996, p. 83).

A presença da morte, por isso – e num texto que objetiva o nascimento – , é, por excelência, a constante narrativa. É o que, por exemplo, descobre o retirante num de seus momentos de reflexão:

- Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida Severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais Severina
para o homem que retira).

A lição ideológica do texto está, portanto, na descoberta de que os dois termos do percurso (morte e vida) estão igualados pela mesma estrutura social.

Assim, ao chegar à cidade, junto aos muros de um cemitério, o retirante começa a desvendar o sentimento mais secreto de sua caminhada, sobretudo no trecho em que se diz, dentro da melancólica geografia dos coveiros, do "subúrbio dos indigentes/ onde se enterra toda essa gente/ que o rio afoga na preamar/ e sufoca na baixa-mar". E, no fim da conversa entre coveiros, está o esclarecimento:

- E esse povo lá de riba
de Pernambuco, da Paraíba,
que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice,
encontra só, aqui chegando,
cemitérios esperando.

- Não é viagem o que fazem
vindo por essas caatingas, vargens;
aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro.

O que faz com que Severino pense na morte no rio é a descoberta da "condição severina" mesmo na cidade, tornando iguais morte e vida e, portanto, paralisando o mecanismo de sobrevivência que o movera do sertão para o mar. O salto para "fora da ponte e da vida", com que Severino

questiona o “mestre carpina”, é pensado na medida em que seu “aluguel com a vida” é, mais uma vez, diminuído pela miséria de uma realidade que o torna objeto, e não sujeito, de uma condição.

A ultrapassagem dessa condição significa, pois, o conhecimento de uma realidade que rompe com a própria imagem proposta inicialmente para a sua nomeação, como está nas palavras do mestre carpina:

É difícil defender,
Só com palavras, a vida,
Ainda mais quando ela é
Esta que se vê, Severina.

Sendo uma imagem de morte, nem mesmo ela dá conta, e talvez por isso mesmo, da medida do homem por ela designado.

É esse o sentido básico das derradeiras obras de *Duas Águas: Paisagens com Figuras*, escrita na mesma época do *Auto*, entre 1954 e 1955, e *Uma Faca Só Lâmina*, de 1955.

Os poemas de faca

Paisagens com Figuras, pequeno livro de 18 poemas, dedicado a Aníbal Machado (1894-1964) e publicado em 1956, fixa, de uma vez por todas na obra de João Cabral, a convergência e duas experiências fundamentais: Pernambuco e Espanha.

Oito poemas são centrados em paisagens e figuras pernambucanas, nove são extraídos da experiência espanhola, e o último (“Duas Paisagens”) explicita a convergência das duas experiências. O que as entrelaça é, sobretudo, um sentido de educação (Barbosa, 1974, p. 63), que o poeta lê para si mesmo e para o leitor, de tal maneira que passa sempre longe de uma visão simplesmente turística das realidades que o atingem.

De fato, as figuras que o poeta vê nas paisagens se encarregam do contraponto contínuo entre a descrição e a narração do seu texto. Mais do que isso, é a própria utilização da técnica do verso retomado do cancioneiro popular que dá o tom necessário a que o discurso sobre as paisagens crie condições para a incorporação das figuras que as habitam. Sendo assim, esse livro pode ser visto como antecipação direta quer de *Quaderna*, quer de *Agrestes*, onde João Cabral amplia as suas vinculações com uma tradição poética ao mesmo tempo nordestina e ibérica.

Já no primeiro poema, "Pregão Turístico do Recife", aquilo que se lê termina por ser o inverso do que o título sugere: não se trata apenas de *turismo*, mas de uma ou várias *lições*, em que expressões como "podeis extrair" ou "podeis aprender lição madura" vão oferecendo os elementos para aquilo que está nos três últimos quartetos:

E neste rio indigente,
Sangue-lama que circula
Entre cimento e esclerose
Com sua marcha quase nula,

E na gente que se estagna
Nas mucosas deste rio,
Morrendo de apodrecer
Vidas inteiras a fio,

Podeis aprender que o homem
É sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
Não é a morte mas a vida.

Não há grande novidade em relação ao procedimento utilizado, por exemplo, em *O Cão sem Plumas*. Da mesma forma que naquele, a lição maior a ser extraída não se revela na superfície do poema, isto é, nas equivalências subjacentes à paisagem da arquitetura e ao homes à margem do rio: esconde-se, isto sim, sob o aprendizado com a linguagem.

Seria difícil escolher, nesse livro, algum poema que não servisse de exemplo para aquele procedimento. O melhor é dizer que, num poema como o magistral "Alguns Toureiros", volta a obsessiva relação entre poesia e flor, fundamento, como se viu, da "Antiode", agora no contexto insólito das touradas, para que o poeta possa extrair, nas três últimas estrofes, aquilo que serve de base a todo o livro:

Sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
Não só cultivar sua flor,
Mas demonstrar aos poetas:

Como domar a explosão
Com mão serena e contida,
Sem deixar que se derrame
A flor que traz escondida,

E como, então, trabalhá-la
Com mão certa, pouca e extrema:
Sem perfumar sua flor,
Sem poetizar seu poema.

É a *despoetização* que surge como instrumento capaz de ensinar ao poeta lírico como tratar de temas que ele lê nas paisagens nordestinas e espanholas, irmanadas, por um mesmo sentido de carência e de espessura, como fora expresso em *O Cão sem Plumas*.

Esse movimento constitui a cerrada meditação sobre a relação entre imagem e realidade e, portanto, sobre suas adequações ou inadequações, presente no último livro, *Uma Faca Só Lâmina, ou Serventia das Idéias fixas*, de 1955, dedicado a Vinícius de Moraes (1913-1980).

Na obra de João Cabral, esse poema ocupa uma posição semelhante a *O Cão sem Plumas*. A significação da poesia – o seu inelutável direcionamento para a realidade – é abordada a partir de um discurso orientado para a

própria linguagem, recolhendo-se então, em nível de metalinguagem, o que foi possível conquistar pelo exercício de uma linguagem de carência (PEIXOTO, 1983, p. 103). Ou melhor: de uma linguagem que, ao invés de ter soterrado o objeto pela metáfora, procurava a sua descoberta pela exposição do próprio mecanismo utilizado.

As imagens de *faca, bala, relógio*, termos possíveis e substituíveis, vão sendo desmontadas até atingir-se o âmago da imagem que mais se afina com a realidade desnuda: a da faca, *só lâmina*, reduzida, assim, à sua essencialidade.

Mais uma vez, entretanto, o poeta sabe que a realidade é mais densa do que a imagem que a pode nomear, como está nos versos a seguir:

Da imagem em que mais
Me detive, a da lâmina,
Porque é de todas elas
Certamente a mais ávida; [...]

E afinal à presença
Da realidade, prima,
Que gerou a lembrança
E ainda a gera, ainda,

Por fim à realidade,
Prima, e tão violenta
Que ao tentar apreendê-la
Toda imagem rebenta.

Os poemas da linguagem madura

No ano de 1961, surge a terceira coletânea de poemas de João Cabral, cujo título, *Terceira Feira*, é esclarecido pelo poeta na orelha, num bilhete dirigido ao editor: *"Aqui vai o livro; título: botei* Terceira Feira *(no sentido*

de ser esta a terceira vez em que saem poemas reunidos meus em edições comerciais do tipo 'feira-livre'), mas não é definitivo" (MELO NETO, 1961 apud MAMEDE, 1987, p. 46).

Ficou sendo o título da coletânea que incluía três livros: *Quaderna*, dedicado a Murilo Mendes (1901-75), reunião de 20 poemas, editada pela primeira vez em Lisboa, em 1960; *Dois Parlamentos*, texto em duas partes ("Congresso no Polígono das Secas" e "Festa na Casa-Grande"), dedicado a Yedda e Augusto Frederico Schmidt (1906-65) e editado em Madri, em 1961; e o até então inédito *Serial*, de 16 poemas, com dedicatória a José Lins do Rego (1901-57). Esse conjunto acrescido da obra que publica em 1966, *A Educação Pela Pedra*, é o momento crucial em que o poeta assume o domínio de sua linguagem.

Uma distinção se impõe, entretanto, entre o grupo constituído pelos poemas reunidos em *Terceira Feira* e os que estão em *A Educação Pela Pedra*. Se aqueles três livros retomam experiências anteriores e apontam para o pleno domínio da linguagem da poesia, o livro de 1966 revela o espantoso nível de mestria alcançado pelo poeta, aglutinando obsessões temáticas e realizações técnicas de forma admirável.

Nos 20 poemas de *Quaderna*, o tom, ou o ponto de articulação, é o poema "A Palo Seco", em cuja primeira estrofe está dito:

Se diz a palo seco
O cante sem guitarra
O cante sem; o cante;
O cante sem mais nada

Fazendo uso reiterado da quadra (daí o título do livro, derivado de *cuaderna vía* da tradição espanhola, isto é, de um tipo de estrofe usada principalmente nos séculos 13 e 14 e composta de quatro versos principais alexandrinos de uma só rima), de raízes populares, tanto no Nordeste quanto

no romanceiro ibérico (BARBOSA, 1986, p. 47), de que aquele sofre a influência, os poemas estão, de fato, orientados para a contundência que se encontra na última estrofe do poema citado:

Não o de aceitar o seco
Por resignadamente,
Mas de empregar o seco
Porque é mais contundente.

Não é possível ver aqui a consciência daquela carência espessa de livros anteriores? Na verdade, os poemas de *Quaderna* parecem mesmo ampliar, seja no plano da comunicação, seja no plano artístico, os textos de *Paisagens com Figuras*. E isso porque, por um lado, é a convergência de motivos espanhóis e nordestinos, buscando sempre a identificação de uma realidade de cemitérios (aqui há quatro: um alagoano, um paraibano e dois pernambucanos), de "Paisagens com Cupim", ou das condições de uma figura igualmente deserdada na paisagem adversa ("Poema(s) da cabra"). Por outro lado, no entanto, o livro explora, de um modo dominador pela primeira vez na obra do poeta, a temática do lirismo amoroso, ou mesmo erótico, como em "Estudos Para uma Bailadora Andaluza", "Paisagem Pelo Telefone", "História Natural", "A Mulher e a Casa", "A Palavra Seda", "Rio e/ou Poço", "Imitação da Água", "Mulher Vestida de Gaiola" e o admirável "Jogos Frutais", com que o volume se encerra. São nove poemas em vinte, e, por isso, pode-se afirmar ser essa a *dominante* da obra.

Não é, todavia, um lirismo erótico-amoroso facilitado pela tradição do tópico. Nessa obra, aquele lirismo entra sempre pela via que é, talvez, a característica maior do poeta: pela lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado (BARBOSA, 1975, p. 62).

Eis alguns versos do poema "A Mulher e a Casa":

Tua sedução é menos
De mulher do que de casa:
Pois vem de como é por dentro

Ou por detrás da fachada.
... seduz pelo que é dentro,
ou será quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;
... pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, por visitá-la.

A maior contundência está não apenas no que é dito, mas nas próprias articulações sintáticas, criando passagens de interrupções entre o dentro e o fora, termos que servem ao poeta para armar o seu dizer erótico. A última estrofe revela bem o procedimento: a tensão entre os *elementos arquitetônicos* – o dentro e o fora – é o veículo do desejo, mais do que amoroso, sexual, de penetração (TENÓRIO, 1997, p. 16).

Sob o traçado estabelecido *a palo seco*, todo o livro *Quaderna* é dessa espécie: crítica social de alguns poemas, mais do que ironia, assume o sarcasmo seco e duro, o *cante* enxuto. Tal processo é, em parte, retomado em *Serial,* não sem antes passar pela devastadora crítica política de *Dois Parlamentos*.

Na verdade, se em *Serial* a dominante é o caráter antimusical de seu lirirsmo pela adoção da *série*, em *Dois Parlamentos* o traço unificador é a desmontagem das visões "do alto" da realidade nordestina, seja ela "ritmo senador, sotaque sulista", como na primeira parte ("Congresso no Polígono

das Secas"), seja "ritmo deputado; sotaque nordestino", como na segunda ("Festa na Casa-Grande").

Nos dois casos, é a impossibilidade de ambos os "sotaques", desvirtuados por posições de mando, ou "do alto", darem conta daquilo que, à distância, somente é percebido, isto é, a relação entre os "cemitérios gerais" e o "cassaco de engenho" ("trabalhador rural") que os habita.

É, mais uma vez, o traço forte da obra do poeta: a crítica da realidade é dependente da crítica da linguagem que lhe serve de mediação. Sem esta, aquela cava uma separação alienadora entre fala (sotaque) e condição (cemitério, cassaco), e ao poeta não resta senão ironizar as posições de mando, ou de desmandos, da classe dominante.

É no procedimento irônico que ele encontra a concretização de situações, de outra maneira facilmente levadas à abstração por uma linguagem inadequada. Por um intenso trabalho de abstração, nos 16 poemas de *Serial* ocorre a concretização de diferentes situações, sobretudo pelo uso da série, possibilitando a retomada de motivos do poema.

Exercícios acerca das sensações olfativas ou tácteis, ou em "O Automobilista Infundioso", sensuais, como em "Escritos com o Corpo", reflexões sobre as artes visuais ou literárias ("O Sim Contra o Sim"), ou sobre a forma ("O Ovo de Galinha"), ou sobre modos de ser ("Generaciones y Semblanzas"), ou sobre o tempo ("O Alpendre no Canavial").

Sem prejuízo desse sentido para a abstração, a Espanha e o Nordeste estão presentes também em *Serial*, seja através da dedicatória ao romancista José Lins do Rego, seja através de alguns títulos, e, o que é mais importante, na mesma direção em que figuram em *Paisagens com Figuras* ou *Quaderna*,

quer dizer, como situações concretas em que o exercício da poesia aprende com os objetos da memória que se oferecem à imitação poética.

Sendo assim, a abstração que domina o livro não é uma recusa às obsessões do poeta, nem uma saída para o geral pela dificuldade em fisgar o particular. Pelo contrário, usando de séries poéticas, grupos de estrofes que particularizam o objeto de diversos ângulos, a concretização é ainda maior porque depende da radical particularização da linguagem, como na primeira e última estrofe de "A Cana dos Outros":

Esse que andando planta
Os rebolos de cana
Nada é do Semeador
Que se sonetizou …

E quando o enterro chega,
Coveiro sem maneiras
Tomba-a na tumba-moenda:
Tumba viva, que a prensa.

A efetivação do cerco ao objeto é maior a partir de sua *despoetização* inicial: entre a possibilidade do soneto de origem bíblica e a "tumba-moenda", os círculos de alienação em torno do plantador de cana, em relação ao seu trabalho, são cada vez mais apertados. A série permite uma narrativa angular, que acentua uma posição de dependência e, ao mesmo tempo, de esvaziamento entre trabalhador e trabalho: a cana *é* dos outros.

Estava tudo pronto para que João Cabral pudesse retornar à pedra de seu primeiro livro, mas agora aprendendo com ela o seu próprio processo de construção poética. É o que faz no último livro dos anos 1960, *A Educação Pela Pedra*, de 1966, logo incluído nas *Poesias Completas (1940-1965)*, de 1968.

Os poemas da pedra

Entre *A Educação Pela Pedra* e o anterior *Serial*, houve um lapso de cinco anos, e o que agora surge é uma obra de construção muito rigorosa de um "engenheiro" já bastante amadurecido por suas experiências com a linguagem da poesia.

Definido como "antilira" na dedicatória a Manuel Bandeira, o livro não apenas resume alguns dos movimentos temáticos mais essenciais da obra anterior de João Cabral, como ainda os explora num outro patamar compositivo, sabendo agora dar plena liberdade ao lúdico, quase sempre conservado sob severa vigilância.

O livro é constituído de 48 poemas separados, na primeira edição, em quatro grupos de 12, mas publicados sem separação nas *Poesias Completas*.

Na primeira edição, a divisão por letras minúsculas e maiúsculas parecia indicar a própria dimensão dos poemas: em *a* e *b*, textos de 16 versos; em *A* e *B*, textos mais longos de 24 versos, invariavelmente. Na mais recente edição, a da *Obra Completa,* vem nova especificação: os poemas reunidos sob a letra *a*, quer maiúscula, quer minúscula, são referentes ao Nordeste, e os reunidos sob a letra *b*, ao não-Nordeste, conservando-se a diferença de dimensão dos poemas (NUNES, 1971, p. 132).

O módulo da quadra é ainda o princípio básico de composição - Benedito Nunes afirma que "as 48 composições do volume estão sob o signo da quaternidade" (NUNES, 1971, p. 135) - havendo, no entanto, uma mudança essencial em seu uso: a predominância de um ritmo mais longo, que impede a leitura melódica, uma vez que se efetiva pela discursividade lógica da sintaxe, antes do que pela musicalidade. Uma quadra de que se houvesse eliminado o que ali pudesse haver de automatismo pela permanência de valores musicais, conservando-se apenas o rigor da distribuição dos versos.

A musicalidade, ou antimusicalidade serial, da obra imediatamente anterior é reavaliada no nível de conjunto da composição, problematizando-a.

Como aponta Barbosa (2001), dois elementos são essenciais para uma definição dessa obra.

De um lado, a indagação contínua acerca da realidade, através de uma espécie de nominalismo radical, em que as palavras são redefinidas no próprio corpo do poema, dando em consequência uma das primeiras "lições" que se podem extrair da pedra, como está no poema "Catar Feijão":

A pedra dá à frase seu grão mais vivo:
Obstrui a leitura fluviante, flutual,
Açula a atenção, isca-a com o risco.

De outro lado, tal redefinição não é limitada ao interior de um outro poema, mas se transfere, alargando-se, para a retomada de uma mesma composição através de permutações de algumas de suas partes, de que o melhor exemplo, talvez, seja o primeiro poema do livro, "O Mar e o Carnaval".

Todavia, um terceiro elemento deve ser acrescentado como característica mais profunda da obra: o modo pelo qual, de cada texto, o poeta extrai uma maneira de ler dois níveis da realidade – o seu próprio enquanto ser social e o da própria linguagem enquanto definição daquele ser.

Daí o poema-título, "A Educação Pela Pedra", ser tão revelador: ele explicita a preocupação com um processo de aprendizagem e, ao mesmo tempo, serve ao poeta de parâmetro ao próprio fazer poético:

Uma educação pela pedra: por lições;
Para aprender da pedra, freqüentá-la;
Captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria

Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta;
A de economia, seu adensar-se compacta:
Lições da pedra (de fora para dentro,
Cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada,
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença, entranha a alma.

Quem aprende e para quê?

Em primeiro lugar, o poeta, cuja educação parece destinada ao próprio fazer poético. De fato, desde que a apreensão do objeto é feita pelo sujeito que escreve, ocorre uma interiorização que vai dar fatalmente na segunda estrofe.

Nesta, todavia, a realidade, maior do que a imagem, como já se dissera em *Uma Faca Só Lâmina*, não *ensina*. Embora pudesse lecionar, ela é tão interna, tão entranhada, que o que diz é a sua própria presença interiorizada. O sertão, desse modo, não aprende com a pedra: ele *é* a pedra, diferentemente do poeta, que, mediado pela linguagem, busca apreendê-la e com ela aprender. Enfim, o que ele aprende é um modo de relacionamento com a realidade, sobretudo um modo que recusa o fácil, o fluir, aquilo que possa fugir ao controle da máquina do poema (NUNES, 1971, p. 170).

Para Nunes (1971, 171) esse corte metalingüístico adensa a maneira pela qual é possível ainda praticar a poesia enquanto instância tensa entre o dizer e o fazer. Sem abandonar a direção para o real, esse livro traduz a conquista pelo poeta dos mecanismos mais secretos de sua linguagem, que possibilitam aquele direcionamento, sem, no entanto, o desvio, pelo fácil, de uma poesia sobre poesia.

Entre o lúcido e o lúdico, o poeta pode agora abrir a sua obra para aquilo que sempre conservara como imagens secretas de um projeto que soube, sob riscos, cumprir. Mas, aqui, já desaguaríamos para um outro momento de realização de sua poesia. Nos basta o percurso feito até então. Nele afigurou-se o João Cabral mais decisivo: aquele do rigor formal, da objetividade transparente da matemática, da construção da antilira na poesia brasileira; o homem que em todo tempo perseguiu o “rigoroso horizonte”.

CAPÍTULO II – A construção da singularidade poética de João Cabral

Neste capítulo temos por finalidade apresentar um balanço da crítica acerca da poesia de João Cabral de Melo Neto, o endosso do poeta ao registro da crítica e os problemas decorrentes daí, ou seja, a compreensão amplamente difundida pela crítica e pelo próprio João Cabral de que seu estilo resulta de uma singularidade, ou seja, a genialidade do poeta. Essa postura dificulta um entendimento mais preciso sobre as razões para João Cabral produzir poesia do modo como produziu. O tratamento sociológico, que será apresentado no último capítulo, oferecerá subsídios mais consistentes para esclarecer o fazer poético de Cabral no interior de um processo social que se reconhecia em sua escrita poética. Antes, porém, vejamos o trabalho de afirmação da racionalidade genial presente em João Cabral.

A "voz" da crítica

A realização da leitura de João Cabral de melo Neto é um empreendimento audacioso, levando-se em conta que sua fortuna crítica já alcançou patamares vastíssimos. Em 1987 foi editado pela Nobel a obra *Civil Geometria* de Zila Mamede. Esse trabalho, resultado de dez anos de dedicada pesquisa, é indispensável a todo estudioso da poética cabralina já que reúne toda a obra bibliográfica do autor e sobre o autor surgida no Brasil e no exterior entre 1942 a 1982.

Tendo em vista o grande número de estudos, selecionamos, da vasta bibliografia sobre o autor, alguns textos que consideramos representativos por abordarem aspectos fundamentais da poética de Cabral, quer dizer, que terminaram por consolidar a compreensão de um estilo construtivo, cerebral e objetivo presente em sua poesia. Passemos, pois, a "escutar" a voz da crítica.

Comecemos pelo texto de Haroldo de Campos, "O geômetra engajado", de 1967, nele o crítico acompanha a evolução da poesia de João Cabral. Anterior à análise dos poemas, há uma breve introdução apontando as diferenças entre a poética de João Cabral e o consenso estético da geração de 45, esclarecendo ser um equívoco considerá-lo representante do grupo, pois enquanto os poetas de 45 cultivavam a palavra erudita, a palavra menos corrente, e tentavam reabilitar as formas fixas de organização do poema (o soneto), Cabral se posiciona em polo oposto. Apreende a tendência à imagem visual e o despojamento da linguagem em *Pedra do Sono* (1942). Campos destaca desse livro um certo humor proveniente de Drummond e uma certa postura crítica sobre o poema. Os três mal-amados (1943) é visto como livro sem maior importância. Considera como fase definitiva da obra de Cabral *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947). Vê *O engenheiro* como portador do programa construtivo do poeta e a quadra como uma unidade de composição mais característica de João Cabral. Destaca "A mesa", "O funcionário", "O poema" e a "Lição de poesia" como representantes da poética auto-reflexiva.

Psicologia da composição é considerado um projeto decididamente mallarmaico no sentido da criação representativa da luta contra o acaso. Dessacralizando a poesia, Cabral desalienaria a linguagem mostrando que a poesia não é flor, mas "fezes" e, portanto, "flor e fezes" se equivalem no texto poético.

O cão sem plumas (1950) e *O rio* (1953) representariam momentos de desalienação da linguagem, quando João Cabral assume a participação poética. *Uma faca só lâmina* (1955) é visto como ponto central da evolução da linguagem poética de Cabral – momento em que a psicologia se transforma em fenomenologia da composição. *Morte e vida Severina* (1956) é visto como a obra menos consumada de Cabral, sua maior importância estaria no fato de se realizar como experiência de poesia dramática. Em *Quaderna* (1959), Haroldo de Campos assinala a construção em torno do módulo do quadrado e compara a montagem metalingüística da linguagem com a estética neo-plasticista de Mondrian, que expressa o imutável em oposição ao variável numa relação de equivalência e simultaneidade. Observa que o motivo feminino, que quase não aparece na lírica anterior de Cabral, é tratado em *Quaderna* com extrema sobriedade, revelando uma técnica de conversação da emoção abstrata em imagens concretas, coisificadas, que evoca a lírica amorosa dos chamados poetas metafísicos ingleses.

Dois parlamentos (1960) é tido como uma obra que leva o engajamento até a sátira dos costumes políticos e *Serial* (1961), momento onde a linha de fusão das "duas águas" é desenvolvida através do princípio da composição em série. Declara que entre os poetas, especialmente os da nova geração, a poesia de Cabral tem um lugar privilegiado- o lugar *"cartesiano da lucidez extrema"*. Assim se expressa Campos:

> Mesmo em seu aspecto participante, a obra de JCMN não é de acesso fácil ao leitor, que lhe estranhará a dureza e a secura, ... onde, possivelmente, esperaria achar uma retórica de tipo caritativo ou um apelo demagógico (Campos, 1967, p. 77).

José Guilherme Merquior, em 1972, apresenta um ensaio sobre a poética de João Cabral intitulado "Nuvem civil sonhada". Na introdução enumera os tópicos que serão desenvolvidos no curso da análise:

1) *O engenheiro*, como preparação da ontologia poética de Cabral;

2) *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode*, poema que contém além de uma poética uma concepção global da experiência, um interpretação ontológica;

3) *Uma faca só lâmina*, poema que refaz a síntese entre poética e ontologia;

4) A poética de João Cabral, apresentando a investigação da problemática do real, não se reduzindo no entanto a uma consideração lírica em torno do fazer artístico. A poesia de participação social como etapa que não exclui a estrutura poética auto-reflexiva.

5) Ao ler os poemas de *O engenheiro*, conclui Merquior que nesta obra o cultivo de uma poética guiada pela lucidez não desvaloriza a recepção da realidade. A proposta do poeta-engenheiro de não fazer cópia impressionista do real é desenvolvida nos poemas de *Psicologia da composição*. O fascínio pelo mineral e o simbolismo da luta constituiriam um dos pólos da poética madura de Cabral: a poética de *Anfion* e de *Uma faca só lâmina*.

Refletindo sobre a questão do tempo na *Fábula de Anfion*, a análise de Merquior considera que este é tematizado de forma ambivalente – mesma ambivalência centrada no acaso – inspiração. Isto é: a luta de Anfion contra o acaso consiste em assumir o acaso sem contudo tornar-se dele vítima. Conclui ser a Fábula uma meditação ética em face do problema do tempo – uma reflexão moral contra o fundo de uma ontologia moderna baseada no senso de profundidade da relação ser/tempo. No seguimento mostrar que *Uma faca só lâmina* recupera a mesma concepção poética de *Psicologia da composição*. Esclarece que o "Estilo das facas" louvado pelo poema remete tanto a um modelo de vida quanto a um ideal de poesia (MERQUIOR, 1972, p. 131). E que a união de arte e moral tem continuação em algum momento de *Paisagem com figuras*, sobretudo em "Alguns toureiros".

Merquior procura estabelecer a relação entre a poética de João Cabral e a poética de Mallarmé. Considera Mallarmé um esteticista abstrato e João

Cabral um poeta plástico e que o estilo poético de Cabral pertence à mesma família do de Dante, porque chega ao símbolo através da apresentação direta da fisionomia do mundo.

Luiz Costa Lima, ao analisar a poética de João Cabral, se aproxima das afirmações de Merquior. O estudo "A traição conseqüente ou a poesia de Cabral", de 1968, procura demonstrar pela análise das imagens como o texto aponta para o referente extra-textual. Na análise do poema "Infância" de *Pedra do sono* verifica a contribuição de Drummond. Na leitura que faz de "Dentro da perda da memória", mostra a influência de Drummond e Murilo Mendes, caracterizada pela imagética surrealista. Em "Poesia nadando" procura identificações entre a poesia de Cabral, Drummond e Murilo concluindo que nos textos de *Pedra do Sono*, onde mais se nota a influencia desses poetas, é justamente onde mais se verifica a insubmissão de Cabral às fontes emocionais e intuitivas da gestação poética. Acerca da epígrafe de Pedra do sono demonstra o quanto Cabral se afasta da proposta de Mallarmé. Em "Solitude" o verso do poeta francês tem sentido figurado, indicando os riscos da vida do marinheiro poeta. Em *Pedra do sono* ("Solitude, récif, étoile") o poeta "faz as palavras soarem na sua dureza concreta" de modo que a sugestão simbólica é descartada e as palavras acentuam sua força designadora, nomeante (COSTA LIMA, 1995, p. 204).

Considera *Os três mal-amados* obra despretensiosa. Em *O engenheiro* observa o choque entre duas configurações poemáticas opostas: uma de tipo "lunar-noturno", a segunda de tipo "concreto-solar" e apreende do texto uma preocupação com o humano integrada na práxis do poema.

Interpretando a *Fábula de Anfion* chama a atenção para o caráter de despojamento da linguagem que se constrói em direção ao *concreto* e ao *geométrico*. Verifica a tensão que se estabelece entre a invenção e a interpretação e que tem por resultado a recriação do poético. Analisando

Antiode, o crítico esclarece o processo de retificação interna da imagem (que é o ponto de observação central). Vê *O cão sem plumas* como fase da liberação da influência simbolista (COSTA LIMA, 1995, p. 246). Neste momento o tema recebe o mesmo tratamento do "pensar seco" de *O engenheiro*. O crítico chama atenção para a idéia de visualização, que desempenha uma função central nessa obra. Esclarece que o conceito de visualização não nos remete a uma realidade anterior à elaboração do texto e deve ser entendido ao nível da criação ou do trabalho da linguagem. Considera *O rio* e *Morte e vida Severina* as obras mais importantes do ciclo da comunicação. Assinala em *Morte e vida Severina* o processo de desdobramento interno da imagem que nesta obra se transpõe para o nome do personagem. O texto de Costa Lima orienta-se pelo estudo das comparações imagéticas e procura destacar a impregnação fenomenológica da obra de João Cabral. Esse intérprete afirma que:

> Entre nós, ... coube a Cabral fundamentar praticamente que o alcance de Baudelaire necessitava de algum modo de ser radicalizado, sob a pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos. Para tanto, sua primeira tarefa houve de ser a de desmistificação do instrumento lírico usual. Essa desmistificação – para que se entenda o sentido em que a usamos – importa menos pelo trabalho destruidor que tenha desempenhado, contra a poesia 'dita profunda', do que pela implícita formulação de formas novas que anuncia e enuncia ... sem o conhecimento de Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos (COSTA LIMA, 1995, pp. 325-326).

Em 1969, aparece *O dorso do tigre*[7], que contém o estudo de Benedito Nunes sobre a poética de Cabral, intitulado "A máquina do poema", publicado anteriormente no *Estado de S. Paulo*.

O texto de Bendito Nunes mostra que o processo de composição em *A educação pela pedra* (1966) obedece a diretrizes que partem de determinadas palavras dispostas em díades ou tríades, que funcionam como figuras temáticas. Destaca o papel relevante das enumerações e as permutações em

[7] Re-editado em 2009 pela Editora 34 de São Paulo.

série do livro e chama atenção para a característica poética de pautar-se entre negações e substituições dos elementos de símiles ou metáforas (NUNES, 1969. p. 265)

Em 1971, sai outro estudo de Nunes sobre Cabral: *Poetas modernos do Brasil* -1: estudo de João Cabral. Neste trabalho, o crítico ressalta marcas e influências da poesia de 45 e o distanciamento de Cabral das idéias estéticas do grupo. Afirma que a poesia cabralina segue as tendências partilhadas por Drummond, Murilo Mendes e Joaquim Cardozo, de *neutralizar o lirismo* e que, no entanto, torna-se singular pelo fato de o poeta submeter o processo criador a uma constante análise reflexiva e crítica. O caminho da poética negativa de *Psicologia da composição* cederia a um período de construção representado pela linguagem de *O cão sem plumas* e confirmada em *A educação pela pedra*.

Percebe em *Pedra do sono* uma valorização da inconsistência, fluidez das coisas e indeterminação que denomina "complexo de imponderabilidade". A reação de refletir sobre a experiência, apenas vislumbrada nesta primeira fase é assinalada em *O engenheiro* onde dá-se a passagem do mundo onírico para o mundo perceptivo.

Refere-se à *Fábula de Anfion*, juntamente com *Psicologia da composição* e Antiode como tríptico da poética negativa de Cabral que corresponde à experiência da secura e silêncio, à trajetória no deserto da alma, que sucedem ao medusamento da subjetividade.

Na análise do poema "Antiode" o crítico aponta para o processo de desagregação da metáfora, que leva o "esvaziamento" ao núcleo da idéia de poesia que tem por meta o encontro da poesia com a realidade, que transcende a linguagem, deixando apenas o rastro de sua ausência.

Em *O cão sem plumas* vê a confirmação do início da atividade construtiva na linguagem de Cabral. É o momento de uma composição poética reveladora de uma natureza de "máquina de linguagem" e que cumpre a função social comunicativa da poesia. Considera *O cão sem plumas* miniatura da arte poética cabralina, onde se acham traçadas as linhas mestras das obras seguintes. Nele bifurcam-se as duas dicções: de um lado, a de *O rio* e *Morte e vida Severina*, de outro, a de *Uma faca só lâmina* e *Paisagem com figuras*, poemas construídos com maior rigor e clareza.

Analisando *Uma faca só lâmina*, Benedito Nunes retorna à idéia de Haroldo de Campos que postula o texto como o momento em que *Psicologia da composição* se transforma em fenomenologia da composição e enfatiza que o processo de composição é um dado efetivo da poesia cabralina. Entende a imagem da faca como acumulador de outras imagens, que determina para o objeto respectivo a função emblemática de palavra-tema, que passará a outra poesia, conotando toda natureza cortante, aguda, penetrante ou agressiva, seja das coisas e da linguagem, seja dos estados e de atitudes humanas. "Faca" como "pedra" e "rio" são palavras privilegiadas na poética cabralina.

Em *Dois parlamentos* o crítico analisa o assunto do primeiro dos dois poemas "Congresso no polígono das secas" e verifica a recorrência de um dos motivos prediletos de *Paisagens com figuras*: os cemitérios do Nordeste e o tema já conhecido da "morte Severina" que passará a integrar as qualidades desse objeto, generalizado e entificado. Demonstra que o tema é recorrente em sucessivos movimentos, mostrando uma face em cada giro, de modo que o objeto assume a generalidade de uma idéia, na qual a extensão e a compreensão se distinguem. Afirma que por sua extensão os cemitérios são os cemitérios de toda a região do polígono das secas; pela sua compreensão, definem-se eles por certos atributos ou qualidades, correspondentes a conceitos determinados: "produção autárquica, coletivismo, grandes números

estatísticos, morte em série, assepsia natural das tumbas que formam um só ossuário geral" (NUNES, 1971, p. 106). Chama atenção para a função adjetiva que assume a palavra cemitério, tal como ocorre com os substantivos: faca, Severina, cabra ou pedra. Dessa forma, o Polígono das secas é região cemitérica, onde a morte qualificada, a morte Severina, ocorre.

Em *Quaderna*, a quadra é vista como módulo controlador da elaboração e do encadeamento das imagens, um paradigma, concordando com as postulações de Haroldo de Campos. O crítico considera que por intermédio da divisão "analítica" nos níveis de linguagem – linguagem objeto e metalinguagem – um dos quais, o da metalinguagem, sobrepõe-se reflexivamente ao outro – continua o processo de decomposição da metáfora, já observado no texto de Antiode. Benedito Nunes chama atenção para o fato do texto de Cabral estimular uma atividade lúdica no leitor face aos efeitos de interrupção ou perturbação do discurso poético e enfatiza o aspecto de uma poética guiada pelo elemento visual, plástico, luminoso e por uma linguagem de ficção discursiva (NUNES, 1971, p. 119). Em *Serial* destaca a ordem seriada das imagens e a quadra como esquema formal de composição.

As principais idéias de Benedito Nunes acerca de *A educação pela pedra* podem ser assim resumidas: quase todos os poemas do livro unem a camada sonora à camada semântica da linguagem, devido ao grande número de alterações.

> Variando entre a exposição e a demonstração alegórica, no gênero de "Catar feijão", a feição anedótica da maioria dos poemas de *A educação pela pedra* acentua o traçado lógico-discursivo da linguagem. As quarenta e oito composições do volume estão sob o signo da quaternidadde. Cada poema é um díptico formado de partes simétricas – com o mesmo numero de sílabas – ou assimétricas – com número diferente – mas sempre entre o limite de seis e o máximo de dezesseis. Tal disposição provoca duas espécies de correspondência: uma interna, quando as duas partes paralelas do mesmo poema se relacionam entre si ou por

> complementariedade ou por oposição semântica (NUNES, 1971, pp. 135-136).

Destaca como dominante da obra a ação catalítica dos objetos na condução das imagens, a preponderância dos elementos visuais e plásticos, a abstração do concreto e a concreção do abstrato. Afirma que em *A educação pela pedra* o poeta realiza um aproveitamento de outras formas tradicionais que não apenas as populares do Nordeste e as pré-renascentistas espanholas.

O último capítulo "A máquina do poema" subdivide-se em seis partes e apresenta em forma sintética os fundamentos originários da poética cabralina, os princípios básicos de seu mecanismo, que integram a lógica da composição, os problemas gerais de comunicação que a circunscrevem e a percepção estética, ética e social que lhe é inerente.

Na primeira parte Nunes aponta a atitude criadora baseada numa psicologia da composição não apenas como mera ocorrência da fase inaugural, porém verificável na segunda e última fase da obra, assegurando o necessário depuramento de equilíbrio e de controle racional (NUNES, 1971, pp. 138-142). Na segunda parte, demonstra que a lógica da composição está basicamente determinada por dois eixos: um vertical e outro horizontal. No eixo vertical situa o nível metalingüístico, a desagregação da metáfora, como um processo de "arborescência" da imagem a partir de núcleos verbais que se ramificam, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos. No eixo horizontal, situa o aspecto permutativo da organização estrófica, toda vez que da diferente agrupação de versos resulte uma diferença de sentido.

Na terceira parte, apresenta duas características das poesias de Cabral, relacionadas ao processo de ruptura com o lirismo:

a) o não rompimento com as forças tradicionais do verso;

b) as espécies tradicionais dos versos e estrofes mais freqüentes em João Cabral são as menos literais e mais ligadas à tradição popular – os metros menores, encontrados nos romanceiros e as quadras que se aproximam mimeticamente das trovas dos cantores. Conclui esse segmento com a afirmação de que João Cabral, numa atitude contrária ao envolvimento da expressão, passa a considerar nas formas tradicionais sua possível função social de comunicação.

Na quarta parte, expõe a relação de Cabral com a técnica de Miró e a poética de Francis Ponge. Na quinta parte, ao trazer problemas relacionados à linguagem e à percepção, descreve o movimento da poesia de Cabral como sendo um deslocamento realizado no plano linguagem-objeto e da metalinguagem, que vai além da simples oscilação entre palavras e objeto. Indica a atividade metalingüística do texto com um conjunto de operações, que podem desnudar a construção da linguagem (NUNES, 1971, pp. 158-161).

O humor na poética cabralina é salientado e qualificado como "humor negro" capaz de banalizar coisas graves e ridicularizar o sério. O estudo de Benedito Nunes finaliza considerando a imagem "Pedra" fundamental na construção da poética do autor, classificando-a como "multissímbolo" que comporta o ideal de contenção, impessoalidade, petrificação ou mineralização das palavras.

Em 1974, João Alexandre Barbosa apresenta, em forma de ensaio, a introdução teórica de sua tese sobre a poética de João Cabral, no livro *A metáfora crítica*. Também neste livro, tem-se o artigo "Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral". A introdução intitula-se "Exercício de definição" e formaliza um modo de leitura para os textos auto-reflexivos de Cabral, a partir da demarcação de três aspectos:

1. poema, metáfora, realidade;

2. persistência da linguagem;
3. metalinguagem, abertura e contexto.

O artigo "linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral" destaca a atividade metalingüística como já está enfatizado no próprio título. A pesquisa se limita à coletânea de poemas de *A educação pela pedra*. Barbosa afirma que o texto de João Cabral faz da relação entre linguagem e metalinguagem o modo sobre o qual assenta o seu horizonte da criatividade e põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante.

Ao observar *A educação pela pedra* verifica na bipartição dos textos uma significação estrutural, repercutindo na sua totalidade. Dois elementos relacionados atuam de um lado como indagação acerca da realidade que se realiza por intermédios de uma espécie de ultranominalismo em que as palavras são redefinidas a partir de seu estabelecimento no espaço do texto. Por outro lado, esse processo de redefinição não se limita ao interior de um ou outro texto, mas se transfere alargando-se para a retomada da mesma composição através de um jogo permutacional de algumas de suas partes.

A conclusão de João Alexandre é que em *A educação pela pedra* afirma-se a estreita dependência entre a operação sobre/pela linguagem e a tarefa de redefinição dos instrumentos utilizados através de um ininterrupto processamento dos dados lingüísticos.

O mesmo crítico apresenta, em 1986, um estudo da obra completa de João Cabral publicado no livro *As ilusões da modernidade*. Tendo por proposta oferecer uma visão global do conjunto da obra cabralina, a partir da observação do esquema Educação, imitação, Metalinguagem e História do texto poético, João Alexandre percorre a poesia de João Cabral desde *Pedra do sono* até *Museu de tudo* (1975), incluindo *A escola das facas* (1980).

Cita as influências de Mallarmé, Valéry e o constante relacionamento com as artes plásticas, sobretudo o surrealismo e o construtivismo, como responsáveis pela ausência de uma "regionalização marcante" num momento em que a literatura brasileira é dominada por uma visão regionalista. Sobre o recorte do tempo e da memória como fatores marcantes de Pedra do sono, esclarece que tais categorias vinculam-se ao próprio trabalho de realização da poesia em textos metalinguísticos, chamando atenção para a qualidade auto-referencial da poética. *Os três mal-amados* é definido como paródia dramática de "Quadrilha" (Drummond). As falas das personagens exemplificam uma recusa à tradição poética e uma busca de lucidez seguindo a trilha de Valéry.

Analisando *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode* verifica a negação, a recusa e o silêncio como articuladores de uma afirmação dialética de poesia enquanto instrumento de busca de significação. *O rio*, *Paisagem com figuras*, M*orte e vida Severina* e *Uma faca só lâmina* são vistos pelo crítico como exemplares no sentido de demonstrarem claramente o modo pelo qual foi se expandindo a educação com/pela linguagem, permitindo dessa forma maior desenvoltura temático-expressiva. O cão sem plumas representaria o início da articulação entre história e linguagem, educação e imitação onde, através de indicações, símiles e oposições, o discurso do rio é caracterizado como isomórfico à realidade representada, resultando uma dependência entre linguagem utilizada e nomeada da realidade. Em *Paisagens com figuras*, observa o processo que será constante na obra do poeta: uma tensão entre direcionamento para a realidade, a auto-referncialidade e a aprendizagem.

Considera as obras publicadas na década de 1960 (*Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e *A educação pela pedra*) reveladoras do alto nível de mestria alcançada pelo poeta. De *Quaderna* é sublinhada a temática do

lirismo amoroso, dominante na obra, enquanto de *Dois parlamentos*, a devastadora crítica social. De *Serial* enfatiza a utilização da série como reveladora de uma conquista cada vez maior da linguagem da poesia. Conclui o estudo das obras da década de 1960 ressaltando o aspecto relevante da metalinguagem.

Poética do silencio é o trabalho de Modesto Carone publicado em 1979. O estudo realiza um confronto entre João Cabral e o poeta alemão Paul Celan. Observando semelhanças entre Cabral e Celan, tanto no nível temático quanto no da organização do poema, verifica que em relação à estrutura poemática o comportamento é idêntico – ela se duplica como linguagem, uma vez que contém a indagação da matéria que manipulam. Tal característica coloca os dois poetas numa perspectiva de lucidez face ao fazer poético e à aventura de representar na poesia as experiências humanas.

Observa que o poema transformado em meta-poema corresponde a uma das técnicas da modernidade em poesia, a uma tradição que vem do eixo Baudelaire – Mallarmé – Valéry, obedecendo ao impulso precursor de Novalis e Poe (CARONE, 1979, p. 68).

No terceiro capítulo, Carone retoma observações de Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e José Guilherme Merquior a respeito da obra *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode*. Vê como relevante o caráter de unidade entre os três poemas e procede à leitura do silencio começando pela "Fábula de Anfion" (CARONE, 1983, pp. 83-110).

Verifica que, em Cabral, o ato de emudecer é visto como uma recusa em continuar ignorando um mundo que reclama, de sua parte, a atenção do analista social. Desse modo, o poeta silencia num momento de crise e apresenta com Anfion a linguagem calcinada e calcinante do deserto, para em seguida tematizar o deserto real do Nordeste (CARONE, 1979, p.84).

Ao fazer a leitura dos textos cabralinos baseados no confronto com um poeta contemporâneo de origem tão diversa (Celan é um judeu de origem romena), o crítico toca em pontos fundamentais da poética de Cabral, já ressaltados por outros pesquisadores e amplia o horizonte de compreensão desse discurso no qual o silêncio é colocado como impasse.

Carone insiste no distanciamento consciente de Cabral da geração de 45 ao apontar sua peculiaridade no cenário da poesia brasileira:

> É assim que, analisando acidamente os termos em que se fundava o discurso lírico de toda uma geração (a de 45), Cabral repele, a partir da "Antiode", a auto-complacência de uma posição restauradora – se não regressiva – da poesia brasileira. (...) É necessário frisar, porém, que o desejo de engajamento comunicativo não se confunde, no poeta brasileiro, com a menor *facilidade*, pois o seu poema, refratário ao mito da "inspiração", é pautado, de *O Engenheiro* em diante, por um rigor de construção que gera, no receptor a mesma urgência de *atenção* que o orienta (CARONE, 1979, p. 21).

Em 1980 é publicado pela Editora Antares, o livro de Marta de Senna, *João Cabral*: tempo e memória. Dividido em seis capítulos o trabalho realiza um estudo diacrônico do problema do tempo na poética de Cabral.

Senna examina os três primeiros livros do poeta e constata que existe nessa fase uma tentativa reiterada de esconjurar o tempo. Personagens de *Pedra do sono* engolem seus relógios, Joaquim de *Os três mal-amados* liberta-se dele e *O engenheiro* adverte sobre a impassibilidade ao tempo. *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode* representa a definição de uma poética esboçada em *O engenheiro*.[8]

[8] Embora o ângulo de visão analítica de Senna possa parecer distante do conjunto das preocupações dos demais importantes intérpretes de Cabral, na verdade, seu interesse em encontrar na poesia cabralina uma noção a-histórica de tempo, termina, de algum modo, por se assemelhar àqueles no que toca ao distanciamento do estilo de Cabral do entorno que o circundava.

Do quarto livro de Cabral é salientada a discussão do problema da criação focalizando ora o criador, ora a criação. Recorre ao trabalho de Merquior para elucidar o paradoxo central da Fábula e afirma ser *Psicologia da composição* o primeiro, talvez único, momento da obra em que Cabral esquece o tempo, fugindo para o terreno da poesia pura, sem referente no real.

Nos três poemas do ciclo do rio, observa *O cão sem plumas* como luta vã contra o avanço do tempo para a eternidade; em *O rio*, aceitação dessa necessidade e *Morte e vida Severina*, um estágio de ignorar o problema devido às condições adversas da vida.

Explorando o aspecto temporal da obra, o estudo de Marta de Senna registra a questão da permanência do mineral, o caráter cíclico e repetitivo do tempo. No exame de *A educação pela pedra* ressalta um aspecto importante e pouco explorado na poética de João Cabral: o humor, traço observado também por Benedito Nunes. Nos quarenta e oito poemas que compõem o livro recorta treze que explicitamente refletem a questão do tempo. Classifica-os em cinco grupos de acordo com o tratamento que o texto dá ao tema[9].

A obsessão do fluir temporal e da finitude humana do livro *Museu de tudo* é uma modalidade da experiência do tempo observada na análise, que conclui haver em toda a obra uma concepção do tempo como fluxo inexoravelmente linear, que conduz à morte, ou, no mínimo, opera uma transformação essencial nos seres e nas coisas.

João Cabral: a poesia do menos, de Antonio Carlos Secchin (1985), faz uma leitura da obra do poeta a partir da hipótese de que ela se constrói

[9] Para uma síntese da análise de Senna veja o gráfico que ela construiu dando conta da relação do tempo com várias dimensões presentes na obra de Cabral. Senna, Marta de. *João Cabral*: tempo e memória. Rio de Janeiro: Antares/MEC, 1980, p. 164.

sob o prisma do menos. O longo texto de Secchin se estende de *Pedra do sono* até *A escola das Facas*, examinando questões fundamentais da poética cabralina e procurando interpretá-la como portadora de um processo de "esvaziamento" da palavra.

No primeiro livro nota a recorrência de imagens do noturno, sombrio e os elementos líquidos. Também a fusão do sujeito e objeto, bem como a opção por formas interrogativas da linguagem. Constata em *Os três mal-amados* um embate da vertente onírica e do projeto construtivista da poética cabralina; postura ainda presente em *O engenheiro*. Analisando a Fábula de Anfion e Antiode verifica o combate ao excesso, modelo de uma poética negativa pontilhada por imagens de subtração. Refere-se a *O cão sem plumas* como o texto que exprime com maior consistência as relações entre discurso poético e espaço referencial. *O rio* é o texto que parece responder mais de perto às reflexões teóricas de João Cabral sobre a necessidade de se estabelecer o circuito entre o público e a poesia contemporânea. O espaço da carência em *Paisagens com figuras* assinalaria diferenças de Pernambuco e Espanha. Em *Morte e vida Severina* haveria a liquidificação do elemento humano e a humanização do líquido, num processo que absorve o que há de menos no outro elemento. Prossegue analisando *Uma faca só lâmina* que seria um texto exercício de metalinguagem e matriz de muitos poemas posteriores. Nele, a faca seria o único elemento a ser especificado por subtração, enquanto bala, relógio se definiriam por incorporação. Os termos faca, bala e relógio são nivelados pela carência. Em *Quaderna*, Nordeste e Espanha estariam marcados por uma condição humana definida pelos signos da carência e do menos, além da presença do feminino, evidenciada em oito dos vinte textos do livro. Analisando "Sevilha", o crítico chama de miniaturização do real, o recurso metafórico de que se vale o poeta para fracionar os espaços referenciais.

Aproxima *Dois parlamentos*, *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida Severina* salientando que há diferença no campo da imagística. Em *Serial* dedica-se a análise dos aspectos formais: disposição de rimas, metrificação, estrofação e a produção em séries. Na análise de *A educação pela pedra* chama atenção para duas novas formas do percurso cabralino: a poética sistemática do verso longo e a permutação de versos entre os poemas.

Observando a composição de *Museu de tudo*, verifica que a quadra está presente em 42 poemas, as rimas são quase exclusivamente toantes e em versos pares, e os poemas que referenciam eroticamente o feminino se constituem monorrimicamente. Vê *Museu de tudo* como o momento de maior referência e reverência à própria arte.

No livro *A escola das facas*, percebe traços de continuidade e de renovação na poesia cabralina. Continuidade pela manutenção de um arcabouço formal, pela recorrência temática de Pernambuco e suas paisagens. Observa que quase metade dos textos traz marcas da primeira pessoa, criando no texto uma perspectiva do próprio sujeito enquanto ser histórico.

Na segunda edição da obra, datada de 1999, Secchin acrescentou outros trabalhos seus dedicados ao poeta. Em um deles, afirma que quando se analisa internamente a obra de Cabral fica evidente a existência de pontos idiossincráticos, que postos em unidade conformariam *um corpo estranho nas letras brasileiras*. Embora Secchin note que o poeta não está deslocado historicamente, chega a afirmar que "o que o precede não o anuncia, o que o sucede não o denuncia" (SECCHIN, 1999, p. 307).

Essa apreciação da mais importante crítica da poesia de Cabral e que foi responsável, justamente, pela sedimentação de uma poética rigorosa, cerebral e objetiva pode ser sintetizada na longa citação de João Alexandre Barbosa:

> Foi precisamente por isso que, ao morrer em 1999, João Cabral deixava como legado uma obra que instituía uma outra tradição: a do rigor que é tanto de construção quanto de expressão, fazendo da dificuldade compositiva uma lição que, por sua vez, é tanto poética quanto ética. Somente assim, numa idade da prosa, como a nossa, ecoando Hegel, a lírica é ainda possível.
> Dado o exemplo de uma poesia em que o rigor de construção não diminui a força daquilo que é dito, sabendo articular uma admirável capacidade artesanal a uma apreensão lúdica da realidade circunstancial e histórica, a obra de João Cabral é uma das mais influentes na tradição moderna da poesia brasileira (BARBOSA, 2001, pp. 94-95).

A "voz" do poeta

Ao ser perguntado por Cristina Serra de que modo se definiria como poeta João Cabral afirmou de pronto:

> Sou um poeta intelectual, não sou lírico; sou um poeta construtor, construtivista, e não um poeta espontâneo; um poeta artificial e não um poeta de bossa; sou um poeta visual e não um auditivo; um poeta não-romântico, que detesta a emoção fácil, a sentimentalidade fácil; um poeta que não se põe em primeiro plano, que não fala de si, de suas dores de cotovelo (SERRA, 1986, p. 4).

O texto acima resume todos os componentes atribuídos ao poeta ao longo de sua vida literária. Em seus diversos pronunciamentos acerca da própria obra é recorrente sua insistência em se afirmar como um trabalhador da palavra. Nesse sentido, a coerência de suas declarações termina por reforçar a apreciação da crítica sobre os determinantes constitutivos de sua poética.

Quando perguntado sobre sua contribuição pessoal ao processo de modernização da poesia brasileira Cabral afirmou que:

> Eu acho que eu trouxe estas coisas; a preferência pela palavra concreta em vez da palavra abstrata; em segundo lugar, a ausência de embalo, de melodia; em terceiro, a existência do mundo exterior. Porque há muito poeta que você lê e tem a impressão que o mundo exterior não existe para ele, só existe o mundo interior.

> Ao passo que na minha poesia você vê que o mundo exterior existe para mim, seja ele um quadro, uma paisagem, uma situação. Não sou nada confessional. Fui na contramão da sentimentalidade, do subjetivismo a poesia brasileira (COUTO, 1994, p. 3).

Em uma entrevista concedida em 1988 ao professor Augusto Massi João Cabral dá mostra de amplo conhecimento do trabalho da crítica a seu respeito e também de que, no geral, concorda com a apreciação tecida pelos estudiosos de sua obra, pois ao comentar a bibliografia organizada por Zila Mamede diz que "nesta espécie de bibliografia comentada fica evidente que, de modo geral, a questão a linguagem é o que chama a atenção dos críticos". Para em seguida afirmar: "Não sou historiador da literatura mas tenho a impressão de que este é um fenômeno do fim século XIX para o XX. A preocupação com a linguagem é algo bastante moderno" (MASSI, 1988, p. 14).

Nessa mesma entrevista, João Cabral repisa sua valorização da simetria, que o distanciava da prática do verso livre tão ao modo dos modernistas que lhe antecederam: "Em primeiro lugar, tenho uma certa mania de simetria que não sei explicar por quê. Em segundo, tenho necessidade de me opor a uma barreira e vencê-la". Ainda sobre esse apego pela simetria vale destacar um diálogo que travou com sua segunda mulher, a poetisa Marly de Oliveira na *Revista D'*. Quando Marly pergunta: "Qual a simbologia do número 4 e de seus múltiplos nos seus poemas?", afirmou: "Gosto do 4 por nenhum motivo numerológico ou esotérico. O 4 para mim é a estabilidade, como deve ser para o arquiteto. O 4 é a mesa, que tem 4 pés. O 4, para mim, é o número racional por excelência" (*REVISTA D'*, 1990, p. 18).

Em todo o tempo Cabral se empenha em demonstrar o quanto seu fazer poético é resultado de muito esforço e trabalho. Em certa ocasião revela que seu conhecido poema "Tecendo a manhã" levou dez anos para ser concluído. O poeta deixa claro que é devedor do racionalismo e objetivismo de Valéry e de Le Corbusier. Todavia, sua veemente recusa em apresentar algum tipo de

parentesco com o que se realizava na poesia e na arte no período de 1940 e 1950, perspectiva também recorrente na crítica de sua poesia, termina por revelar uma aproximação com a tendência de pensamento que compreende a poesia como ato singular, expressão de uma racionalidade genial, coisa tão rechaçada pelo poeta. Além do que, a própria circulação de intelectuais como Valéry e Le Corbusier por aquela época já nos incita a perscrutar o traçado social, político e cultural que favoreceu a recepção destes autores, nos levando, portanto, a necessitar de uma averiguação de base sociológica.

O problema da racionalidade genial

Toda essa literatura esboçada pela crítica da poética cabralina, ao mesmo tempo em que insiste em um Cabral racional, objetivo e praticante de um laborioso processo de criação que deixaria para trás a possibilidade de um gênio inventivo, termina por enfatizar uma personalidade toda diferenciada e singular. Aqui, mais uma vez, nos encontramos diante da crença da genialidade literária e da condição inefável da atividade de escritor ou poeta (MICELI, 2007, p. 156). Popularizou-se a idéia de que a poesia de João Cabral, devido ao seu modo específico de ser construída carrega uma dificuldade enorme de compreensão. Quer dizer, ao não se confrontar o contexto histórico em que tal obra é produzida se difunde a percepção de que um autor de artefato literário parece prescindir de um solo específico e determinado para elaborar seu trabalho e, daí, temos a criação de um horizonte impenetrável, que não deixa ver as condições e etapas de seu surgimento e da sua produção. No caso específico de João Cabral, quando muito, encontramos análises que apontam para problematizações do plano social no interior de seus trabalhos. Este é o caso da maioria das análises tecidas sobre *Morte e vida Severina*, por exemplo, ou a recente

reflexão que Alfredo Bosi teceu acerca do poema “Dois parlamentos”, em que o problema do subdesenvolvimento do nordeste vem à tona (BOSI, 2004).

Uma importante contribuição para essa imagem de aura às avessas que cerca a obra de João Cabral foi encetada pelo próprio poeta que, em diversas ocasiões, ao longo de sua trajetória fez sempre questão de enfatizar que em seu ofício nunca se valera da inspiração; aspecto que, ainda segundo Cabral, não parece existir, porém, tão somente o trabalho paciente e objetivo daquele que se propõe a escrever poesia. O problema que deriva dessa auto-insistência, bem como do conjunto da crítica é de, ainda, compreender a feitura da obra poética como se esta estivesse para além da sociedade que a circunda e das injunções do campo literário em que é gestada.

O conjunto da crítica literária que se debruçou sobre a obra de João Cabral insiste, no sentido de demonstrar que a mesma é tecida, basicamente, em sua tentativa de distanciamento da geração de 45 e também da perspectiva de Manuel Bandeira, construída a partir de i) um rigor linguístico que impede a multiplicidade de sentidos da palavra dita, ou seja, se inscreve em uma poética do menos (SECCHIN, 1985); ii) uma permanente negação do eu subjetivo que terminou por engendrar sua proposta de antilira poética (COSTA LIMA, 1995); iii) e uma síntese eficiente entre forma e conteúdo que resulta em uma condição crítica da poesia como está posto em *O cão sem plumas* (BARBOSA, 1974; CAMPOS, 1992).

O que resta, para um entendimento mais efetivo de como João Cabral procedeu no intuito de incluir as componentes acima elencadas como determinantes de seu estilo, é a devida relação entre o processo de formação do poeta e as disposições próprias do movimento interno do campo literário brasileiro naquele momento, bem como os rebatimentos do contexto histórico neste mesmo campo literário.

O entendimento de que essas características da poética de João Cabral não se originam simplesmente de uma personalidade singular e extraordinária, porém, de um trabalho que está inserido em um contexto social específico, nos leva a perceber a necessidade de uma análise sociológica da gênese dessas mesmas características. Assim, o problema a ser investigado mais à frente é, justamente, o de pontuar as condições sociais que contribuíram para o surgimento do estilo poético de João Cabral à luz de uma estrutura de sentimento racional-coletivista vigente no campo artístico brasileiro em geral e no campo literário em particular, no período que vai do fim o Estado Novo e perpassa toda a década de 1950. Antes de, porém, de passarmos à análise, discutiremos no capítulo III a necessidade de trabalhar fundamentado em uma sociologia da cultura de horizonte sintético, ou seja, que supere as escolhas extremas e estanques entre estrutura e agência, para em seguida, no capítulo IV, apresentarmos um referencial de análise que abarque o objeto apropriadamente, qual seja, o materialismo cultural de Raymond Williams, auxiliado pelas noções de dialogismo (Bakhtin) e Campo literário (Bourdieu), desenhando, assim, uma produtiva sociologia da literatura.

Capítulo III: A abordagem da cultura nas Ciências Sociais

Este capítulo tem por finalidade apresentar um balanço do modo como os clássicos da sociologia discorreram acerca do fenômeno cultural, bem como trazer a baila algumas das principais correntes contemporâneas da teoria social naquilo que concerne ao mundo simbólico. Mais do que uma revisão da abordagem sociológica da literatura trata-se, ainda, dos pressupostos de uma sociologia da cultura, na qual, assim acreditamos, está inserida uma possível sociologia da literatura.

Na produção teórica em torno da relação entre os fenômenos culturais e a estrutura social, têm os primeiros sido vítimas de um erro teórico fundamental: por um lado, são considerados como uma entidade autônoma e desligada dos enraizamentos societais, por outro lado, são reduzidos a um mero epifenômeno de outras instâncias com "verdadeiro" poder explicativo, como se fosse possível hierarquizar os diferentes campos da atividade humana em instâncias estanques e incomunicáveis. Estas duas concepções funcionam, de fato, como irmãos gêmeos, uma sendo o espelho antinômico da outra, mas em ambos os casos dissolvendo-se o que seria a especificidade da ordem simbólica.

Como Clifford Geertz afirma, tentando explicar um atraso relativo das componentes culturais, no estudo das relações entre a estrutura social e a ordem cultural, é *"mais difícil lidar cientificamente com as idéias do que com as relações econômicas, políticas e sociais"* (GEERTZ, 1978, p. 227). Duplamente difícil é o caso do artefato social denominado literatura, justamente em decorrência do mito da inefabilidade e da genialidade nele

abrigado e tão difundido ao longo do tempo por historiadores e teóricos da literatura, bem como críticos alinhados a uma postura mais formalista[10].

Para este efeito, terá contribuído, talvez, uma deficiente (porque não totalmente sistemática) e conflitual abordagem do simbólico por parte dos "clássicos" fundadores da sociologia, a quem sempre regressamos quando se trata de delinear qualquer itinerário teórico.

No entanto, grande parte do que hoje se escreve a respeito dos clássicos resulta, muitas vezes, de abordagens descontextualizadoras do sentido da sua obra, ou então, aspecto mais grave, de leituras em segunda ou terceira mão, o que, tendo aparecido como resultado de uma *bricolagem* teórica, nos aconselha a um prudente regresso ao original.

A sociologia sempre esteve atenta, salvo raras exceções, aos seus grandes autores (ALEXANDER, 1996, pp. 23-89). Aliás, muito da conflitualidade teórica interna encontra-se já em incubação nas obras de cada um deles, assumindo mesmo, como no caso de Max Weber, a obsessão de um diálogo constante e implícito com Karl Marx.

Este "ir beber à fonte" não acalenta a esperança de "descobrir" o que ainda não foi descoberto. Trata-se, apenas, de fazer regressar a conflitualidade sobre os fenômenos simbólicos, não ao seu ponto de partida, tarefa que seria inglória, mas aos pensadores que mais diretamente se ligam à moderna teoria social, mesmo que esta não reivindique explicitamente a sua herança.

[10] A esse respeito veja o confronto entre humanistas e cientistas sociais que Vera Zolberg delineia no primeiro capítulo de seu *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Senac, 2006. Uma defesa veemente do tratamento sociológico dos artefatos artísticos em geral e da literatura em particular, pode ser encontrado em toda a obra de Pierre Bourdieu, como poderá ser observado infra. A título de exemplo, observe a crítica direta que Bourdieu dirige a Hans-Georg Gadamer logo na introdução de seu *As regras da arte*, p. 12.

Os Clássicos da sociologia e a cultura

Karl Marx e a questão cultural

Sempre que se fala de Marx e do materialismo histórico, ocorre-nos a estereotipada ligação entre a infraestrutura, o conjunto das relações sociais de produção, e o seu reflexo legitimador, a superestrutura, onde se enquadram as formulações políticas, jurídicas, ideológicas, religiosas; as idéias, se preferirmos, ou a cultura em sentido lato. Para esta visão simplificadora, muito contribuiu, por omissão, o próprio autor, apesar do esforço posterior de Engels para esclarecer o aparelho conceitual marxista.

A análise do "movimento histórico das relações de produção" e o combate às teses idealistas constituem o motor da produção teórica marxiana. De fato, o paralelismo quase isomórfico que se estabelece entre a produção material e a produção intelectual, resulta, precisamente, da sua concepção de práxis e de mudança social enquanto efeito das contradições e conflitos entre as forças produtivas e as relações sociais de produção.

Karl Marx recusa a absolutização dos conteúdos intelectuais e culturais, combatendo todas as abstrações da razão pura desligadas das relações humanas reais e concretas:

> As relações sociais estão intimamente ligadas às forças produtivas. Adquirindo novas forças produtivas, os homens modificam o seu modo de produção, e modificando o seu modo de produção, a sua maneira de ganhar a vida, eles modificam todas as suas relações sociais (...) Os mesmos homens que estabelecem as relações sociais de acordo com a sua produtividade material, produzem também os princípios, as ideias, as categorias, de acordo com as suas relações sociais. Assim, estas idéias, estas categorias, são também tão pouco eternas quanto as relações que elas exprimem. Elas são produtos históricos e transitórios (MARX, 2004, p. 79).

Em *A Ideologia Alemã*, Marx e Engels são extremamente claros na crítica aos *jovens hegelianos*, denunciando tudo o que neles contribui para a

autonomização ilusória das representações, idéias e conceitos, esquecendo, deliberadamente ou não, a ligação existente entre essas formas mentais e a realidade histórica (o *"meio material"*): "Nenhum destes filósofos se lembrou de perguntar qual seria a relação entre a filosofia alemã e a realidade alemã, a relação entre a sua crítica e o seu próprio meio material" (MARX, 1982, p. 17). Para estes autores, a produção mental depende, inequivocamente, das relações sociais que os indivíduos mantêm no quadro de uma determinada atividade produtiva. Esta é a *realidade*, ou seja, a forma "como atuam partindo de bases, condições e limites materiais determinados e independentes da sua vontade" (MARX, 1982, pp.24-25). Torna-se assim explícito que as categorias mentais não são mais do que a *"linguagem da vida real"*, invertendo-se, por conseguinte, o nexo causal defendido pelos idealistas alemães: são os homens *reais*, isto é, os indivíduos inseridos num determinado modo de produção quem produz as idéias e não o contrário:

> Contrariamente à filosofia alemã, que desce do céu para a terra, aqui parte-se da terra para atingir o céu" (Marx, 1982, p.26). Por outras palavras, "não é a consciência que determina o ser social, ao contrário, é o ser social que determina a consciência (MARX, 1982, p. 26).

Nada poderia ser dito de forma tão precisa, eliminando, de uma só vez, a possibilidade de existência autônoma das religiões, da moral, da metafísica e mesmo do Estado. A ideologia tende a surgir, então, como mistificação, "falsa consciência", espelho inverso da realidade, negação da verdade das condições materiais de existência. Em perspectiva semelhante, a *ideologia dominante* é a expressão da posição das classes dominantes, as quais, por possuírem os meios de produção material são também detentoras dos meios de produção intelectual, através dos quais apresentam os seus pensamentos e ideias particulares como sendo universais e únicos: "Os pensamentos dominantes são apenas a expressão ideal das relações materiais dominantes concebidas sob a forma de idéias" (MARX, 1982, p. 56).

No entanto, Marx e Engels complexificam o seu sistema teórico ao centrarem o essencial da sua proposta na atividade humana criadora. As idéias não são abstrações nem produtos da pura lógica, porque foram construídas *na* e *pela* ação humana historicamente situada. Tão pouco os homens aparecem desprovidos de consciência, como se fossem recipientes vazios. O que Marx pretende, segundo algumas interpretações, é, afinal, a consagração do princípio da determinação/construção social da atividade intelectual, o seu caráter específico e irredutivelmente humano (GIDDENS, 1984, p. 76). Por isso, critica em Feuerbach o conceito de *Homem*, preferindo falar dos "homens de carne e osso" — "os homens históricos reais", detentores de uma "consciência real, prática", existente sob a forma de linguagem e intimamente dependente da atividade social.

Marx pretende ser, antes de mais, o historiador de uma "história real, profana", restituindo aos homens o seu papel de "autores e atores do seu próprio drama" (MARX, 2004, pp. 83-84), quando à sua época vingavam as descrições pormenorizadas sobre epopéias e feitos heróicos das grandes figuras e dinastias, e os filósofos reinavam no vazio das "grandes idéias". A sua tese fundamental é, pois, a de que as circunstâncias históricas em que decorre a atividade humana a influenciam de forma irremediável, condicionando a percepção e a interpretação da realidade.

Não se pretende reduzir aqui o marxismo a um humanismo bem intencionado. Mas não podemos deixar de criticar um outro reducionismo, esse muito mais frequente: o de equiparar o marxismo a um economicismo determinista que reduz todo o resto a um pálido reflexo da base suprema da realidade.

Engels, já dissemos, apressou-se a combater essa interpretação simplista do legado de Marx, acentuando a possibilidade de um "efeito de retorno" da superestrutura sobre a infraestrutura, introduzindo o célebre

conceito da *"determinação em última instância"*[11] (RÖHL, 2006, p. 11) . Mas o próprio Marx (isoladamente ou em parceria com Engels) enfatizou, inúmeras vezes, o caráter ativo da existência humana, tido como o principal traço distintivo da espécie. Não é de admirar, por isso, que Marx e Engels admitam a contínua modificação de

> forças de produção, de capitais e de circunstâncias através das sucessivas gerações: ... por consequência, é tão verdade serem as circunstâncias a fazerem os homens como a afirmação contrária (MARX, 1982, p. 49).

Considerar que o contributo marxista se reduz a uma engrenagem teórica mecânica de explicação das sociedades é esquecer a pedra de toque do seu pensamento: a dialética, a recusa das noções abstratas e vazias, a constante referência à circunstância de o homem ser, simultaneamente, produto e produtor da sua história.

O problema da cultura em Émile Durkheim

Ao contrário do que uma visão superficial possa sugerir, existem algumas similitudes entre o pensamento de Durkheim e o pensamento marxiano, apesar do menosprezo por parte do primeiro quanto à constituição de uma sociedade dividida em classes, aspecto essencial para o materialismo histórico[12].

De fato, tanto Durkheim como Marx recusam a ideia de que se possa encontrar no indivíduo, nas suas ideias ou na sua consciência, a chave explicativa da atividade social, procurando na sociedade e nas relações sociais os fatores de explicação da conduta humana[13]. Ambos reiteram o

[11] Carta de Engels a Bloch, onde se afirma que a superestrutura exerce "igualmente a sua ação nas lutas históricas, e em muitos casos, determinando de forma preponderante a sua forma".

[12] Já para não falar de uma concepção antitética sobre a divisão social do trabalho, tida para Marx como fonte de alienação e para Durkheim como força integradora.

[13] No caso de Marx o social funde-se com o econômico.

princípio da não consciência e do primado das relações sociais. Aliás, os indivíduos são tidos como tendencialmente egoístas, o que requer uma coordenação que os transcenda e que parta de interesses comuns, assegurando o objetivo primordial de manutenção da coesão social.

Nesta linha, Durkheim considera que as representações e as significações são socialmente construídas, colocando uma ênfase especial na sua partilha através dos processos de integração social e de formação de uma consciência coletiva. Desta forma, as ideias e os sentimentos são irredutíveis aos indivíduos, devendo ser considerados como produtos impessoais, isto é, socialmente construídos.

A consciência coletiva, aliás, é por Durkheim considerada como um "composto", superiormente formado acima das mentes individuais. Ao ter vida própria, jamais depende dos estados de consciência subjetivos, seguindo a evolução das suas próprias leis e assumindo um caráter universal. A consciência coletiva existe sempre, em qualquer estado societal. É célebre a tese de Durkheim sobre a divisão social do trabalho (DURKHEIM, 1978, p. 69), de acordo com a qual a passagem de um tipo de solidariedade mecânica (baseada na submissão das consciências individuais a um *"tipo psíquico comum de sociedade"*) à solidariedade orgânica (assente na especialização das tarefas, na diferenciação dos papéis sociais e, por conseguinte, na complementaridade entre indivíduos mutuamente dependentes) não implica um enfraquecimento da coesão social, nem tampouco o desaparecimento da consciência coletiva. Ambos os tipos de solidariedade respondem, pois, à mesma finalidade, ainda que por vias opostas: a reafirmação da ordem social e moral.

Assim, se é verdadeira a constatação de um declínio da religião nas sociedades contemporâneas (fenômeno extremamente ligado ao enfraquecimento da solidariedade mecânica), não é menos verdade que outros

"substitutos funcionais" se institucionalizarão[14]. A sociedade assumirá sempre, perante os indivíduos, um cunho sagrado. Aliás, segundo o autor, o "culto do indivíduo" em torno do qual giram as modernas sociedades, está intimamente ligado aos princípios morais da ética cristã, apesar do reconhecimento da existência provisória de um *"hiato moral"*, o que exige a refundação de rituais e símbolos.

Desta forma, os fatos sociais são exteriores ao indivíduo exercendo sobre ele um poder coercitivo. Exteriores porque anteriores, resultado de um permanente processo de aprendizagem e de interiorização de uma moral superior através de processos educativos. Para Durkheim, e como afirma Giddens, *"a análise funcional de um fenômeno social implica o estabelecimento de uma correspondência entre o social e as idéias coletivas"* (GIDDENS, 1984, p. 168). Assim, tal como em Marx, encontramos no autor francês uma clara afirmação da dependência das idéias, representações e fenômenos mentais face aos processos sociais que estão na sua gênese:

> Para compreender a maneira como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, é a natureza da sociedade, e não a dos particulares, que devemos conceber. Os símbolos com que ela se pensa mudam de acordo com o que ela é" (DURKHEIM, 1999, p 18).

Todas as categorias do pensamento são construções sociais, sendo de alguma forma o resultado da morfologia institucional de uma dada sociedade. Desta forma, o autor rejeita as teses filosóficas que defendem o *apriorismo* dos conceitos e ideias. No entanto, este ponto não se afigura totalmente claro, uma vez que Durkheim, ao falar da exterioridade e do constrangimento que os fenômenos sociais (incluindo as ideias e as representações) exercem sobre o indivíduo, refere, como já mencionamos, que eles são-lhe, ao mesmo

[14] Durkheim defende, aliás, que as categorias que servem de base à organização do moderno pensamento abstrato, assentam na lógica dos sistemas primitivos de classificação, já que o conhecimento e as suas coordenadas de espaço-tempo são extraídas da sociedade.

tempo, anteriores, preexistindo-lhe. Aliás, é precisamente por esse mesmo fato (a anterioridade) que podem ser considerados exteriores ao indivíduo. De qualquer forma, existe aqui a margem de ambiguidade suficiente para que se possa falar de um idealismo não desejado no pensamento durkheimiano – as ideias e as representações antes do indivíduo.

Essa mesma ambiguidade persiste quando analisamos a correspondência entre os fenômenos culturais e os processos societais. Apesar de os primeiros estarem dependentes da evolução dos segundos, não podemos apressadamente afirmar a existência de um "materialismo mecânico" em Durkheim. É o próprio que afirma que "a consciência coletiva é (...) algo mais do que um mero epifenômeno da sua base morfológica, tal como a consciência individual é algo mais do que uma simples florescência do sistema nervoso" (DURKHEIM,1996, p. XXII). Além do mais, a sociedade está em permanente devir, resultando da interdependência de instituições e agrupamentos. Assim, e mesmo considerando uma tendência fixista da ordem social (já que todas as categorias são produto da sociedade, entendida como um *Ser* com identidade própria), Durkheim aceita a evolução social.

A ambiguidade continua a existir na própria concepção de ator social. Apesar de os reduzir frequentemente a uma espécie de robôs sem vontade própria nem intencionalidade, ocasiões existem em que as motivações pessoais dos atores adquirem um papel relevante. O conceito de totalidade é, para este autor, a categoria por excelência, assumindo indubitavelmente uma concepção holística e sistêmica e situando-se numa corrente de pensamento sociológico vulgarmente designada por estrutural-funcional. Esta "crença" numa realidade superior leva ao entendimento da existência de um mecanismo que articula e confere sentido ao mundo e que apenas os sociólogos, detentores de um *habitus* científico rigorosamente controlado poderão conhecer e explicar, descobrindo e formulando as leis do seu funcionamento.

Assim, o próprio Durkheim, alimentando uma vez mais equívocos e incertezas, num movimento que vai do radical sociologismo a posições consideravelmente mais moderadas, considera que o indivíduo tem um papel importante na gênese das *"maneiras coletivas de agir e de pensar"*:

> Pelo fato de as crenças e as práticas sociais nos chegarem do exterior, não quer dizer que as recebamos passivamente e sem as submetermos a modificações. Ao pensarmos as instituições coletivas, ao assimilá-las, individualizamo-las e incutimo-lhes em maior ou menor grau o nosso cunho pessoal, é assim que, ao pensarmos o mundo sensível, cada um de nós lhe dá um colorido à sua maneira e que sujeitos diferentes se adaptam de um modo diferente a um mesmo meio físico. Eis porque cada um de nós cria, em certa medida, a sua moral, a sua religião, a sua técnica. Não há conformismo social que não comporte toda uma gama de matizes individuais. O que não impede que o campo das variações permitidas seja limitado (DURKHEIM, 1999, p. 24).

Afinal, a liberdade individual está longe de ser aqui negada, aparecendo mesmo, noção que muitos autores irão mais tarde desenvolver, como um campo limitado de possíveis.

Importa, ainda, referir uma outra limitação do modelo durkheimiano. Se, de fato, todas as representações coletivas (filosofia, religião e a própria ciência) e crenças tendem a ser *funcionais*, no sentido de obediência à integração na realidade social coletiva, então há que levar tal raciocínio até às suas últimas consequências. O que implica, nomeadamente, o reconhecimento dos "limites presentes na ciência, como forma parcial de conhecimento ligada a contextos sociais específicos" (CRESPI, 1997, p. 44). Por outras palavras, subsiste a ilusão de um conhecimento independente do sujeito que conhece, como se este, com o seu quadro de representações, valores e pressupostos, não interferisse no próprio processo de observação.

Em suma, para o autor a cultura e as formas simbólicas em geral são indissociáveis da própria sociedade. Nas palavras de Franco Crespi,

> quando Durkheim se refere a esta última, pensa, de fato, nas formas culturais (representações, normas, modelos de comportamento, etc.), que a constituem na sua objectividade relativamente independente" (CRESPI, 1997, p. 82).

Concepção que, se por um lado exerceu uma notável influência em posteriores modelos teóricos de base não psicologista, contribuiu, por outro lado, para o esquecimento da força expressiva do agir social e da importância dos processos de interação social e de reconhecimento *do* e *pelo* outro na construção de identidade[15].

Max Weber, produção de sentido e cultura

Ao contrário de Karl Marx e de Émile Durkheim, encontramos em Max Weber uma clara subordinação do objeto face ao sujeito, bem como a afirmação da especificidade da conduta humana e da ordem cultural. Aliás, a análise da obra de Weber afigura-se de uma importância acrescida se pensarmos que ela exerce, mais do que os outros autores referidos, uma importância decisiva na teoria social contemporânea.

A grande revolução conceitual de Weber, tanto mais ousada quanto nela haveria a tentação de afirmação da análise sociológica, face, designadamente, à psicologia e à filosofia, encontra-se desde logo na definição da própria disciplina: *"uma ciência que pretende entender, através da interpretação, a ação social para assim a explicar causalmente no seu desenvolvimento e nos seus efeitos"* (WEBER, 1999, p. 9). Por ação entende-se toda a conduta a que o sujeito confere um *sentido subjetivo*; por ação social, um comportamento cujo sentido se orienta pelo sentido da ação dos outros. Além do mais, apesar de privilegiar o tipo-ideal da ação racional,

[15] Ainda segundo Crespi, "O facto de haver concebido a natureza do indivíduo como essencialmente a-social (...) leva Durkheim a descurar a dimensão que, no indivíduo, deriva da necessidade de determinação, isto é, da busca de uma confirmação da própria identidade (...) os indivíduos são ao mesmo tempo, potencialmente a-sociais, pela sua capacidade de negação das objectivações, e potencialmente sociais, devido à sua necessidade de identificação", Crespi, 1997, p. 85.

Weber faz questão de não ignorar importantes territórios da análise sociológica, em especial aqueles que se situam no que Giddens chama de *"consciência prática"*, ao considerar que

> os limites entre uma ação com sentido e um modo de conduta simplesmente reativo (...) são inteiramente elásticos. Uma parte muito importante dos modos de conduta de interesse para a sociologia (...) faz-se na fronteira entre ambos (WEBER, 1999, p. 9).

Com estas considerações, Weber recusa-se a deixar de lado elementos tão importantes para a análise sociológica como a gestualidade, a expressão corporal, todos os comportamentos não verbais e, em suma, as aparentemente insignificantes condutas cotidianas.

A metodologia weberiana, em clara ruptura com a tradição positivista, opera através da interpretação, sendo esta considerada como a compreensão intelectual de uma *"conexão de sentido"*. E só o indivíduo tem competência para produzir uma ação significativa, sendo as estruturas (e restantes entidades coletivas, como o "Estado", a "família" ou a "Igreja") produto da *"atuação social de singulares"*. Por outro lado, se a compreensão visa a análise do sentido implicado numa ação, o objeto da sociologia é o mundo cultural numa acepção ampla, incluindo tanto os artefatos materiais, obras da atividade humana, como os comportamentos e as ações orientados para a execução de determinados fins, e até mesmo os rituais, os afetos e as modalidades "irracionais" da ação.

Desta forma, opera-se uma nítida ruptura face às ciências naturais. Como menciona Frank Parkin,

> ao contrário das moléculas e dos planetas, as pessoas têm motivos para as suas ações. O seu comportamento é orientado por significados subjetivos. Mais ainda, os atores sociais têm as suas próprias ideias e explicações acerca da razão pela qual se comportam de determinado modo e essas ideias e essas explicações

> são uma parte indispensável de uma análise compreensiva das condutas (PARKIN, 1996, p. 2).

Assim, ao considerar que o indivíduo e as suas ações devem constituir o objeto por excelência da sociologia (individualismo metodológico), Weber afirma-se, por conseguinte, contra todas as tentativas de reificação da sociedade e da estrutura social: "ação como orientação significativamente compreensível da própria conduta só existe para nós como conduta de uma ou várias pessoas individuais" (PARKIN, 1996, p.12). A oposição a Durkheim não poderia ser mais clara, na recusa da lógica unilateral do determinismo sociologista. Como diz Peter Hamilton, o pensamento weberiano caracteriza-se por uma "falta de fé na possibilidade de alguma vez obter respostas irrevogáveis para as questões sociológicas" (HAMILTON, 1996, p. VIII).

As "ciências da cultura", na quais se incluem tanto a sociologia como a história (e Weber sempre demonstrou um particular interesse pela sociologia histórica) devem preocupar-se com a singularidade histórica, entendida como *"meio de conhecimento da essência geral das experiências"* (WEBER, 1991, p.). O fato histórico consiste, afinal, na natureza particular de um determinado fenômeno, sendo heuristicamente ricas as pistas e as ilações que se podem retirar para outras situações ou individualidades históricas[16].

Trata-se, no fundo, de descobrir o que num dado meio social e numa dada época se reveste de uma natureza particular, singular ou típica em relação a outros meios sociais e a outras épocas.

Ilustrando este raciocínio com a análise das cartas de Goethe à Sr.ª Stein, Weber considera, num primeiro momento, ser fundamental conhecer as condições gerais nas quais essas cartas foram escritas, bem como o "conjunto

[16] É clara a influência em Weber do historicismo alemão e, em particular, de Wilhelm Dilthey, nomeadamente, quando este defende a especificidade dos objetos histórico-sociais e a irredutível singularidade de cada tempo histórico. De igual forma, a importância da *compreensão*, do papel cognitivo do sujeito culturalmente motivado e da empatia entre observador e ator surgem já com grande evidência na obra deste autor.

da vida cultural do mundo envolvente" (WEBER, 1991, p. 74) para, num segundo momento, interpretar a experiência individual dos valores e das normas dominantes atualizadas pelo criador dessas cartas.

Assim, Weber rejeita tanto as modalidades de análise sociológica que consideram o indivíduo de forma a-histórica e descontextualizada, preocupando-se sempre em inseri-lo no conjunto da envolvente societal, como as versões que ignoram as vivências, as experiências e as emoções individuais. Frank Parkin faz notar, a esse respeito, a distinção e a complementaridade que Weber estabelece entre "a compreensão atual do sentido visado de um ato" e a *"compreensão explicativa"* (1996, p. 4). Enquanto que a primeira se pode ilustrar pela "capacidade que temos de compreender que alguém está irritado pela simples leitura da sua expressão facial", mediante a intuição patente no ato observacional, a segunda requer a inclusão num contexto cultural mais vasto, *"um quadro de conhecimento alargado"*, dentro do qual se torna possível compreender o fenômeno social (PARKIN, 1996, p. 4).

Em síntese, a compreensão da ação humana preocupa-se com os objetos culturais, isto é, orientados por valores e motivações (fator distintivo das "ciências da cultura" face às "ciências da natureza"), mas sempre enquadrados numa determinada individualidade histórica. Este método pretende, assim, captar a "constelação única de características que definem a originalidade de cada conduta ou instituição social, num certo momento histórico" (SILVA, 1994, p. 49). Essa constelação, não o esqueçamos, encontra-se sempre ligada a um universo pleno de sentido e subjetivamente vivido e elaborado. É essa característica típica e exclusivamente humana — a produção de sentido -, que nos leva a salientar a seguinte definição de cultura:

> ... segmento finito de entre a infinitude sem sentido do devir do mundo, segmento a que os **seres humanos** conferem sentido e significação (...) A pressuposição transcendental de toda a **ciência**

> **cultural** não repousa sobre a nossa opinião acerca do **valor** de uma certa cultura ou da «cultura» em geral, mas sim do fato de sermos **seres culturais** dotados da capacidade e da vontade de tomar uma atitude deliberada perante o mundo e de lhe atribuir significação" (WEBER apud SILVA, 1994, pp. 49-50).

Deste modo, as ciências sociais – e a sociologia em particular – são formas de conhecimento duplamente interpretativo, ou, nas palavras de Parkin, uma "atividade de segundo nível", já que "se reporta a teorias e concepções dos atores sociais e não aos comportamentos desses atores, em bruto, tal como são" (1996, p. 4). Assim, os significados subjetivos da ação são, por si mesmos, ingredientes indispensáveis para a sua própria explicação, valendo como fatos sociais. É a vez de Weber acentuar, como de resto faz recorrentemente, embora nem sempre de forma explícita, a sua distância face a Marx, designadamente à sua noção de ideologia como mistificação, ilusão ou falsa consciência. Mas a demarcação vale também em relação a Durkheim, em especial no que se refere à sua exigência de ruptura face ao senso comum.

A análise complexifica-se quando o autor se pretende demarcar da intenção nomotética da ciência experimental "positivista". De fato, Weber defende que qualquer operação científica está impregnada de juízos de valor e de "concepções do mundo", ideais "que são tão sagrados para os outros como os nossos o são para nós" (WEBER, 1991, p. 22). Daí, a afirmação muito clara da dependência da ciência face a "determinadas perspectivas especiais e parciais" que selecionam as manifestações sociais que são objeto de investigação. Nas palavras do autor, "uma parte ínfima da realidade individual adquire novo aspecto de cada vez que é observada por ação do nosso interesse condicionado por tais ideias de valor" (WEBER, 1991, p. 54).

Essa parte da realidade é a que se encontra ligada, precisamente, ao quadro cultural de referência, aos interesses e às "atitudes significativas" do cientista. Por conseguinte, todo o trabalho científico parte de uma orientação

subjetiva, a qual, por sua vez, está intimamente ligada ao "espírito" de uma determinada época histórica. Desta forma, Weber critica as leis amplas e abstratas que, no seu entender, são as mais vazias de conteúdo e as mais distanciadas da realidade.

Como alternativa, Weber propõe a construção de *tipos-ideais*, enquanto *conceitos genéticos* que se afastam da realidade empírica para melhor captar a sua "significação cultural específica", através da acentuação unilateral de certas características, a partir de um ou mais pontos de vista. No entanto, o procedimento deverá ser lógico e jamais normativo – segundo Weber, "existem ideais-tipo tanto de bordéis como de religiões" (WEBER, 1991, p. 89). Cada exercício de pesquisa deverá, partindo do tipo-ideal construído, verificar o seu grau de adequação aos fatos concretos.

Desta forma, como a própria ciência, o conceito é sempre provisório. Contudo, como acentua Frank Parkin, é possível acentuar unilateralmente determinados critérios, obtendo-se, no limite, tipos-ideais totalmente diferentes apesar de se basearem no mesmo fenômeno. Assim, a "afirmação de que os tipos-ideais nos dizem menos acerca da realidade social do que acerca dos preconceitos interiores é, no mínimo, defensável" (1996, p. 15).

Uma outra questão, provavelmente a mais polêmica na obra de Weber e transversal, aliás, à maior parte dos seus escritos, prende-se com o lugar da cultura na determinação dos fenômenos sociais. É notório que Weber valoriza a dimensão cultural dos fatos históricos, como acontece quando analisa a emergência do capitalismo, mas parece-nos errado considerar essa componente como sendo exclusiva. Parkin diz mesmo que é injustificada a sua tão divulgada *"reputação antimaterialista"*.

De fato, Weber é muito claro quando defende a pluralidade causal. O próprio conceito de individualidade histórica, anteriormente referido, aponta

no mesmo sentido: “complexo de relações na realidade histórica, congregadas num todo conceitual sob o ponto de vista do seu significado cultural” (WEBER, 2004, p. 72).

No entanto, ao analisar a gênese do capitalismo, Weber coloca a ênfase no *espírito* do capitalismo, considerando-o como a verdadeira origem da acumulação de capital; um capitalismo racional, baseado no raciocínio econômico legitimado pela ética protestante do trabalho, fenômeno que se insere no movimento mais geral de alargamento da dominação racional e legal, indissociável da constatação, lúcida mas algo melancólica, do “desencantamento do mundo”, uma vez que o funcionamento do social se reduz à obediência de regras impessoais e não ao encanto mágico e carismático das sociedades mais antigas.

Ainda assim, é de salientar, ao contrário do que afirmam algumas críticas vulgares, que Weber defende a complexidade e a multidimensionalidade dos fenômenos sociais, recusando as perspectivas unilaterais, sejam elas materialistas ou espiritualistas: “...com ambas se presta um mau serviço à verdade histórica, se forem consideradas como ponto de chegada e não de partida da investigação” (WEBER, 2004, p. 137). Ponto de partida que é sempre provisório (instituído numa dada *singularidade histórica*) e jamais uma verdade eterna.

Síntese dos Clássicos

Ao analisar esses três autores, constata-se que muitas das críticas que lhes foram dirigidas carecem de fundamento. De fato, suas obras resultam complexas e seus pensamentos vão além da habitual vulgata que muitas vezes se insiste em lhes atribuir. Aliás, suas obras contêm, nelas mesmas, elementos de superação de certos aspectos mais criticados: Marx insiste antes de mais no enraizamento social da atividade humana e luta contra os

preconceitos do homem *oeconomicus* e as leis econômicas universais; Durkheim admite a criatividade e a diferença individuais; Weber defende o cruzamento de várias lógicas com efeito causal.

O principal problema reside nalguma imprecisão conceitual que os caracteriza, marcada por avanços e recuos, afirmações e retificações. Por outro lado, o único autor a desenvolver uma teoria sistemática sobre a atividade cultural, conferindo-lhe um grau assinalável de autonomia, é Max Weber. Ainda assim, e tal como os outros dois autores, a sua teoria, enquanto grande edifício conceitual, suscita um vasto leque de dificuldades de operacionalização e de conversão para uma linguagem propícia à pesquisa empírica.

No entanto, as principais questões que levantam continuam a ser as grandes inquietações da análise sociológica: sujeito *versus* objeto, idealismo *versus* materialismo, finalismo *versus* mecanicismo, consenso *versus* conflito.

Estudar criticamente as suas obras não é, por isso, um exercício de procura da arqueologia da escrita sociológica mas sim, pelo contrário, mergulhar plenamente na atualidade do debate sociológico, encontrando pontos de contato com a contemporaneidade e procurando incentivo tanto na exemplaridade de certas análises, como nas *formas* e métodos ora complementares, ora conflituais de abordagem da realidade. Sem descurar o que, em tais propostas, existe de problemático, contraditório, precipitado ou simplesmente inadequado.

Teoria Social e cultura nas perspectivas sociológicas contemporâneas

Fenomenologia e correntes micro-sociológicas

Uma das principais correntes atuais da sociologia, ramificada em várias escolas de pensamento, encontra a sua origem na análise compreensiva das sociedades, herdando os ensinamentos de Husserl (pelo lado da fenomenologia), de Heidegger e Gadamer (pelo lado da hermenêutica), de Dilthey, Rickert, Simmel e, principalmente, de Weber. A atividade humana entendida como ação consciente, dotada de sentido e subjetivamente orientada, é o grande traço de união entre a fenomenologia social, a etnometodologia e o interacionismo simbólico. Desta forma, a realidade social é encarada como o resultado da atividade dos sujeitos, enquanto construção social que resulta da sua contínua produção do mundo, imbuída de intencionalidade comunicativa, base das relações intersubjetivas. Segundo Franco Crespi, estas teorias proporcionam um melhor conhecimento da gênese da cultura e da sua dinâmica intrínseca.

A cultura, nesta perspectiva, não é apenas constituída pelas obras que transcendem o "aqui e agora" da realidade cotidiana. As grandes obras da experiência estética, com os seus imponentes nomes e tradições são apenas uma *"quase-realidade"*, uma *"instância finita de sentido"*, entre muitas outras. Não existe, pois, nenhuma justificação para lhe conferirmos uma superioridade ontológica.

A cultura não é concebida apenas em termos de objetos ou artefatos, ela é eminentemente relacional e intersubjetiva, constantemente atualizada e instantaneizada nas nossas atuações cotidianas. Assim, e em síntese, a abordagem fenomenológica assenta, não tanto na expressão de um mundo interior, mas, antes de mais, no caráter intencional da ação, mediado pela linguagem enquanto "canal da atividade social prática diária" (GIDDENS, 1996, p. 34). Os atos comunicativos e a constante produção de significado constituem, por isso, o fazer cotidiano da sociedade, entendida como "uma realização engenhosa dos atores" (GIDDENS, 1996, P. 34).

Ainda assim, estas correntes desempenharam um importante papel no redirecionamento da investigação sociológica na direção da vida cotidiana e dos seus ínfimos pormenores e rituais. O homem "comum" ganhou dignidade epistemológica, bem como o seu discurso, as suas posturas corporais, os seus pequenos gestos, as suas múltiplas formas de comunicar e, de alguma forma, de reproduzir e construir a realidade envolvente. A "espontaneidade" das condutas sociais cotidianas aparece-nos, à luz destas correntes, como um esforçado trabalho de adequação ao mundo intersubjetivo; trabalho tanto mais eficaz quanto aparece imbuído de "naturalidade". De fato, os "esquemas tipificadores" do senso comum, os quadros de referência dos atores, bem como todo o seu "estoque" de conhecimentos, que permitem tratar como garantido um vasto conjunto de significados, resultam de um acumular de experiências diversas (através da própria estrutura de papéis sociais) e de um aplicar desse "estoque" na decifração de novas situações.

Por outro lado, a abordagem fenomenológica chama-nos a atenção para os múltiplos mundos em que decorrem os processos interativos e para os diferentes pontos de vista implicados; multiplicidade essa correlativa da complexidade e variedade de papéis sociais que os indivíduos vão ostentando. Aliás, este realçar da coexistência de mundos díspares e por vezes incongruentes e conflituais, lembrando-nos o conceito de heterotopia proposto por Foucault, alerta-nos para a relevância de uma série de elementos que estão ausentes da situação de interação e que os agentes constantemente evocam (a determinação institucional dos papéis sociais, por exemplo).

No entanto, uma vez mais, a elucidação dos mecanismos mais profundos que marcam esta multiplicidade de mundos da experiência (sistemas de estratificação social, distribuição do poder, antagonismos sociais, etc.) fica muito aquém do desejado, como se todos os atores tivessem a mesma possibilidade de selecionar os papéis que desejam.

Ainda assim, não podemos correr o risco de reduzir as propostas compreensivas a versões mais ou menos sofisticadas do individualismo metodológico. Como diz Franco Crespi (1997, p. 103), as propostas das correntes micro-sociológicas, além de constituirem um desafio para os paradigmas estabelecidos (frequentemente acomodados à pretensa fidedignidade dos métodos quantitativos "duros"), surgem, essencialmente, como uma reação ao modelo normativo da ordem social, questionando os mecanismos de incorporação da ordem dominante através do processo de socialização. A *"virada cognitiva"* que estas correntes representam, levam os analistas a considerar os processos dinâmicos e frequentemente conflituais de definição, interpretação, construção e negociação da ordem estabelecida nas situações interacionais. Assim, estas teorias da interação social, apesar do inventário de críticas que lhes podem ser dirigidas, não se reduzem às versões simplistas do subjetivismo. O seu objeto não é o indivíduo, mas sim o cruzamento e reciprocidade de intencionalidades e perspectivas nas situações interacionais.

A sociedade como totalidade: funcionalismo, estruturalismo e pós-estruturalismo.

Na contraposição às correntes anteriormente mencionadas, situam-se os paradigmas que encaram a sociedade e os sistemas simbólicos como totalidades. Esta análise holística, de cariz objetivista, isto é, baseada na ruptura face aos saberes e condutas cotidianas dos atores, assenta num campo semântico onde pontificam conceitos como o de função, estrutura ou sistema. O seu principal objetivo é a procura das regularidades, padrões institucionais ou "invariantes" que pautam o fluxo das relações sociais, recusando uma continuidade entre os dados "sensíveis" das experiências vividas e a lógica da explicação científica.

Mesmo quando se referem aos atores, como acontece com Parsons, tais perspectivas acabam por privilegiar a situação, sendo esta constituída por um conjunto de "valores, normas e regras definido a nível supra-individual" (SILVA, 1994, p. 17). Os atores interiorizam, mais ou menos passivamente e através de processos de institucionalização, um conjunto de modelos e padrões simbólicos que lhes são exteriores e os condicionam. Em vez da análise dos indivíduos em termos da sua livre ação social, isenta de determinações, Parsons defende a obediência a "conjuntos específicos de valores, codificados e institucionalizados em papéis sociais" (SILVA, 1994, p. 25), ou, como afirma Pinto , a *"um redutor determinismo idealista"* (1994, p. 26) que tudo limita aos valores dominantes numa dada sociedade, inclusivamente a própria divisão do trabalho e o sistema de estratificação social.

Desta forma, o funcionalismo apaga o sujeito enquanto agente ativo, limitando-lhe o campo de ação ao espartilho pré-definido de um determinado leque de papéis sociais, em obediência à reprodução do sistema social. Esquecendo, como diz Giddens, "o caráter negociado das normas enquanto abertas a interpretações conflituais e divergentes" (GIDDENS, 1984, p 35), fenômeno extremamente ligado a uma desigual repartição do poder no seio dos sistemas sociais. Preocupando-se, exclusivamente, com a *"integração dos valores comuns"*.

Esta concepção de cultura e de sociedade tem óbvios efeitos ideológicos. Se entre o indivíduo e as normas, valores e regras dominantes existe uma continuidade e não uma ruptura, a tendência dos sistemas sociais será para a evolução homeostásica. Os conflitos e os mecanismos de negociação nos processos de interação que as correntes subjetivistas anteriormente referidas postulavam são aqui negados pelo próprio peso das sanções que se exercem sobre os comportamentos desviantes.

A noção de uma totalidade integrada, harmoniosa e coerente que precede o estudo das partes é essencial para a compreensão do funcionalismo. De fato, o sistema, enquanto todo composto por partes interdependentes, de forma a que uma modificação numa delas acarreta modificações nas restantes e no próprio todo, evita a entropia e tende para a integração. Tal como um organismo, os sistemas sociais asseguram a sua perpetuação pela satisfação das necessidades que lhe são inerentes, acentuando-se, por isso, o seu caráter sincrônico. Mesmo quando existem disfunções, o sistema assegura a sua unidade através da substituição do elemento que "funciona mal" por um outro que lhe é equivalente[17].

Nesta perspectiva, a produção da cultura deve ser procurada no todo social, em íntima relação com os restantes sistemas ou subsistemas, e nunca como entidade autônoma ou enquanto produto do sentido que os indivíduos subjetivamente atribuem à sua ação. A "função" da cultura, mesmo quando é considerada como um sistema relativamente autônomo (Parsons), esgota-se na orientação normativa do agir individual, controlando-o e uniformizando-o.

O estruturalismo, enquanto análise holística, assegura uma continuidade face aos pressupostos do funcionalismo. Contudo, reconhece preferencialmente a totalidade como uma entidade em relação e, muitas vezes, em conflito — mais do que as posições dos elementos constituintes da sociedade, importa definir as suas relações e as leis que as regulam. Além disso, liga-se indissociavelmente à linguística, em particular a de raiz saussuriana.

Giddens considera fundamental para a compreensão das limitações do estruturalismo, a explicitação da concepção saussuriana de língua (*langue*) e

[17] O princípio da "equivalência funcional" constitui já uma atualização crítica do funcionalismo mais clássico, na medida em que considera que *"uma mesma necessidade biológica ou mesmo um imperativo do sistema social poderão encontrar satisfação em formas culturais diversas, enquanto necessidades ou imperativos sociais diversos poderão encontrar satisfação numa mesma forma cultural"*, F. Crespi, *op. cit.*, p. 87.

fala (*parole*). Enquanto forma estrutural, enquanto sistema, a primeira, estática, deve ser separada dos seus múltiplos usos ou desempenhos, aquilo que constitui o "lado executivo da linguagem". A língua, aliás, é definida como "sistema de signos cujo único traço essencial é a união dos significados e das imagens acústicas" (SAUSSURE apud GIDDENS, 1984, p. 75).

Desta forma, e como Giddens refere, a linguagem aparece como um sistema abstrato e idealizado, fortemente desligado dos seus contextos, aplicações ou usos concretos. Assim, a linguagem desenvolve-se num jogo de diferenças internas, divorciada das suas instantaneizações. O significado deriva, apenas, das diferenças estabelecidas entre essa palavra e as demais. Consequentemente, as palavras não significam os seus objetos (tese do caráter arbitrário do signo): a linguagem é forma e não substância. Qualquer elemento para ser compreendido deve, por isso, ser enquadrado no interior do sistema, despossuído que se encontra de autonomia ou existência enquanto entidade singular.

Desta forma, a concepção de estrutura remete para um conjunto de posições em permanente relação, derivando o "lugar" de cada posição desse jogo ininterrupto. Assim, os lugares ou posições possuem um estatuto ontologicamente superior ao dos sujeitos que os ocupam. É por ocupar um dado lugar, e não pelas suas idiossincrasias, que um determinado sujeito pensa, imagina ou sonha de uma forma particular:

> Num sentido, os lugares só são preenchidos ou ocupados por seres reais na medida em que a estrutura é "atualizada". Num outro sentido, porém, podemos dizer que os lugares já estão preenchidos ou ocupados pelos elementos simbólicos, no nível da própria estrutura; e são as relações diferenciais desses elementos que determinam a ordem dos lugares em geral (DELEUZE, 1974, p. 299).

Por outro lado, esta abordagem topológica e relacional considera os sujeitos como estando numa fila para ocupar diferentes lugares na estrutura, moldando a sua personalidade e o seu *habitus* de acordo com as características intrínsecas de cada um desses lugares. Desta forma, e porque se trata de uma cadeia ou fila de posições em permanente relação (e mutação), o sujeito ocupa sempre o *lugar do morto*, o espaço que no momento seguinte será de outro. Assim, o sentido é sempre o efeito de uma posição. O anti-humanismo do estruturalismo não consiste tanto na eliminação do sujeito, mas sim na sua transformação em sujeito nômade, circulante e encarnando de forma impessoal as propriedades associadas aos lugares ou posições. Desta forma, a ação é tida como uma dimensão secundária, bem como o caráter histórico da experiência social.

O programa teórico do pós-estruturalismo, por seu lado, pode ser ilustrado com a referência à tese do descentramento do sujeito. De acordo com esta perspectiva, nega-se uma vez mais a possibilidade de acesso à consciência humana através dos atos ou objetos culturais. Derrida, por exemplo, defende a autonomia do texto, enquanto Foucault, ao analisar o momento histórico da emergência da figura do autor, fala na sua morte anunciada, e lança a questão "o que importa quem fala?":

> ... a escrita está agora ligada ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor" (FOUCAULT, 1992, p. 33).

O texto, afinal, segue o seu próprio curso, sujeitando-se às múltiplas interpretações e reconstruções dos seus leitores, desvanecendo-se, por isso, a figura do autor. Como objeto cultural que é, o texto ultrapassa os contextos de co-presença (o "aqui e agora" da interação) e implica uma distância que acaba por favorecer o papel do receptor/consumidor. Desta forma, os objetos

culturais não permitem, por si sós, aceder à intencionalidade da ação humana que os gerou.

Pierre Bourdieu e a noção de *Habitus*

Em Pierre Bourdieu, encontramos um pensamento de síntese que supera as velhas aporias sujeito *versus* objeto ou, se preferirmos, subjetivismo *versus* objetivismo (ou ainda finalismo *versus* mecanicismo, espontaneidade *versus* constrangimento, liberdade *versus* necessidade, escolha *versus* obrigação, etc.), enquanto expressão de essências que ignoram o fundamental de uma teoria global sobre a produção da sociedade e das práticas sociais.

A sua proposta assenta numa dupla leitura da realidade social: por um lado, como "objetividade de primeiro grau", ligada à desigual distribuição/apropriação de recursos/lucros materiais e simbólicos; por outro lado, como *"objetividade de segundo grau"*, isto é, englobando os princípios que estão na base da gênese das estruturas sociais e que fazem do corpo história incorporada, matriz de percepção, avaliação e ação (WACQUANT, 2002, p. 37).

A sua principal vantagem heurística reside, precisamente, na afirmação de uma visão não idealista sobre as sociedades, sem cair num mecanicismo de contornos reducionistas. O *habitus*, de fato, não é uma noção a-histórica ou uma essência. Ele é sempre produto histórico de uma situação, atualizado de acordo com o *campo*[18] em que atua e instância de mediação entre as ditas condições objetivas de existência e a competência simbólica ou representacional.

[18] Sistema estruturado de posições em concorrência pela definição legítima das regras do jogo e dos limites do próprio campo, regido por interesses não totalmente redutíveis às outras esferas (ou campos) da ação social.

Desta forma, um determinado *espaço de posições* (definido por uma desigual distribuição de recursos ou capitais), condiciona a matriz de percepção e de avaliação (*disposições*) que originam um conjunto de *tomadas de posições*, homólogas às condições materiais de existência de que são simultaneamente produto e produtor. Os gostos culturais, por exemplo, resultam, em última análise, da divisão objetiva das classes (sociais, étnicas, de gênero, etc.).

Assim, nem o agente é um autômato passivo e comandado pela estrutura social, nem tão-pouco age ao acaso ou ao sabor da sua livre criatividade. Os sistemas simbólicos, por conseguinte, devem ser encarados como produtos sociais que operam na construção do mundo: sendo mais do que o reflexo das estruturas sociais, contribuem decisivamente para as construir.

Considerações

Muitos questionamentos, com alguma pertinência, poderão ser apresentados acerca da utilidade deste inventário teórico sobre o estoque de teorias disponíveis, em especial quando essas teorias cobrem alguns dos principais eixos em torno dos quais se articula a produção teórica em sociologia.

Da mesma forma, poderá ser dito que seria mais frutuoso entrar diretamente na discussão de teorias de médio alcance sobre dimensões específicas do nosso objeto de estudo.

Entretanto, os corpos teóricos aqui discutidos podem com toda a relevância ser utilizados como esquemas de interpretação dos fenômenos simbólico-culturais (em nosso caso, literário). Estes, de fato, situam-se no centro da própria teoria social, fornecendo ramificações para as mais

variadas pesquisas empíricas. As ciências sociais são, no seguimento da classificação proposta por Weber, ciências da cultura; ciências duplamente interpretativas que analisam representações da realidade social. Neste sentido, toda a produção teórica lida permanentemente com fenômenos culturais.

Por outro lado, muitas destas propostas possuem ainda uma qualidade epistemológica fundamental, a de articularem diferentes níveis interpretativos, designadamente o metateórico, o teórico e o empírico. Desta forma, não só possibilitam uma reflexão abstrata sobre as próprias condições da reflexão teórica, como relacionam conceitos e modelos com aplicabilidade no estudo de problemas concretos.

O inventário exposto acima adquire sentido a partir da compreensão de que os fenômenos culturais, em geral, e literários, em particular, são por demais complexos e terminam por exigir abordagens analíticas heterodoxas porém articuladas. Nesse sentido, o capítulo se encerra oferece uma fundamentação ao referencial teórico da pesquisa, pois, como evidenciará o capítulo seguinte, este é constituído de três vertentes da sociologia da literatura (Raymond Williams, Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu) que articulados procurarão se aproximar do problema posto em referência à poesia de João Cabral, intentando a aquisição de conhecimento sobre esse mesmo problema, qual seja, a gênese da antilira de Cabral, desde uma análise em registro sociológico.

Capítulo IV: Estrutura de sentimento e mudança estilística

Ao procedermos a um processo de busca daquilo que, enquanto disposições sociais, concorre para a constituição do estilo antilírico da poesia de João Cabral, estamos inserindo nossa pesquisa no seguinte problema sociológico: quais os determinantes sociais da mudança artística? Sobre o problema da mudança e, particularmente, da mudança estilística, há uma literatura considerável que passamos a revisar em seguida, apresentando nossas razões para trabalhar com a perspectiva teórico-metodológica do materialismo cultural de Raymond Williams[19], especificamente com o conceito de estrutura de sentimento, secundada pelos conceitos de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin e de campo literário defendido por Pierre Bourdieu. Vejamos antes como a questão do estilo se apresenta na estética e na crítica literária.

Estilo e abordagem estética

A definição de estilo é variada e até mesmo contraditória, como veremos adiante, pois ao tempo em que pode significar o modo particular de um artista empreender seu ofício simbólico, pode representar toda expressividade artística de um período histórico. Vejamos, portanto, as diferentes maneiras de compreensão do termo estilo[20].

[19] Esse trabalho não se constitui em uma pesquisa de Estudos Culturais, embora, Raymond Williams esteja na gênese dessa proposta analítica. Logo, não se trata de um olhar provindo dessa perspectiva que se direciona sobre a obra de João Cabral. A despeito de toda riqueza trazida da nova agenda dos Estudos Culturais, tais como revisão do cânone literário, através da escuta da produção narrativa e poética das minorias sexuais, de gênero, étnicas, etc., no que toca ao problema da origem dos estilos, o seguimento desse registro não resultaria em ganhos analíticos, visto que os Estudos Culturais não oferecem uma teorização voltada ao problema específico da criação do estilo. A abordagem do estilo nos Estudos Culturais é de ordem excessivamente política, pondo o estilo sempre em relação às questões de resistência e de conformidade com os poderes políticos ou culturais socialmente estabelecidos.

[20] A exposição que segue acerca do conceito de estilo está amplamente baseada nos Dicionários de Filosofia de Abbagnano, Ferrater-Mora, Lallande, e *Dicionário de Estética* de Gianni Carchia, como também nos valemos de *Curso de Estética* de Renato Barilli e de *O demônio da teoria* de Antoine Compagnon.

1) Estilo indica um conjunto de características que unem determinados produtos artísticos ou manufaturas e que permitem reconduzi-los a uma época, a um ponto ou a um gênero comum. Esta acepção é hoje sobretudo difundida em relação às artes figurativas e indica um aspecto que associa obras de autores diferentes, tornando reconhecível a sua pertença ao mesmo período histórico ou à mesma região geográfica. Esta concepção pode ser compreendida como uma noção coletiva do estilo. Nesse sentido, é possível falar de um estilo romântico, gótico, barroco, etc..
2) Entretanto, também encontramos a possibilidade de se falar do estilo para indicar os aspectos que caracterizam as obras de um autor, estabelecendo-se, assim, sua diferença com outros artistas. Aqui, portanto, nos deparamos com a noção individual de estilo. Temos, então, a distinção entre, no caso da literatura, o estilo de Machado de Assis e o estilo de José de Alencar ou modo de escrita "seca" de Graciliano Ramos ou modo de escrita "transbordante" de Guimarães Rosa.
3) Há, ainda, um uso mais generalizado para o termo estilo. Este se aplica as mais variadas maneiras de produzir e reproduzir o comportamento humano. Nessa acepção, podemos encontrar uma atribuição coletiva ou individual para o estilo. É possível se referir a um modo específico de produzir um artefato, por parte de um grupo de trabalhadores que habitam uma determinada região, como também se referir a um modo preciso e particular de um jogador de futebol ao driblar o adversário. Entre nós brasileiros é comum escutar comentários acerca do modo (do estilo) com que jogava o desportista Garrincha[21].

[21] A título de nota, justamente por exemplificar o que se diz acima, vale tomar conhecimento de um artigo escrito no início dos anos 1970, pelo poeta e cineasta italiano Píer Paolo Pasolini (1922-1975), em que ele distingue um estilo de prosa para o futebol europeu, por ser mais técnico e comedido, e um estilo de poesia para o futebol latino-americano, em particular o brasileiro, que assume essa "estilística" por conta de sua inventividade e leveza. Cf. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 14 de março de 2005.

Paolo D`Angelo (2003, p. 117) nos lembra que o estilo somente se atribui a uma produção humana e nunca está associado o universo natural, não havendo, portanto, a identificação de estilos naturais. Ele também afirma que o estilo diz respeito às questões formais de um artefato e, desse modo, não pertence ao plano material de que se vale o artista para realizar sua prática artística. Dessa maneira, o fato de utilizar-se de madeira, bronze ou outra matéria-prima não revela ainda um estilo próprio ou mesmo as denominações de romance de formação, romance policial, etc. Todavia, como nota o mesmo D`Angelo, é possível identificar que certos estilos, ao longo da história, decorrem da escolha temática. Da mesma forma, também é possível identificar que certos aspectos estilísticos não são independentes de certos componentes materiais e até tecnológicos. Veja-se, por exemplo, que a estilística do Cinema Novo brasileiro ou do neo-realismo italiano decorria em boa medida das condições tecnológicas disponíveis àqueles diretores[22].

Os vários significados do termo estilo decorrem da sua história complexa e, em alguns casos, podem ser identificados com determinados momentos dela. Originariamente, o termo latino *stilus* indicava o objeto pontiagudo com o qual se gravavam as tábuas de cera usadas para a escrita (BARILLI, 1994, p. 154). A partir de um procedimento metonímico o termo passa a indicar, já no mundo romano, a qualidade da própria escrita. A antiguidade guardará um entendimento de estilo basicamente coletivo e, praticamente, restritivo ao universo lingüístico. A noção de estilo é permitida em termos normativos, indicando aquilo que deve ser acrescido a um discurso, a um escrito, no sentido de torná-los mais eficazes.

Embora, a modernidade, de modo particular o século XX, tenha desenvolvido a noção de estilo como desvio da norma coletiva, esse não tem

[22] Sobre a correspondência entre o estilo e as disposições tecnológicas há uma pertinente reflexão na obra de Walter Benjamin, particularmente em "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

sido o único modo de compreender o estilo na contemporaneidade. Há pelo menos três formas de fazê-lo, que passaremos a nomear em seguida.

O primeiro modo diz respeito ao estilo como norma lingüística ou artística. Em verdade, essa é a teoria mais perene na tradição ocidental. Assim, não se aplica aos casos individuais.

O segundo modo trata o estilo como violação ou desvio da norma lingüística ou artística. É uma teoria amplamente partilhada pelas correntes da estilística[23], mas também pelo formalismo russo através do conceito de efeito de estranhamento, bem como pelas teorias semióticas da arte que fervilharam entre os anos 1960 e 1980. O estilo consiste, para essa visão, no afastamento em relação ao padrão comunicativo, por exemplo, da linguagem comum ou das concepções vigentes nas outras artes.

Como se vê, trata-se de uma concepção oposta à anterior e que tem precisamente por objetivo uma arte em que a mudança e a novidade são prática corrente.

O terceiro modo toma o estilo essencialmente como uma escolha de determinado procedimento em detrimento de outro. Esta postura tanto pode ser encontrada no contexto dos estudos lingüísticos sobre o estilo, como a propósito das artes figurativas. Só haveria estilo, portanto, quando o artista procedesse à escolha de uma maneira de realizar tal artefato dentre muitas outras.

De toda forma, o estilo é uma marca, um distintivo, seja individual ou coletivo. Nosso problema está situado precisamente nessa questão: como o artista adquire seu estilo? Como João Cabral foi constituindo seu estilo antilírico. O procedimento sociológico nos encaminha para as disposições

[23] A esse respeito veja-se, infra, a questão do sintoma em Leo Spitzer.

sociais que estão no entorno do poeta. Antes disso, porém, vejamos a noção de estilo na crítica literária.

Estilo e crítica literária

Mesmo que haja muito de intuitivo na prática da crítica (POSSENTI, 1993, p.135), não se pode deixar de perceber que nela também se encontram tentativas razoavelmente rigorosas de compreender o que vem a ser o estilo e de onde ele se origina. Temos assim, a divisão da crítica literária em três grandes perspectivas de problematização do estilo. Há uma vertente psicológica, que vê na obra basicamente a revelação da personalidade do escritor. Há uma perspectiva sociológica, que vê na obra fundamentalmente a representação da problemática de uma época, pelo menos naquelas consideradas historicamente representativas. E há uma perspectiva que pode ser chamada de formalista, que se ocupa fundamentalmente com a materialidade da obra, deixando de lado o autor e os aspectos históricos ou sociológicos.

O representante mais destacado da tradição psicológica é Leo Spitzer (1887-1960)[24]. Sua idéia básica pode ser expressa assim: o estilo de um autor expressa seu espírito, da mesma forma que uma língua expressa o espírito de um povo. Aqui temos fixado um princípio metodológico explícito: "A qualquer emoção, ou seja, a qualquer afastamento de nosso estado psíquico normal, corresponde, no campo expressivo, um afastamento do uso lingüístico normal; e, em contrapartida, um desvio da linguagem usual é indício de um estado psíquico desabitual" (SPITZER apud AGUIAR E SILVA, 1969, p. 574). Apesar da suspeita dos termos usual e normal, tanto quanto relativos ao psiquismo como quando relativos à linguagem, não

[24] Leo Spitzer foi um estudioso de filologia românica. É considerado um dos nomes mais representativos da crítica literária de base estilística.

podemos deixar de reconhecer que, se a intuição relativa a estes campos for boa, o princípio é operacionalmente objetivo. Talvez as conclusões sejam suspeitas, porque não deve ser muito fácil atingir o núcleo do estado de espírito revelado pelo desvio lingüístico.

Vejamos a avaliação deste problema em um outro trabalho:

> Alguns trabalhos de Leo Spitzer levam longe demais a tentativa de inferir dos traços estilísticos de um autor suas características psicológicas. Proust presta-se a este procedimento; em Charles Louis Philipe encontra repetida a expressão "à cause de", interpretada como uma "pseudo-objetive Motivierung", implicando uma crença no fatalismo; em Rabelais, Spitzer analisa formações de palavras que, servindo-se de uma raiz conhecida... a combinam com dúzias de sufixos fantásticos para criar uma multidão de alcunhas repulsivas... e com isso Spitizer tem em vista mostrar que em Rabelais existe uma tensão entre a utopia e o naturalismo (WELLEK E WARREN, 2003, p. 225).

Parece pouco seguro, com efeito, tirar tais conclusões a respeito de um autor. Mas não se pode deixar de reconhecer que aparece, assim, uma pista objetiva de pesquisa, bem como uma definição de estilo formulada com bastante nitidez: o estilo concebido como desvio de uma norma. Esta definição de estilo como desvio, aliás, é das mais produtivas na área dos estudos estilísticos, tendo gerado numerosos estudos de textos que analisam seja criações lexicais, seja inversões sintáticas ou mesmo "erros" conscientes que devem fornecer uma pista interpretativa da intenção estética do autor.

A segunda perspectiva, como vimos, é a que se denomina sociológica e pode ser auferida, inicialmente, por esta passagem de Aguiar e Silva ao comentar a obra de Erich Auerbach (1892-1957), importante representante da vertente sociológica:

> ... expôs Auerbach ... um conceito não formalista de estilo, entendendo por estilo o próprio modo como o escritor organiza e interpreta o real e estabelecendo portanto como tarefa da estilística o estudo da semântica ideológica e sociológica que está subjacente a qualquer estilo. Em vez de nexo entre estilo e

> sentimento, que encontramos na teoria spitzeriana, aparece em Auerbach a vinculação entre estilo e ideologia, entre estilo e concepção da realidade (AGUIAR E SILVA, 1996, pp. 594-595).

Em *Mímesis*, a obra máxima de Auerbach encontramos passagens como: "Toda uma série de elementos de mistura de estilo é mencionada ou insinuada nestas poucas linhas: o elemento da criaturalidade corpórea, o dos objetos baixos e quotidianos, e o da mistura de classes entre pessoas de posição alta e baixa" (AUERBACH, 1971, p. 272). Diz Auerbach que,

> O mundo moral e mental de Shakespeare é, desta forma, muito mais movimentado, mais rico em camadas e, de per si, antes mesmo de qualquer ação determinada, mais dramático do que o da antiguidade; apropria base sobre o qual os homens se movimentam e os acontecimentos se desenrolam é mais insegura e parece estar agitada por comoções internas: não há qualquer mundo fixo como pano de fundo, mas um mundo que se reproduz constantemente a partir das forças mais múltiplas (AUERBACH, 1971, pp. 282-283).

Parece ficar claro, da leitura deste ensaio de Auerbach, que estilo, para ele, é uma palavra que recobre uma multidão de fatos, referindo-se desde ao uso de certas palavras socialmente marcadas até a conceitos como trágico, cômico, sublime, complexo, etc. O estilo de uma obra tem a ver, portanto, com a concepção de mundo de uma época, que o autor capta, e para tanto, se necessário, multiplica personagens, situações, introduz ou elimina elementos de natureza, para expressar a concepção global de homem e de realidade.

Isso se esclarece no capítulo denominado "Germinie Lacerteux". Em que Auerbach começa falando da intenção artística programática da obra e a ela se refere nos seguintes termos: "corresponde exatamente àquilo que aqui entendemos por mistura de estilos ..." (p. 433) e esta mistura diz respeito ao direito que um autor tem de "tratar de todo e qualquer objeto, mesmo o mais baixo, de forma séria, isto é, a extrema mistura de estilos, simultaneamente com argumentos político-sociais e científicos" (pp. 433-434). De novo, estilo tem menos a ver com língua do que com a totalidade dos elementos que têm direito a serem representados numa obra.

Na perspectiva formalista, o essencial é verificar a forma, desde a de uma palavra até a forma do texto. De alguma maneira, trata-se de tomar um texto como universo, como totalidade, e verificar suas leis de organização, sua própria estrutura. No horizonte, como termo de comparação, está a linguagem usual. A diferença entre as duas linguagens é produtora de efeitos de sentido. Esta tese pode ser resumidamente apresentada com a seguinte citação de uma passagem das Teses de 1929, elaboradas pelo Círculo Lingüístico de Praga: "Uma propriedade específica da linguagem poética é acentuar um elemento de conflito e de deformação... assim, por exemplo, uma aproximação da palavra poética com a língua de comunicação é condicionada pela oposição à tradição poética existente" (SCHNAIDERMAN, 1978, p. XI).

Esta concepção opera basicamente sobre uma utilização estética da linguagem, definida como uso ambíguo e auto-reflexivo da língua, segundo Roman Jakobson. É preciso, além da ambigüidade, que ocorram alterações na ordem da forma da expressão para que o "destinatário seja obrigado a voltar à própria mensagem, para observar as alterações da forma de expressão" nos diz Umberto Eco (ECO, 1973, p. 09).

O universo da crítica literária é circunscrito, basicamente, ao âmbito da obra e do autor. Erich Auerbach chega a apresentar a configuração do público como um elemento importante para a compreensão da obra e de um estilo. Seu trabalho, vale notar, embora processado no âmbito da crítica literária guarda uma estreita relação com a sociologia da literatura[25]. Cabe-

[25] Para uma abordagem da obra de Erich Auerbach como registro sociológico veja os trabalhos de Leopoldo Waizbort (2002, 2004 e 2007), que, entre nós, vem se dedicando com sistemática a uma interpretação rigorosa e criativa do legado teórico de Auerbach. No número 67 da *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Roberto Schwarz endossa, em certa medida, o viés de Waizbort, fazendo referência, inclusive, a pesquisas realizadas por Franco Moretti, que demonstram uma filiação marxista nos manuscritos de *Mimesis*, sendo seu primeiro subtítulo "a *dialética* da realidade na literatura ocidental" e não "a representação da realidade na literatura ocidental", que terminou ficando, talvez, como ainda aponta Schwarz, para evitar problemas com o macarthismo, pois Auerbach emigrara para os Estados Unidos no período de publicação desta sua obra. O itálico é nosso (*RBCS,* Vol. 23 n. 67, junho/2008. Entrevista a Lília Schwarcz e André Botelho).

nos, portanto, agora, saber como a mudança do estilo é problematizada no espectro da sociologia da literatura.

Estilo e sociologia

Esse trabalho visa, justamente, a problematização da questão aludida acima, ou seja, procuraremos apresentar o processo de estabelecimento do estilo antilírico de João Cabral, relacionando-o com as disposições sociais e históricas próprias ao tempo de seu aparecimento. Estamos chamando de disposições sociais e históricas o contexto político do período 1938 a 1950. Junto ao contexto político devemos colocar a dinâmica do campo literário brasileiro e a estrutura de sentimento que perpassa esses dois aspectos.

Muitos autores e vertentes se empenharam em problematizar a questão das origens do estilo estético, particularmente da estilística lírica (ZOLBERG, 2006). Na tentativa de tornar o percurso mais claro e didático a nós e também àqueles que vierem a ter contato com esse trabalho, procederemos a uma sucinta agrupação das tendências teóricas que vêm lidando com o fenômeno da mudança artística, para em seguida, justificarmos nossa escolha pelo materialismo cultural de Raymond Williams (1921-1988), pelo conceito de campo literário de Pierre Bourdieu (1930-2002) e pela noção de dialogicidade presente em Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Ao empreendermos essa pesquisa queremos, de alguma forma, discutir a legitimidade da utilização de um horizonte crítico e dialético para questões concernentes à relação literatura e sociedade. Ao fazer isso, estamos, ao mesmo tempo, procurando contrapor e problematizar as abordagens que se encontram de modo mais presente nessas discussões atualmente, sendo elas a perspectiva formalista, a perspectiva excessivamente política e a perspectiva institucionalista da literatura.

A perspectiva formalista tende a compreender a literatura como uma codificação completamente afastada da linguagem mais cotidiana e usual. Nesse sentido, postula uma fratura entre linguagem e referente, tornando o literário auto-reflexivo. Sendo assim, a análise da literatura consistiria numa explicação da forma pela forma, levando à configuração de uma meta-estética literária (SCHNAIDERMAN, 1979; FRANK, 1991).

A perspectiva excessivamente política tende a desvalorizar o problema da forma na análise da relação literatura e sociedade. Sabendo-se que esta corrente tem sua origem no momento de reconsideração teórica de culturas que, por razões histórico-políticas, estiveram durante muito tempo reprimidas, não podemos desconsiderar seu enfoque centrado na tentativa de apresentar um contra-canône. Como já dissemos, o problema reside no uso arbitrário que esses teóricos às vezes chegam a fazer no intuito de adequar certos textos a determinados pressupostos políticos (SAID, 1999; BHABHA, 1998; AHMAD, 2002)[26].

A perspectiva da institucionalidade da literatura tende a recortar o mundo literário em um micro-cosmo social com regras próprias ou se estabelece uma analogia entre a produção de mercadorias e a existência de uma lógica produtiva da literatura. A dificuldade parece se apresentar de modo oposto ao caso dos formalistas, ou seja, aqui não se percebe uma dada dimensão propriamente estética do literário (BECKER,1984).

Todas essas perspectivas abrigam possibilidades heurísticas válidas para a discussão sociológica da literatura e de modo específico das condições sociais implicadas na mudança estética ocorrida na literatura. Entretanto, nenhuma delas isoladamente parece ser capaz de responder adequadamente aos problemas que aí afloram.

[26] Evidentemente, os dois primeiros autores se apresentam como partidários dessa perspectiva, enquanto o Aijaz Ahmad elabora uma detida crítica epistemológica e política a esse horizonte de análise da relação da literatura dos países periféricos com a literatura que é produzida pelos países centrais ou da representação que esta faz das sociedades subalternizadas.

Nossa escolha pelo materialismo cultural de Williams, especificamente pelo conceito de estrutura de sentimento, é devida ao fato da amplitude hermenêutica dessa categoria que, ao mesmo tempo em que oferece a possibilidade do conhecimento através de um prisma externalista, também nos faculta a descoberta pela via dos desdobramentos internos à obra de arte. Dizendo melhor, quando optamos por uma interpretação dos processos sociais e estéticos a partir da concepção de estrutura de sentimento, estamos nos colocando na disposição de trabalhar desde uma dialética interno/externo que está implicada na obra estética.

A configuração de uma estrutura de sentimento decorre de uma ampla articulação de aspectos e dimensões constitutivas do social. No caso em estudo – a gênese da poesia de João Cabral -, se torna necessário para uma melhor compreensão do problema, a inclusão do conceito de campo literário desenvolvido por Pierre Bourdieu.

A compreensão de que uma obra poética não tem sua gênese apenas situada no âmbito da individualidade criativa de seu autor, mas em uma complexa trama de relações sociais, advém, aqui, da categoria bakhtiniana de dialogismo, que nos possibilita ver que a literatura se erige a partir de um *nós* social. Assim, a presença do dialogismo de Bakhtin nesse trabalho nos ajuda a compreender a prática da produção literária como um artefato social e, nesse sentido, se coloca como base para os conceitos de campo literário e estrutura de sentimento.

As perspectivas internalista, externalista e sintética da mudança artística

A tentativa de problematizar a relação entre literatura e sociedade não é recente e já no final do século XVIII e nos primórdios do século XIX podemos encontrar tentativas mais programáticas de conceber essa relação, com por exemplo, em Madame de Staël e Bonald, para quem "a literatura era a expressão da sociedade" (BERGEZ, 1997, pp. 148-150). Ainda nos anos 1960, Pierre Furter intentou uma escala de abordagem da literatura pela sociologia. Seu esquema apontava cinco níveis de aproximação: 1) análise da posição social do poeta no tempo e no espaço; 2) estudo da significação social da obra; 3) determinação da imagem que a obra oferece de uma sociedade; 4) relações entre formas poéticas e estruturas sociais e 5) análise da poesia como refração individual que transpõe para plano do imaginário o instrumento social por excelência que é a linguagem (FURTER, 1962, p. 6).

Seguir todas essas indicações de Furter nos levaria a uma discussão muito ampla. Tendo em vista que nosso problema se insere no horizonte do surgimento e da mudança de um estilo poético, trataremos das contribuições teóricas que pertinem a esse problema. Assim, podemos dividir as perspectivas analíticas em interna, externa e sintética.[27]

A perspectiva internalista

A **perspectiva internalista** compreende a mudança estética a partir de desdobramentos próprios à obra de arte ou à intencionalidade do artista. No âmbito da sociologia, a proposta de Pitirim Sorokin (SOROKIN, 1985, pp. 68-225) é emblemática na defesa de um desenvolvimento das formas estéticas desde seu interior. Sorokin apresenta um esquema de mudança artística assemelhado ao crescimento orgânico. Desse modo, existiriam ciclos de

[27] Essa divisão é recorrente na literatura que versa sobre as condições determinantes da mudança artística. Veja, por exemplo, Bourdieu, 2005, pp. 203-237; Zolberg, 2006, pp. 239-278.

nascimento, crescimento, amadurecimento, exaustão e morte de toda e qualquer proposta de estilo.

O exemplo mais destacado de perspectiva internalista, contudo, se dá no encontro entre formalismo russo e estruturalismo. Ambos tendem a compreender a literatura como uma codificação completamente afastada da linguagem mais cotidiana e usual. Nesse sentido, postulam uma fratura entre linguagem e referente, tornando o literário auto-reflexivo. Sendo assim, a análise da literatura consistiria numa explicação da forma pela forma, levando à configuração de uma meta-estética literária (SCHNAIDERMAN, 1979; FRANK, 1991). A preocupação do estruturalismo com os aspectos linguísticos foi radical e redutora, deixando de fora muitos aspectos importantes e igualmente inscritos do texto literário, tais como a sexualidade, o gênero, a ideologia, o poder político, as influências culturais, etc., ficando também de fora as questões da literatura como prática social, como forma de produção não necessariamente esgotada pelo próprio produto (COMPAGNON, 1999, p. 187). É evidente que esse reducionismo não avança no sentido de oferecer uma compreensão da determinação dos condicionantes sociais e o estilo poético, haja vista que as variações estilísticas ocorrem no interior do próprio jogo lingüístico.

A perspectiva externalista

Já a **perspectiva externalista** procura estabelecer relações entre um estilo específico e uma dada ordem de fatores sociais, econômicos, políticos e históricos. Nesse sentido, determinada proposta estética resulta da interação desses fatores com o artista que produz sua obra. O marxista Arnold Hauser (1998) produziu uma obra tão extensa quanto à de Sorokin, embora amplamente divergente desta no que concerne aos motivos que levam

à mudança estética. Enquanto Sorokin endossava motivos culturalistas para explicar as mudanças formais, Hauser tece uma análise materialista para os mesmos problemas de mudança artística. Segundo ele, os resultados estéticos advêm da relação entre artistas e ordem sócio-econômica.

O marxismo[28] tem sido notável no oferecimento de abordagens que tematizam as mudanças estéticas a partir de uma perspectiva externa. Georg Lukács (1885-1973) foi um dos iniciadores dessa tendência.

Em "Narrar ou descrever?" (1968), o autor se debruça de forma meticulosa sobre a concepção marxista da literatura. Lukács faz uma revisão histórica da formação do gênero romanesco, desde as suas origens, passando pela época de sua consolidação histórica e chegando a prognósticos (considerados precipitados por vertentes teóricas de cunho marxista, mas substancialmente divergentes da de Lukács) a respeito das suas feições quando do triunfo do proletariado.

Segundo Lukács, com o capitalismo, há a passagem de uma consciência coletiva para uma consciência individualista. Isso é o que leva, mais tarde, à formação do romance enquanto forma predominante da sociedade burguesa. Nesse sentido, o romance caminha para a solução realista, depois de ter passado pelo romance histórico de Walter Scott; surge, portanto, o romance realista como forma literária que apreende a individualidade como parte de uma estrutura mais geral. Dito de outro modo, de acordo com Lukács, orientado pelas principais teses do materialismo dialético, o romance realista é a forma literária por excelência da burguesia na medida em que privilegia o *tipo* - isto é, uma situação típica vivenciada por um personagem típico -, colocado sobre um pano de fundo histórico relevan te; assim, de acordo com

[28] Vale notar a corrente institucionalista da literatura que tende a recortar o mundo literário em um micro-cosmo social com regras próprias ou estabelece uma analogia entre a produção de mercadorias e a existência de uma lógica produtiva da literatura. A dificuldade parece se apresentar de modo oposto ao caso dos formalistas, ou seja, aqui não se percebe uma dada dimensão propriamente estética do literário (Becker,1984).

essa perspectiva, tem-se uma compreensão geral das contradições que engendram a sociedade burguesa e capitalista, uma vez que a situação narrada permite vislumbrar não só a particularidade que define a literatura, mas também o quadro geral de construção da mentalidade e de desvendamento das contradições e ideologias da sociedade capitalista. Nesse sentido, as ações, muito mais do que as minúcias descritivas, interessam mais ao crítico. Diz que "a narração distingue e ordena. A descrição nivela tôdas (sic) as coisas" (LUKÁCS, 1968, p. 66). Lukács destaca, então, a obra de Balzac como paradigmática dessa relação.

Lukács conclui que, em nome da construção de uma consciência mais crítica acerca do papel social dos sujeitos - que, segundo ele, é um dos objetivos da arte -, o "narrar" é preferível ao "descrever", na medida em que o primeiro revela contradições a partir de situações típicas, e o segundo descamba para formalismos que alienam o público.

Na esteira de Lukács, Lucien Goldmann (1913-1970) vai perceber a criação ideológica como um construto sempre coletivo, ou seja, em última instância estamos sempre reproduzindo o horizonte político-cognitivo de uma classe social. Para isso, ele se aproximou do método denominado de estruturalismo genético, desenvolvido por Jean Piaget, que serviria para todas as ciências humanas. Segundo Goldmann, a criação cultural e, especialmente a literária, constituem um campo privilegiado de aplicação dessa metodologia.

Desse modo, o objetivo de uma sociologia da literatura seria, portanto, a busca das homologias, o estudo das estruturas significativas presentes nos grupos sociais - o substrato social que confere unidade à obra literária. O projeto de Goldmann procura transpor para a literatura dois movimentos: o estudo da compreensão, isto é, da estrutura significativa imanente da obra e a explicação, a introdução dessa estrutura, que é parte constitutiva da obra,

em uma estrutura de caráter universal que dê possibilidade de inteligibilidade da obra em estudo.

A contribuição de Walter Benjamin (1892-1949) para esse debate pode ser aferida a partir de três contribuições: a posição social do autor, a historicidade das formas de expressão e a relação entre os meios técnicos e a estética.

Os estudos sobre Baudelaire são reveladores da questão da posição social do escritor. Benjamin recupera a questão da raiva, do ímpeto revolucionário que estava presente nos poemas de Baudelaire, e faz uma analogia deste sentimento com as enormes tensões sociais não resolvidas do período: "Essa raivosa ira - *la rogne* -, esse rancor havia sido a estrutura psíquica que alimentara meio século de lutas de barricadas nos conspiradores profissionais de Paris" (KOTHE, 1985, p. 47). A leitura dos longos ensaios do filósofo alemão, como "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" ou "Sobre alguns temas em Baudelaire", nos mostra a lírica do poeta expressando o *pathos* dos numerosos excluídos pela reação conservadora que se seguiu aos movimentos contestatórios de 1848.

Benjamin, afirma existir um tipo de disputa histórica entre os vários modos de expressão. Nesta disputa, a narrativa leva a pior, perdendo para o romance e a informação. E se a existência da narrativa está relacionada com o aconselhamento, dependendo de sua conservação na memória do ouvinte, sua substituição pelo romance e pela informação coincide com o desaparecimento dessas faculdades. O berço do romance seria a solidão do indivíduo carente de ajuda, mas que não é capaz de narrar os seus assuntos para que possa ser aconselhado; não tem conselhos para receber, nem para oferecer. O leitor de romance, que é solitário "mais do que qualquer outro leitor" devora o assunto do que é lido numa busca de um calor que não sabe obter em sua própria existência. Ele busca na morte do personagem - mesmo

que figurada, no final do romance - o sentido de uma vida, sentido este que não encontra no seu próprio existir.

Benjamin também fez ver como os meios disponíveis para a realização de uma obra estética terminam definindo a própria obra em seus aspectos formais. Dessa forma, acaba desenvolvendo uma discussão acerca do tipo de usufruto que se pode ter de uma obra de arte. Este pode ser universalizado ou restrito, democrático ou elitista. Essas questões se encontram presentes, sobretudo, em seus trabalhos sobre fotografia e cinema (BENJAMIN, 2003, pp. 165-196).

Na perspectiva de Theodor Adorno (1903-1969), a problematização da constituição da subjetividade é um problema fundamentado historicamente nas condições hostis e desumanas de existência propostas pelo capitalismo industrial. Adorno acredita que, ao abordar uma individualidade, um poema é capaz de apontar elementos referentes a uma coletividade. Para construir esse argumento, que permitirá defender a função social da lírica, Adorno faz referência a Hegel, e elabora uma teoria da linguagem poética, caracterizada como diferenciada da coloquial e afastada do universo reificado das relações desumanizadas da sociedade de mercado. Para que a poesia lírica cumpra sua função de resistência à hostilidade do contexto, é preciso que a individualidade seja transformada até o "auto-aniquilamento", em que é perdida a referência convencional de uma totalidade subjetiva unitária bem delimitada. Essa condição de afastamento negador do real, a única maneira da arte manter-se crítica e problematizadora da totalidade social, Adorno a denominou de *parataxis* (ADORNO, 1991, pp. 73-122)

Em sua abordagem, Adorno chama a atenção para a tensão interna presente em obras de arte, e propõe que essa tensão "é significativa na relação com a tensão externa". Nesse sentido, os problemas estéticos estariam diretamente ligados a problemas referentes ao contexto, às

condições de produção. Mais uma vez, encontramos um fundamento histórico e concreto, e não idealista, na sustentação dos argumentos. É no andamento conflitivo do processo histórico-social que encontramos motivações, chaves e sinais de um campo complexo de referências articuladas pelas obras de arte.

Em coerência com a "razão antagônica" conceituada no livro *Dialética negativa* (1966), Adorno propõe, na *Teoria estética*, uma percepção do caráter conflitivo da experiência social, da seguinte maneira: "os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma" (2006, p. 16). Em um contexto marcado por conflitos, para uma perspectiva que se afasta do idealismo e da metafísica, a obra de arte pode interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência estética. A obra de arte, ao provocar choques, perturbações, transtornos de percepção, estará evocando o necessário estranhamento que deve reger as condições de percepção da realidade social, uma vez que esta se constitui como antagônica, dotada de impasses não resolvidos que se potenciam constantemente.

Não desconhecemos as possibilidades heurísticas desses autores, todavia, para o problema que temos nesse estudo, tomados isoladamente, essas contribuições funcionam com certo automatismo ou limitação de horizonte. Os autores, pela filiação marxista de suas concepções, podem ser agrupados em um mesmo distintivo problemático. Se uma perspectiva formalista cria certas dificuldades na apreensão das razões da mudança estética, por centrar-se nas relações puramente formais que o artefato social literatura percorre ao se fazer, aqui, temos algo como o inverso. Esse grupo trabalha com categorias históricas amplas. As noções desenvolvidas por esse grupo parecem prescindir de operadores históricos mais singulares e, por isso mesmo, se encontram em dificuldade para explicar a mudança das

formas, pois elas não parecem se modificar apenas por condicionantes universais.

De toda forma, vemos que essas abordagens parecem um tanto apriorísticas e bastante incomodadas com o dado que as relações dialéticas entre cultura e sociedade de um modo geral e entre literatura e sociedade de modo específico nem sempre conseguem cobrir toda a complexidade envolvida na realidade. Nesse sentido, sem pretender ser o único instrumental analítico capaz de dar conta dessa complexidade, porém com uma consciência maior sobre as faltas e lacunas que se encontram nas relações mesmas tecidas entre o social e o estético, como também entre a realidade e a teoria, os conceitos e autores tomados nesta pesquisa parecem ser uma saída plausível no intuito de perceber os componentes decisivos em um processo de mudança estética.

A perspectiva sintética

Aqui, vale notar a observação de Vera Zolberg (2006) quando afirma que, dificilmente, os estudiosos que se envolvem com questões de mudanças estéticas apontam uma única causa capaz de responder isoladamente pela passagem de um padrão artístico a outro. Uma parte significativa dos estudos contemporâneos (ZOLBERG, 2006) preferem trabalhar em uma **perspectiva sintética**, que leve em conta as dimensões internas e externas que contribuem para exprimir um novo estilo formal.

Zolberg também nos lembra que as causas mais constantes na explicação da mudança estética são três, que atuam de forma interligada: i) o surgimento de novas platéias, ii) as mudanças políticas e as iii) pressões profissionais (2006, p. 249). Seguindo o que Zolberg aponta, ou seja, a participação de vários aspectos para a conformação de determinado estilo, entendemos que nosso objeto de estudo finda melhor compreendido desde um

olhar analítico vasto. Para isso, nos valeremos da contribuição conceitual de três autores para ler sociologicamente o trabalho poético de Cabral. Precisamente, lidaremos com as categorias de dialogismo de Mikhail Bakhtin, de campo literário de Pierre Bourdieu e de estrutura de sentimento e formação cultural de Raymond Williams. Passemos então a discorrer sobre cada uma delas.

Mikhail Bakhtin e o dialogismo da obra literária

A grande contribuição de Bakhtin para este trabalho é o de nos afastar de posturas extremadas e pouco frutíferas para o horizonte da análise justamente em razão da fixidez com que abordam o artefato literatura em sua interface com a sociedade. Assim, nos distanciamos das posições expostas acima, pois, em Bakhtin, a linguagem literária ao mesmo tempo em que abriga o social em seu "dentro", realiza uma intervenção com o "fora", a partir de uma mirada que se dá do interior da própria obra em direção ao que está posto no exterior.

A compreensão do poético enquanto artefato social em Bakhtin advém de sua discussão filosófica acerca da linguagem e, mais precisamente, da natureza social do signo. Bakhtin procurou separar o conceito de signo do conceito de evento, quer dizer, do momento em que o signo se retira da abstração e adentra o espaço, digamos, de uma vida concreta. Para Bakhtin, nada que diga respeito a mundo da cultura pode ser extraído da abstração primeira do signo. Na vida concreta, todo e qualquer signo é irredutivelmente duplo. Isto não pode ser entendido como uma expressão de duas referências abstratas, mas como expressão de dois sujeitos e de duas visões de mundo. Nosso olhar sobre o mundo só é nosso porque há um outro olhar em relação ao qual o nosso olhar ganha sentido. Pois bem, esse dialogismo interior, isto é, o traço duplo irredutível da condição da linguagem é constituinte, no entender de Bakhtin, da própria linguagem.

É no âmbito da linguagem que insistimos, na afirmação de seu caráter dialógico, que aponta para a condição do diálogo como uma boa amostra, um conceito-fonte irradiador e organizador da reflexão – como nos confirma o trecho a seguir-, que, além de explicar porque celebra o diálogo, também ajuda a defini-lo como a alternância entre enunciados, entre acabamentos, ou seja, entre sujeitos falantes, entre diferentes posicionamentos.

> O diálogo por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do autor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva (BAKHTIN, 1997, p. 294).

A obra bakhtiniana, como mostra a citação, faz reviver, ativando o reconhecimento da reciprocidade entre o eu e o outro, presente em cada réplica, em cada enunciado, que compreende o verdadeiro diálogo, o diálogo concreto, não aquele que já se fez letra morta, decorada mecanicamente, repetida sem razão.

Considerado dessa maneira o diálogo, não é difícil acompanhar a extensão do conceito para a linguagem em geral, para a pertinência do reconhecimento de seu caráter dialógico, para o entendimento de que qualquer desempenho verbal é constituído numa relação de alternância de vozes. Não é difícil recortar uma citação que estimule esse aproveitamento do conceito:

> O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra diálogo num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (BAKHTIN, 1979, p. 109).

Entende-se que os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade. Por meio do conceito de gênero, apreende-se a relativa estabilidade dos diálogos sociais. Assim se configura o desafio a que se propõe responder com a noção de gênero: apreender a reiteração na diversidade, organizar a multiplicidade almejando o comum.

A distinção entre gênero primário e gênero secundário retoma, respectivamente, as duas maneiras de considerar o diálogo: em sentido estrito, o diálogo cotidiano, espontâneo, e, com base nele, o diálogo mais extenso e complexo que constitui todo e qualquer enunciado.

O diálogo não é assim tão somente uma metáfora (HOLQUIST e KLARK, 1998, p. 41) na reflexão resultado da transferência de um termo de um domínio semântico a outro que, não sendo o seu habitual, nele se destaca e atua. Trata-se de considerar, conjuntamente, os diálogos no sentido estrito do termo e os diálogos no sentido amplo da condição dialógica da linguagem. Os diálogos que experimentamos sensível e concretamente, no cotidiano, são assimilados por gêneros mais complexos, os secundários.

É por esse caminho, ou seja, a partir da reflexão sobre o diálogo primário, especificando-lhe as raízes embrenhadas na sociedade, que Bakhtin caracteriza a obra de arte e responde à proposição da autonomia da obra de arte. A consideração da arte sem seus laços sociais, fora da vida, é o fundamento de duas abordagens da arte, ambas identificadas e criticadas por Bakhtin: a que reduz a obra a um objeto, convertendo-a em um artefato e até, em um fetiche; e a que define a obra como expressão de uma individualidade do autor.

O cotidiano não é, obviamente, assimilado tal qual pelos gêneros artísticos. A dependência destes em relação à situação social em que são produzidos é relativa. O que é pressuposto socialmente não é repetido diretamente no conteúdo da obra de arte, não é mesmo reproduzido em sua temática, mas sim, incorporado em sua forma artística (BAKHTIN, 1988, p. 61).

Em Bakhtin, a literatura, de modo geral, e a poesia, de modo particular, levando-se em conta que são produzidas para um outro, qual seja, o leitor e o público e, da mesma forma, toma seus motivos e também sua composição formal desde um outro sujeito que é o grupo social a que se liga o autor, tem uma condição básica de ser sempre um artefato social. Boris Schnaiderman nos diz que:

> Este dialogismo fundamental é que tem de ser levado em conta em todas as abordagens da literatura. Em essência, a linguagem é sempre dialógica. O monologismo, isto é, a concentração da obra em torno da voz do autor, constitui um artifício de que este lança mão para centrar tudo em seu próprio núcleo ideológico. A tarefa do estudioso da literatura seria desvendar este dialogismo essencial (SCHNAIDERMAN, 1979, pp. 22-23).

Esse dialogismo de que fala Bakhtin pode ser visualizado a partir da noção de campo literário de Pierre Bourdieu, que será apresentada em seguida.

Pierre Bourdieu e o conceito de campo literário[29]

[29] Há toda uma dissensão acerca da existência de um campo literário no Brasil no período de que trata essa pesquisa. Ao trabalhar com o conceito de campo literário estamos seguindo Johnson (1995) quando afirma que naquele período o Brasil já dispunha das três condições necessárias à conformação do campo pra Bourdieu. Outra questão é a da não utilização do conceito de sistema literário cunhado por Antonio Candido quando de seu estudo justamente da formação da literatura brasileira. Em nosso entendimento, o conceito de Candido ainda não obteve uma recepção crítica suficiente no âmbito da sociologia da literatura, bem como ainda não vem tendo ao longo dos anos um uso consagrado por parte dos sociólogos da literatura no Brasil. Tendo em vista que o conceito de campo é ancilar do conceito de estrutura de sentimento para este trabalho, nos eximimos do necessário trabalho hermenêutico ao se confrontar campo literário e sistema literário e optamos pelo conceito de campo pelo uso consagrado que ele recebeu por parte da literatura especializada.

Em sua abordagem, Pierre Bourdieu chega a afirmar que, embora um primeiro contato com o mundo da literatura, ele possa sugerir uma infinita casuística de querelas e tomadas de posições contraditórias entre seus membros, o que o desenvolvimento da análise sociológica evidencia é que *"este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário [...] é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras"* (2005, p. 133). O que Bourdieu apresenta como tarefa ao olhar sociológico seria a atitude de decifrar as normas e regras que conduzem tal coreografia.

O conceito de campo começa a ganhar destaque na obra de Pierre Bourdieu no final dos anos 1970, mas é a partir da década de 1990 que a sua teorização cresce em importância. No livro *Homo academicus* de 1984, Bourdieu, ao analisar a crise na universidade francesa em 1968, define o campo como "*o lugar de uma luta para determinar as condições e os critérios de pertencimento e de hierarquia legítimos"*. Entretanto, é no livro sobre a formação do campo literário francês, publicado em 1992, que Bourdieu produz formulações mais desenvolvidas e explicita que o conceito de campo se coloca como alternativa tanto ao formalismo quanto ao marxismo:

> Mas ela também permitiu escapar à alternativa da interpretação interna e da explicação externa, diante da qual se achavam colocadas todas as ciências das obras culturais, história social e sociologia da religião, do direito, da ciência da arte ou da literatura, ao lembrar a existência dos microcosmos sociais, espaços separados e autônomos, nos quais essas obras se engendram: nessas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da codificação de praticas artísticas levadas a um alto grau de autonomia e um reducionismo aplicado em relacionar diretamente as formas artísticas a formações sociais dissimulava que as duas correntes tinham em comum o fato de ignorar o campo de produção como espaço de relações objetivas (BOURDIEU, 2005, pp. 254-255).

Bourdieu desenvolve o conceito de campo, a fim de explicar a complexidade das produções ideológicas (entre as quais se incluem as obras

literárias), que não poderiam ser explicadas unicamente pelas leis internas do campo, mas que também não se reduzem aos determinismos socioeconômicos. Dessa forma, o conceito de campo de Bourdieu aparece como um espaço social de transformação das demandas externas, pois, "uma das manifestações mais visíveis do campo é sua capacidade de refratar, retraduzindo sob uma forma específica as posições ou as demandas externas" (BOURDIEU, 2004, pp. 21-22).

De acordo com Bourdieu, quanto mais autônomo for um campo, maior será o seu poder de refração e mais as imposições externas serão transfiguradas, a ponto, frequentemente, de se tornarem perfeitamente irreconhecíveis. O grau de autonomia de um campo tem por indicador principal seu poder de refração, de retradução.

O campo é uma cadeia de relações objetivas entre posições e se constitui em um espaço de lutas, onde os agentes assumem posições de acordo com quatro coerções: a relação com o *habitus*, ou seja, as disposições incorporadas sob a forma de modos de agir, preferências, gostos, capacidade de compreensão das regras do jogo, etc.; o capital simbólico, decorrente da posição ocupada no campo e do conseqüente reconhecimento pelos pares; o capital econômico, proveniente sobretudo da herança e da renda; e as possibilidades e impossibilidades oferecidas por um campo aos seus agentes, segundo as disposições por eles incorporadas. Esse espaço social define-se por um sistema de propriedades relativas, isto é, as posições são apreendidas por suas relações recíprocas em um dado momento da existência do campo, portanto, social e historicamente situadas. As posições relativas comandam as tomadas de posição (obras, atos, discursos,manifestos, polemicas, etc.) que, por sua vez, se definem pelo espaço de possíveis apresentados na herança acumulada pelo trabalho coletivo.

Um segundo aspecto do campo é a sua relação de maior ou menor independência com as condições econômicas de existência, cujo princípio básico é o cálculo dos lucros individuais, portanto, do interesse econômico. Bourdieu mostra que as sanções dos campos literário, artístico ou científico advêm do reconhecimento do capital simbólico, isto é, do conhecimento e do reconhecimento que os pares fazem da trajetória e do prestígio pessoal, decorrente das produções por eles valorizadas. Essas sanções são, muitas vezes inversas à lógica econômica. Ele mostra que o campo literário francês se formou em um período de ascensão e de influência da sociedade burguesa, que se caracterizava pela exaltação do dinheiro e do lucro, pela expansão da imprensa e dos folhetins, representantes da penetração da produção industrial sobre a literatura.

Um terceiro aspecto refere-se ao fato de que o processo histórico de formação do campo acompanha-se de uma reflexão sobre os gêneros e as obras nele produzidas. Temos, assim, que:

> À medida que o campo se fecha sobre si, o domínio do gênero que estão objetivadas nas obras passadas, codificadas, canonizadas por todo um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas, faz parte das condições de entrada no campo de produção restrita. (Bourdieu, 1996, p. 273).
> A percepção exigida pela obra produzida na lógica do campo é uma percepção diferencial, distintiva, comprometendo na percepção de cada obra singular o espaço das obras compossíveis, logo, atenta e sensível às variações com relação a outras obras, contemporâneas e também passadas (BOURDIEU, 2005, p. 290).

O conhecimento dos gêneros é imprescindível para a inserção em um determinado campo da produção cultural. Nas artes, as rupturas nos gêneros e a inversão hierárquica dos mesmos constituem uma aposta capaz de marcar época e fazer nomes de prestígio.

Um quarto aspecto do campo consiste na elaboração de uma linguagem própria que seja parte do processo de emergência de um campo.

Finalmente, a autonomia do campo pode se construir sob o preceito da primazia da forma sobre a função, ou do estilo sobre o conteúdo. Bourdieu nos diz que:

> Coagir a linguagem para coagir a atenção para a linguagem, tudo isso equivale, em definitivo, a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, ressaltando o aspecto mais específico e mais insubstituível do ato da produção (BOURDIEU, 2005, p. 334).

Aqui deparamo-nos com um princípio específico do campo de produção artístico. O modo de valorização do estilo se dá de forma distinta nos campos sociais. Enquanto o campo artístico valoriza os efeitos do estilo sobre o conteúdo, o campo científico se constitui em uma lógica distinta, ou seja, seus gêneros são elaborados em função da produção de efeito de teoria ou de objetividade.

À medida em que o espaço social se constitui por essa lógica de campos, o ingresso de um agente em um campo acaba por legitimá-lo. Isso porque o campo está organizado por regras de disputa consideradas legítimas, que guardam nexo com a própria existência do campo. É impossível subverter o campo dentro do próprio campo. Os agentes que ingressam no campo devem, necessariamente, submeter-se às suas regras de funcionamento, fortalecendo-o e, portanto, legitimando-o. Bourdieu avança na compreensão da reprodução do campo, que, em sua análise, tem determinantes estruturais, mas também sofre a ação dos agentes. A ação dos agentes não ocorre a partir de uma escolha completamente arbitrária: os que aceitam entrar em um jogo, submetem-se às suas regras. Não se pode mudar o jogo. É possível até, na concepção de Bourdieu, um agente munido de estratégia, mas será sempre uma estratégia subsumida nas regras que já estão determinadas pela posição que aquele indivíduo detém naquele campo.

As oscilações nas tomadas de posição dos artistas e literatos, bem como as variações estéticas estabelecidas correspondem às metamorfoses do

relacionamento existente entre os artistas e o campo econômico e político. Existindo, portanto, um paralelismo que deve ser nuançado pela análise sociológica, entre o texto literário e o espaço social em que ele foi constituído. Na tentativa de comprovar sua hipótese central, Bourdieu sustenta que as desventuras do jovem protagonista de *A educação sentimental* de Flaubert, Frédéric, são expressão das tensões que marcariam um membro do patronato que, tendo dificuldades em assumir a herança de sua família, oscila entre lugares sociais distintos. Temos que o personagem central perpassa ambientes como salões de empresários e reuniões de literatos (BOURDIEU, 2005).

Assim, a idéia de campo historiciza a produção estética e a lança, duplamente, no terreno dos interesses materiais que estão para além do deleite artístico e no jogo de interesses que aflora no interior do campo literário. Esse indicativo de Bourdieu, contribui de forma decisiva para a localização das razões que estiveram implicadas no nascedouro e afirmação do estilo antilírico de João Cabral, pois ao concebermos tal obra como imbricada no interior conflitivo do campo literário brasileiro, estamos lançado luz sobre uma matéria que nem sempre certo tipo de crítica literária ajuda a esclarecer, pelo contrario, pode terminar por obscurecer a condição de artificialidade social concernente à obra e, com isso, tendendo a enxergar inefabilidade onde há construção social. Bourdieu diz que “a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das ‘escolhas’ têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas” (BOURDIEU, 2005, p. 234).

Vejamos agora que o campo literário abriga em seu interior disposições de ação que foram denominadas por Raymond Williams de estruturas de sentimento. Estas motivam as disputas e, dessa maneira, contribuem para o florescimento de novos estilos literários.

Raymond Williams: Materialismo Cultural e inovação dos estilos

Raymond Williams, apesar de sua origem familiar operária, se formou em Inglês pela Universidade de Cambridge. Foi crítico literário e professor de várias disciplinas de Língua e Literatura nas universidades de Oxford e Cambridge, além de ter trabalhado no projeto de educação de operários levado a cabo por um grupo de intelectuais pertencentes à Nova Esquerda na Grã-Bretanha[30].

A idéia de materialismo cultural em Raymond Williams surge na tentativa de problematizar as insuficiências de um culturalismo de base idealista e de um marxismo, em boa medida, enviesado por determinismo, quando resolvem tratar da relação cultura e sociedade. O empenho de Williams em tratar de forma razoável a relação cultura e sociedade vem de um pequeno texto ainda dos anos cinqüenta, "Culture is ordinary", como também de seu famoso trabalho *Cultura e sociedade*, de 1958 (CEVASCO, 2001, p. 43). Todavia, como nota a mesma Maria Elisa Cevasco, o termo materialismo cultural parece surgir pela primeira vez nos escritos de Williams apenas em seu *Marxismo e literatura* de 1977 (2001, p. 115).

Williams começa tematizando a oposição que se origina no século XVIII entre civilização e cultura. Civilização era uma palavra recente que apresentava duas significações importantes no contexto do século das Luzes: "Um estado realizado, que podia contrastar com a 'barbárie', mas também agora um estado realizado de desenvolvimento, que implicava processo histórico e progresso" (WILLIAMS, 1979, p. 18). Se há um aspecto positivo

[30] Para o conhecimento da trajetória acadêmica, intelectual e política de Raymond Williams veja o primeiro capítulo de CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Para tomar conhecimento do que foi a *New Left* britânica, veja ANDERSON, Perry. *La cultura represiva*. Madrid: ,1985. A respeito do trabalho de educação de adultos promovido pela *New Left,* veja WILLIAMS, R. "The uses of Cultural Theory". In___. *The politics of modernism.* Londres: Verso, 1989.

nessa concepção, que compreende a história como mudança, como processo conduzido pelos próprios seres humanos, em contraposição a concepções mais estáticas e baseadas em pressupostos religiosos ou metafísicos, de outra forma, tomava-se como parâmetro evolutivo a França e a Inglaterra, civilizações consideradas como já consolidadas. Como metrópoles coloniais, esses países tornavam-se modelo de uma racionalidade da história que devera se expandir, fazendo triunfar seus valores nas áreas "menos civilizadas" do planeta.

Até o fim do século XVIII, afirma Williams, civilização e cultura eram termos intercambiáveis. Porém, a partir das obras de Jean-Jacques Rousseau e também no movimento romântico, foi elaborada uma crítica à civilização como sinônimo de superficialidade e artificialidade, de valorização de aspectos exteriores da convivência social, como a polidez e a etiqueta, em detrimento do desenvolvimento da interioridade, do cultivo dos impulsos humanos mais profundos e mais próximos ao estado natural. A cultura passou a ser associada à vida interior, à subjetividade, às singularidades individuais, expressando-se nas "obras do espírito", em especial nas artes e na literatura.

Até aqui tratamos da cultura em abstrato, e quando assim fazemos, estamos adotando uma visão idealista acerca dos fenômenos culturais. De modo geral, a noção idealista de cultura a vê como uma esfera completamente autônoma em relação às outras dimensões da vida humana, regida por regras próprias. Assim, a cultura quase que pairaria sobre a sociedade e seria um todo orgânico e homogêneo. Ainda que se reconheçam os conflitos e as divisões presentes na sociedade, a cultura tenderia a ser um espaço de harmonização e congraçamento, uma dimensão apartada das condições de produção e reprodução material da vida, sendo, portanto, desinteressada. Geralmente, essa perspectiva idealista está associada a uma valorização da cultura como uma esfera mais nobre da atividade humana, seja quando se analisa a dita alta cultura, tomando erudição e os padrões de gosto

das camadas elitizadas da sociedade como superiores, seja quando se fala em cultura popular como expressão da verdadeira essência de um povo, de suas raízes mais profundas. Podemos afirmar com Raymond Williams, que a separação entre cultura e vida social material tem sido a principal tendência do pensamento cultural idealista (WILLIAMS, 1979, p. 19).

Williams afirma que seu propósito é levantar uma crítica e uma argumentação, referentes às relações entre Marxismo e Literatura. Essa crítica se fez a partir de seu envolvimento com a Nova Esquerda e do seu contato com o pensamento de Bertolt Brecht e Georg Lukács, nas obras em que este se distanciava de uma perspectiva próxima do stalinismo.

Preocupado principalmente com a questão do estabelecimento de uma teoria literária marxista, Williams partiu dos conceitos da teoria cultural marxista, como era entendida em sua época. No entanto, fez uma revisão desse conceito e se afirmou como um teórico do materialismo cultural que, segundo ele, era "uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico" (WILLIAMS, 1979, p. 11).

Na tentativa de definir o que é cultura, o autor apontou a complexidade em se fixar um determinado conceito, sem antes colocá-lo num contexto histórico específico. Sobretudo no que se refere à cultura, a dificuldade seria maior ainda, dada a amplitude do seu alcance. Assim, tentando marcar a formação histórica do conceito de cultura, tirando-lhe o caráter de 'entidade percebida', dada puramente, Williams recuperou a trajetória do termo que, até o século XVI era associado à idéia de cultivar alguma coisa (animais, colheitas, mentes, etc). Ele afirmou que, a partir do século XVIII, seu significado se ampliou, passando a significar também conhecimento erudito, relacionado ao desenvolvimento e progresso sociais. Essa mudança pode ser mais bem percebida se associada às transformações econômicas e sociais

pelas quais a Europa passava. Naquele contexto, à idéia de cultura juntou-se a de civilização, fruto do pensamento iluminista francês. Porém, a partir principalmente do século XIX, a relação entre as idéias de cultura e civilização foi questionada, já que uma não levava necessariamente à outra, e que o conceito de civilização se referia a uma situação histórica específica, no caso a dos países Inglaterra e França. Questionado sobretudo pelos românticos alemães, o termo cultura passou a ter um sentido diferente, associado à religião, às artes, família, vida pessoal, significados e valores.

Essa acepção tomou corpo e o termo, complexo, passou a incorporar questões relacionadas a processos íntimos, como a vida intelectual e as artes, bem como aos processos gerais, relacionados aos diferentes modos de vida (WILLIAMS, 1979, p. 24). Williams afirma que isto se constituiu em um problema, uma vez que cultura passou a ser encarada como algo dado, distinto e fora da realidade social, como uma categoria estanque, assim como política, economia e sociedade.

Para se contrapor a essa tradição de pensamento sobre a cultura, o autor fez um resgate de algumas teorias culturais, ou de teorias que permitiam pensar a cultura, entre elas a idealista e a materialista, a fim de rever a idéia de que a cultura era uma instância autônoma e à parte.

Além de questionar a noção idealista que previa uma separação entre cultura e vida material, Williams atacou o pensamento materialista mecanicista pelo fato de este, tentando criticar os idealistas, reproduzir essa mesma concepção de campos separados. Retomou os escritos de Marx e dos marxistas, que não teriam aprofundado a ênfase no processo social material ao se analisar a cultura. Para isto, levantou as idéias de língua, literatura e ideologia, afirmando que só se pode pensar o que é cultura a partir da reflexão conjunta com esses outros conceitos.

A análise dessas outras idéias por Williams é importante, pois ele mostra como, em geral, os marxistas e os estruturalistas trabalhavam com a noção de que elas constituíam áreas ou esferas específicas, sem conexão ativa de umas para com as outras.

No capítulo de *Marxismo e Literatura* (1979) que discute o problema da língua, o autor mostra como, entre o final do século XIX e meados do XX, um tipo de marxismo dominante fez uma redução prática entre tais esferas:

> não tanto diretamente na teoria da linguagem, que no todo foi negligenciada, mas habitualmente em suas exposições sobre a consciência e em sua análise das atividades lingüísticas práticas que foram agrupadas sob as categorias de 'ideologia' e 'superestrutura" (WILLIAMS, 1979, p. 36).

Na crítica a esse tipo de marxismo mecanicista, Williams recuperou os estudos de Mikhail Bakhtin que, segundo ele, seriam originais já que definiram a linguagem como sendo uma atividade social prática, dependente de uma relação social. Bakhtin trabalhou com a idéia de que a linguagem era consciência prática e, como tal, estava saturada por toda atividade social e a saturava, inclusive a atividade produtiva. Nesse sentido, "a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo" (WILLIAMS, 1979, p. 43). Bakhtin trabalhou com a idéia de que a consciência era social, mas que deveria ser entendida em um processo dialético, uma vez que ela, em termos práticos, operava na transformação dos seres humanos. Assim, o autor conclui que ela é uma atividade material prática e, portanto, é um meio de produção.

Essa noção tomada de Bakhtin foi importante para Williams repensar sua noção de cultura, no sentido da elaboração de uma teoria materialista da cultura, superando as concepções marxistas reducionistas que colocavam a cultura como superestrutura determinada pela infra-estrutura.

Nesse sentido, Williams ampliou a sua noção de determinação, que no pensamento marxista em geral era associada ao economicismo, e afirmou que ela está na totalidade do processo social: “a sociedade não é apenas a casca morta que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas, que são internalizadas e se tornam vontades individuais” (WILLIAMS, 1979, p. 91).

Essa idéia da determinação para Williams influenciou também a sua concepção de forças produtivas, que para ele seria “um dos e todos os meios de produção e reprodução da vida real” (WILLIAMS, 1979, p. 94). A cultura passou a ser vista por Williams como uma força produtiva, essencial na produção “de nós mesmos e nossas sociedades”, como ele afirmou em seguida.

Com isso, Williams também teceu sua crítica à teoria do reflexo, que via na consciência (arte, cultura) um simples reflexo da realidade social. O autor ainda criticou um tipo de posicionamento diferente, que acreditava na possibilidade da mediação entre base e superestrutura. A idéia de mediação se funda na crença de que existe um processo ativo de relação entre sociedade e arte, ou seja, entre infra e superestrutura. No entanto, o autor apontou que, mesmo indicando um processo ativo entre essas duas esferas, a mediação ainda fortalece a concepção dualista de duas instâncias distintas.

Avançando na elaboração de uma teoria materialista da cultura, Williams também resgatou Antonio Gramsci, principalmente sua concepção de hegemonia. A ideia de hegemonia sugere que uma determinada classe domine e subordine significados, valores e crenças a outras classes. No entanto, Gramsci afirmou que apesar da difusão de um pensamento

hegemônico por determinada classe, as demais não equacionam tal pensamento com a consciência, ou seja, não reduzem sua consciência a tal pensamento. Assim, Williams afirmou que

> é todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente (WILLIAMS, 1979, p. 113).

Nesse sentido, a hegemonia produz também contra-hegemonia, ou seja, a cultura dominante produz e limita, ao mesmo tempo, suas formas de contracultura.

Analisando outras influências teóricas que contribuíram para a elaboração da idéia de materialismo cultural, Cevasco mostrou que Williams se apropriou também da noção antropológica de cultura como um modo de vida, com o objetivo de mostrar que é "algo comum a toda a sociedade" (CEVASCO, 2003, p. 110). Nesse sentido, ele estaria rompendo com a idéia de que a cultura era cultura de elite, ainda presente no contexto em que escrevia.

Essa concepção apropriada da antropologia ajuda a mostrar como diferentes significados e valores organizam a vida social comum. Nesse sentido, a cultura deixa de ser um resultado ou reflexo de uma determinada base, mas passa a ser encarada como aspecto importante, isto é, ativo na organização social. Ou seja, a cultura se torna elemento constitutivo do processo social e, assim, "é um modo de produção de significados e valores da sociedade" (CEVASCO, 2003, p. 112) . Cevasco mostrou que, para o autor aqui em questão, as artes e as práticas culturais poderiam até refletir, mas também produziriam significados que mudam a sociedade.

Com o objetivo de sintetizar a concepção da teoria materialista de cultura desenvolvida pelo autor, cremos ser pertinente apresentar as próprias palavras de Williams:

> a inserção das determinações econômicas nos estudos culturais é sem dúvida a contribuição especial do marxismo, e há ocasiões em que sua simples inserção é um progresso evidente. Mas, no fim, não pode ser uma simples inserção, pois o que se faz realmente necessário, além das fórmulas limitadoras, é o restabelecimento de todo o processo social material e, especificamente da produção cultural como social e material (WILLIAMS, 1979, p. 140).

Dessa forma, então, Williams contribuiu para a elaboração de uma teoria materialista de cultura, ampliando o conceito no sentido de um processo integral da vida, enfatizando a interdependência das várias esferas da realidade social e a atuação delas como forças produtivas, ou seja, como elementos ativos na transformação social.

Todavia, no espectro do pensamento materialista também existem problemas. Em uma certa vertente, por vezes denominada materialismo vulgar ou mecânico, a cultura é reduzida a uma dimensão superestrutural dependente e determinada pela história material. Ao invés da valorização idealista, que eleva a cultura acima da reprodução material da vida, essa vertente materialista definiria a cultura como um campo secundário no qual as idéias, arte, costumes, crenças simplesmente espelhariam a infra-estrutura ou base econômica. Com essa redução, observa Williams, esse tipo de materialismo inverte o sinal da ótica idealista, mas continua a reproduzir a separação entre cultura e sociedade (WILLIAMS, 1979, p. 25).

Essa visão dualista entre base e superestrutura tem como conseqüência uma teoria da arte que busca explicar fenômenos culturais como as idéias, a arte, a literatura e a linguagem enquanto reflexos da base econômica, sem a capacidade de intervir e influenciar na dinâmica desta. Dentro da teoria do reflexo, há uma imensa gama de variações, de argumentos mais reducionistas até elaborações mais complexas. De acordo com Raymond Williams, há pelo

menos três correntes no interior dessa teoria: i) a arte como reflexo imediato do mundo objetivo; ii) a arte como reflexo não das aparências, mas da realidade por trás delas, das formas constitutivas do mundo; iii) e a arte como reflexo do mundo tal como visto pela mente do artista (WILLIAMS, 1992, pp 23-24).

Para um melhor esclarecimento dessa diferenciação, pensemos em uma investigação que procurasse relacionar João Cabral e a cidade do Recife. No primeiro caso, a poesia de Cabral poderia ser vista como fonte para uma descrição da sociedade recifense de sua época, seus hábitos, seus costumes, suas maneiras de se vestir e se comportar. No segundo caso, a obra cabralina espelharia as estruturas sociais mais profundas dessa sociedade como, por exemplo, a presença da fome como determinante em meados do século XX. No último caso, poderíamos pensar algo como "o Recife de João Cabral". Se na primeira dessas vertentes podemos perceber um objetivismo mecanicista, na última prevalece uma ótica subjetivista. Evidentemente, é na segunda vertente que a teoria do reflexo aparece de modo mais complexo. O interior do marxismo viu nascer uma inflamada disputa acerca das possibilidades realistas da obra de arte[31]. Resumidamente, é possível dizer que esses autores terminaram complexificando a idéia de reflexo, pois deixaram de perceber a arte tão somente como possibilidade de expressar, espelhar e retratar, mas passaram a entendê-la como um elemento com um potencial transformador inserido no processo histórico.

Raymond Williams ressalta que nos estudos modernos que buscam relacionar arte e sociedade é possível distinguir três ênfases mais gerais: i) a que recai sobre as condições sociais da arte; ii) a que enfoca o material social nas obras de arte; e iii) a que se volta para as relações sociais nas obras de arte. A primeira ênfase procura basear-se em dados considerados vagamente como estéticos ou psicológicos, tomando as condições sociais

[31] A esse respeito, e em particular o debate Lukács e Brecht, veja-se o trabalho de Francisco Posada (1974).

apenas como interferências que modificam o movimento da cultura humana, visto como constante, em determinados períodos da história. Na segunda ênfase, definida pelo estudo de elementos sociais em obras de arte, "os 'fatos' básicos ou a 'estrutura' básica de uma dada sociedade e/ou período são aceitos ou são estabelecidos por análise geral, e seu 'reflexo' nas obras concretas é mais ou menos diretamente identificado" (WILLIAMS, 1992, p. 23).

Já a terceira ênfase envolve uma percepção mais complexa, na qual a análise dos elementos sociais nas obras de arte engloba o estudo das relações sociais. Assim, a idéia de reflexo é substituída pelo conceito de mediação. Nos termos do autor: "a mediação pode referir-se primordialmente aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre experiência e sua composição" (1992, p. 23).

A ideia de mediação problematiza a teoria do reflexo, pois pretende expressar um processo ativo. Como proposição geral, o uso do termo mediação aponta para o fato de que a realidade social não está refletida diretamente na arte, pois passa por um processo que altera seu conteúdo original. Trata-se de uma alternativa importante ao reducionismo que busca nos artefatos culturais o elemento primário que os conecta à "realidade concreta". Porém, Williams destaca que, ainda que supere a passividade da teoria do reflexo, a ideia de mediação quase sempre perpetua o dualismo, se não de base e superestrutura, ao menos em termos de áreas separadas, ou de níveis distintos da realidade. Para superar tal dualismo é necessário perceber que a linguagem e a significação são elementos indissociáveis do próprio processo social, envolvidos permanentemente na produção e na reprodução da vida material.

Desse modo, pode-se afirmar que a cultura é constitutiva da prática social e não o reino de idéias e valores abstratos. Essa perspectiva sobre a cultura permite suplantar tanto a posição idealista, que vê na obra de arte um universo autônomo que deve ser estudado em si, quanto uma teoria reducionista do reflexo que busca relacionar de modo direto a obra com uma suposta estrutura econômico-social que determinaria. Portanto, uma análise com essa filiação teórica exige que se perceba a obra literária inserida num processo histórico no qual ela é parte ativa, não sendo nem uma esfera absolutamente autônoma e, tampouco, uma projeção secundária.

Sendo assim, analisar uma determinada manifestação cultural significa tomar a relação entre a obra e o seu contexto como uma interação e não como uma determinação antecipada. Aqui, surge a necessidade de compreender dois conceitos centrais que compõem o materialismo cultural de Williams e que são fundamentais para a pesquisa em questão. Estamos falando dos conceitos de estrutura de sentimento e de formações culturais, que passaremos a detalhar a partir de agora.

O conceito de Estrutura de Sentimento de Raymond Williams

O conceito de Estrutura de Sentimento significa algo como um termômetro do tempo. É a ligação que há entre as alterações contidas nos produtos culturais, a ponto de provocar modificações na sua tradição, e a própria organização social. Para Williams todas as mudanças ocorridas nos produtos culturais, na forma de estilo, tendência, corrente, modelo etc é sempre social e decorrente de respostas a mudanças objetivas. As mudanças nos produtos nunca são resultantes de uma experiência pessoal ou características de um grupo, mas de uma forma comum de reagir ao modo de vida. A experiência é sempre social e material e acontece em bloco, em conjunto, em comum. Todos nascemos em uma Estrutura de Sentimento com

a qual interagimos, seja para sua reprodução, seja para sua superação. Nesse sentido, a análise do estilo de João Cabral somente pode ser realizada em articulação com os acontecimentos de seu tempo, em resposta aos modos de vida nele impregnados.

De acordo com Cevasco, esse conceito surge na obra de Williams para resolver um problema de ordem analítica, que era o predomínio de determinadas convenções cinematográficas em períodos específicos. Seu intuito é se afastar da fixidez de certas análises formalistas ou sociológicas. Diz ele que, "relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto a totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte". (WILLIAMS, apud CEVASCO, 2001, p. 152).

Raymond Williams, no seu livro *Marxismo e Literatura*, ressalta que: "A análise se centraliza então nas relações entre essas instituições produzidas, formações e experiências, de modo que agora, como naquele passado produzido, somente formas fixas explícitas existem, e a presença viva se está sempre por definição, afastando"(WILLIAMS, 1979, p. 130).

A partir desta preocupação com o distanciamento das experiências vividas e sentidas no presente para a compreensão dos dias de hoje, além do questionamento:

> Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores (WILLIAMS, 1979, p. 130).

Williams formulou um conceito intitulado *Estruturas de sentimento* com o intuito de contemplar aquilo que foge ao fixo e às instituições já formadas, que por estar acontecendo neste exato momento pode até mesmo vir a não se manter. Se refletirmos sobre o campo musical, quantas bandas se formam e acabam sem deixar rastros? Talvez alguma delas, pode ter feito alguma melodia diferente, ter feito um sucesso relâmpago, quem sabe?

O autor critica as formas fixas até mesmo de forma irônica, como podemos perceber na passagem:

> Supomos, ou mesmo nem sabemos que temos de supor, que elas existem e são vividas de forma específica e definitiva, em formas singulares e em desenvolvimento. Talvez os mortos possam ser reduzidos a formas fixas, embora os seus registros que sobrevivem sejam contra isso (WILLIAMS, 1979, p. 132).

A percepção desta *estrutura* pode ser complexa, pois reconhecer um processo em formação é difícil, ainda mais se tratando de sentimentos e pensamentos. Williams cita como exemplo, a formação da história da língua, onde se percebe em sua fase embrionária as novas relações dos sentimentos pré-estabelecidos (dominantes) com os emergentes (os novos).

> Estamos então definindo esses elementos como uma 'estrutura': como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*, com freqüência, ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionais e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas (WILLIAMS, 1979, p. 134).

O conceito de *Estrutura de sentimento* é importante para a total compreensão das obras de arte e literatura, onde o conteúdo social encontra-se presente nos vários elementos emergentes e dominantes, que se interligam tornando-se evidente os laços duma geração ou período. Pode-se perceber na

estrutura de peças, romances e filmes permeados por experiências e pensamentos históricos. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras. Como observa Maria Elisa Cevasco, essa noção expressa a tentativa de "descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições" (2001, p.151).

O termo "sentimento" foi eleito para contrapor-se aos conceitos de ideologia e ao de visão de mundo. E a palavra estrutura pode ser compreendida numa passagem de *The Long Revolution* (1961): "é tão firme e definitiva quanto sugere a palavra 'estrutura' e, no entanto, opera nos mais delicados e intangíveis aspectos de nossas atividades" (WILLIAMS apud CEVASCO, 2001, pp. 152-153).

A autora também ressalta a diferença do conceito *Estruturas de sentimento* e o de ideologia:

> Ideologia se apresenta, em seus diversos sentidos, como um sistema relativamente formal de valores, crenças e idéias que pode ser abstraído de um todo social, como uma visão de mundo ou de classe. Isso impede o teórico de ver que os valores e significados, os dominantes mais também os emergentes, impregnam o todo social e estão mais misturados do que faz supor a descrição de uma ideologia monolítica a dominar tudo e todos (CEVASCO, 2001, p. 150)

Segundo Cevasco o conceito de ideologia não abarca o entendimento do emergente, do novo, ou do alternativo, somente representa as formas dominantes. Já *Estruturas de sentimento* está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas o local aonde podemos vê-lo melhor é na intricada relação entre o que é interno e o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com o seu contexto social. Neste sentido, é o próprio Williams quem resume:

> Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobre algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que eu denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da própria experiência da obra de arte (WILLIAMS e ORROM, 1954 apud CEVASCO, 2001, p. 152).

Através da compreensão do conceito *Estruturas de sentimento* podemos analisar não apenas as formas estruturadas e consagradas mas especialmente a emergência do novo – que este sim poderá modificar as estruturas dominantes, pois apresenta-se como

> uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (CEVASCO, 2001, pp. 157-158).

Cevasco ainda chama a atenção para um problema importante deste trabalho que é a leitura simplesmente formalista do artefato literário, quando afirma que "estamos tão 'viciados' em análises formalistas de obra de arte que é preciso lembrar que essas estruturas, embora dadas nas obras, não são geradas internamente" (2001, p.152) mas sim fruto da experiência histórica.

A percepção do interior da obra de arte pode ser visto melhor:

> (...) nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam, tanto para si mesmos quanto para os outros, estar sozinhos isolados, e serem ininteligíveis. E no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida, é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. Em nosso próprio tempo, antes que isso aconteça, é provável que aqueles para quem a nova estrutura é mais acessível, ou

> em cujas obras ela está se formando de maneira mais clara, percebam sua experiência como única: como o que os isola das outras pessoas, ainda que o que os isolem sejam de fato as formações herdadas e as convenções e instituições que não mais exprimem e satisfazem os aspectos mais essenciais de suas vidas (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Essas estruturas, embora dadas nas obras, não são constituídas internamente. Ao contrário, como já foi dito, são estruturações de uma dada experiência histórica. Nesse sentido, trata-se da descrição da existência de aspectos assemelhados em muitas obras de arte do mesmo momento sócio-histórico que não têm possibilidades de serem descritos somente como formas ou como expressões diretas do mundo real. Assim, Cevasco conclui que

> estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas. O mais usual é que na história da cultura essas respostas supostamente únicas sejam depois reunidas como característica de um grupo ou formação (2001, p. 153).

Para Williams, a totalidade social é conformada pela disputa entre as várias estruturas de sentimento. Um grupo social pode fazer com que sua estrutura de sentimento possa tornar-se preponderante em relação aos demais grupos sociais, entretanto, isso não significa que outros grupos subalternos não possam experimentar a constituição de uma estrutura de sentimento própria. Williams sustenta, ainda, que essa estrutura não se esgota na interioridade: aflora igualmente nos produtos culturais de uma dada época e deixa a sua marca indelével nos modelos e padrões que nela são valorizados. O simples trajar, os hábitos e as atitudes, os edifícios, os artefatos, a língua e os textos em que um período histórico se materializa estão impregnados de tal sentimento. Os resíduos materiais da estrutura de sentimento permanecem

incrustados nas obras de arte e literárias, objetos privilegiados para a análise da cultura de um dado período. Não obstante, como admite o próprio autor, ao observador distante no tempo não é facultada senão uma visão imprecisa, permeada de lacunas, dessa estrutura. Williams considerara três níveis distintos de cultura - a vivida, a registrada e a seletiva - que explicavam, em grande medida, uma tal limitação. Somente a experiência imediata permite apreender o "resultado vivo de todos os elementos da organização geral", enquanto que os registros de uma determinada cultura constituem dela um mero resquício (WILLIAMS, 1980, p. 43).

Nesse sentido, como nos diz Williams:

> Isso pode ser visto mais claramente nas artes e no pensamento de períodos do passado. Quando as obras estavam sendo feitas, seus criadores muitas vezes pareciam (...) estar isolados, sozinhos. E, no entanto, muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. (...) O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas (WILLIAMS, 1975, pp. 19-20).

Assim, o conceito de estrutura de sentimento apresenta uma importante contribuição aos estudos sociológicos da literatura, justamente por perseguir a identificação do substrato social que interage com as formas estilísticas de cada período histórico ou cada autor, conformando-os em uma experiência comum. Esse conceito ganha um adensamento sociológico mais evidente, a partir de sua articulação com a noção de formações culturais, que o espaço onde se vivencia de modo efetivo uma determinada estrutura de sentimento.

Formações culturais

Para Raymond Williams, um dos aspectos importantes da sociologia da cultura é o estudo dos grupos intelectuais que se destacaram como formuladores de padrões estéticos. A esses grupos, Williams deu o nome de formações culturais que, de acordo com ele, podem ser de três tipos,

principalmente: i) "as que se baseiam na *participação formal de associados*, com modalidades varáveis de autoridade ou decisão interna, e de constituição e eleição; (ii) as que não se baseiam na participação formal de associados, mas se organizam em torno de alguma *manifestação pública coletiva*, tal como uma exposição, um jornal ou periódico do grupo, ou um manifesto explícito; (iii) as que não se baseiam na participação formal dos associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas nas quais existe uma *associação consciente ou identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral" (1992, pp. 68-69).

Em seguida, Williams procura exemplificar cada um desses tipos com grupos pertencentes à história cultural inglesa, cabendo destacar seu estudo do Bloomsbury Group, que foi responsável pela introdução do modernismo artístico na Grã-Bretanha[32].

Nosso autor não deixa de aludir às limitações desse modo de análise e indica as complementações que devem ser feitas para não tornar essa iniciativa analítica estéril:

> Nenhum relato completo sobre determinada formação ou tipo de formação pode ser feito sem estender a descrição e a análise para a história geral, onde a ordem social como um todo e todas as suas classes e formações podem ser adequadamente tomadas em consideração (WILLIAMS, 1992, p. 85).

Triangulação de sentido

[32] No âmbito brasileiro há um trabalho que utiliza de forma convincente a análise que Williams realizou do Grupo Bloomsbury, dela se servindo para iluminar a formação cultural presente no *Grupo Clima* de São Paulo. PONTES, Heloísa. *Destinos mistos*: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Cia das Letras, 1998.

A grande tarefa hermenêutica a que se propôs Raymond Williams, já nos anos 1950, foi a de elaborar um método de trabalho que lhe possibilitasse o deslocamento de sentido dos fenômenos com os quais passava a lidar. Trabalhos como *Cultura e sociedade* (1958) e "Culture is ordinary" (1958) são exemplos evidentes desse propósito. O empenho de Williams foi ampliar a compreensão de termos como arte, indústria e, principalmente, cultura. Ao fazer isso ele ampliou o entendimento dessas experiências e, dessa forma, contribuiu para o declínio do que se chamava "A Grande Tradição", na Inglaterra; denominação para a aristocracia intelectual que se encarregava de estabelecer, sobretudo, o sentido do que seria a cultura e trabalhava na perspectiva de zelar pela manutenção de práticas e entendimentos que confluíssem para o sentido que determinavam, que era aquele de confundir cultura simplesmente com o que era tido por refinamento intelectual.

O modo específico que Williams utilizou para atingir tal deslocamento foi proceder a uma averiguação de como tais palavras haviam sido empregadas ao longo da história, ou seja, estava se perguntando sobre o modo como tinham sido usadas socialmente. Ele viria a ilustrar a aplicação deste conceito na análise da evolução da noção de pobreza na literatura britânica ao longo do século XIX, explicando cada uma das fases em função da sucessão das estruturas de sentimento. Assim, se em certas obras literárias a destituição e a indigência eram no início da época vitoriana consideradas como desvio social ou fruto do insucesso, só mais tarde é que uma nova ideologia e uma nova consciência prática tentariam explicar o fato em termos da própria ordem social.

O exemplo fornecido por Williams aponta dois percursos metodológicos complementares. Por um lado, é possível partir-se de vários textos contemporâneos a fim de se verificar como se manifesta a maneira de encarar um qualquer fenômeno social enquanto marca distintiva de uma dada

estrutura de sentimento. Por outro, pode-se atentar nas metamorfoses simbólicas a que o próprio fenômeno se sujeita ao longo de várias décadas para entender o processo pelo qual se encadeiam sucessivas estruturas de sentimento e assim melhor definir a sua natureza histórica e generativa. Isto não significa que uma única estrutura caracterize toda uma geração (CEVASCO, 2001, p.181).

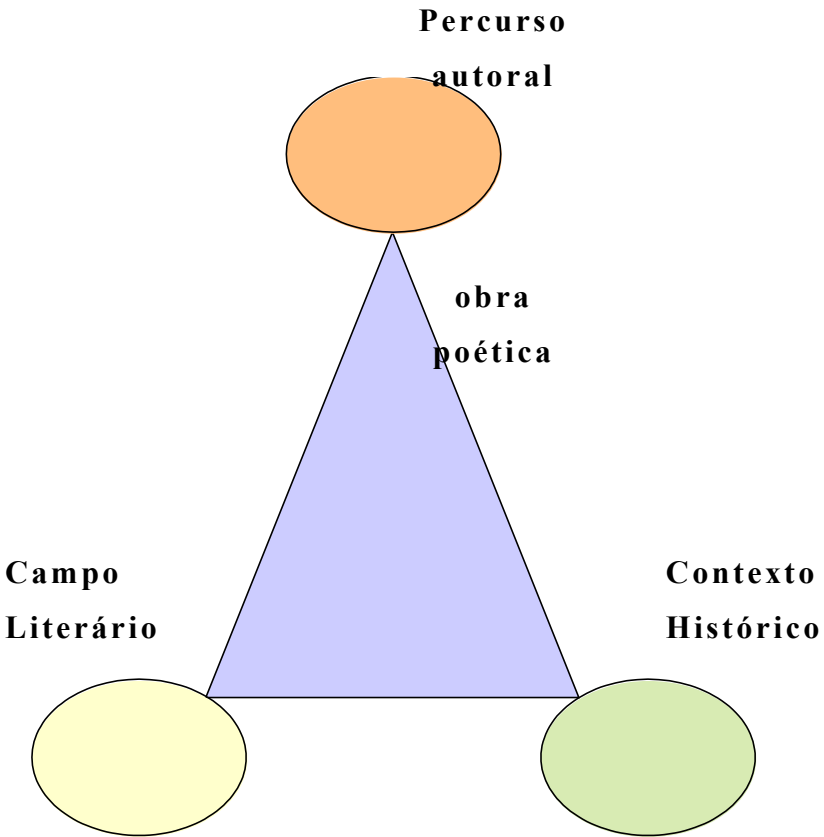
Outro aspecto central do procedimento metodológico do materialismo cultural é o alargamento do olhar acerca dos fenômenos estudados. Sendo a cultura uma dimensão constituída por muitas interfaces, fica evidente que um tratamento analítico adequado de seus problemas necessitará do horizonte de várias disciplinas.

Esse trabalho também procederá no intuito de estabelecer um deslocamento da reflexão acerca da obra de João Cabral de Melo Neto. Dessa forma, partiremos da ótica comumente elaborada pela crítica especializada de Cabral para fazê-la funcionar em um registro sociológico, quer dizer, como nossa preocupação é dar as razões sociais do estilo poético cabralino, precisamos problematizar as conclusões da crítica confrontando-as com as disposições contextuais presentes quando da criação daquela obra poética. Não se trata de abandonar a perspectiva ampla do materialismo cultural. Pelo contrário, estamos procedendo em seus contornos, apenas tendo presente o modo como cada um dos registros, no caso o sociológico e o da crítica, podem melhor contribuir para o entendimento do problema como ensina Antonio Candido (1976, pp. 3-15).

Seguimos Williams, quando diz que um dos modos de recuperar o conhecimento de um processo social passado é proceder pela associação dos seus diversos aspectos, no sentido de revelar a estrutura de sentimento pertinente no período. Partindo disso, estamos elaborando a noção de triangulação de sentido para as análises dessa pesquisa. Detalhando: estamos

chamando de triangulação de sentido a relação entre uma disposição contextual (esta engloba política, a economia, a ideologia), a dinâmica do campo literário brasileiro e o percurso que o autor percorreu em meio a essas duas condicionantes de seu fazer poético. Esse processo triangular gera a obra artística. Todavia, a obra está implicada nessa relação que a gera e, nesse sentido, não participa de uma estrutura de sentimento somente na condição de constituída, mas também como constituinte, quer dizer, revela aquela condição dialógica presente em Bakhtin.

Sendo o processo de feitura de uma obra poética, qual seja, a poesia de João Cabral, implicado em uma triangulação histórico-social, devemos também proceder naquilo que respeita à análise a uma triangulação hermenêutica. Temos, portanto:



Para iniciar essa alusão sintética de como será procedida a análise do objeto, retomaremos as três principais causas apontadas como constantes nos estudos de mudança das formas artísticas, conforme indica Zolberg (2006, p 249). Segundo Zolberg são três as mais constantes características presentes na modificação dos estilos: surgimento de novas platéias, mudanças políticas e pressões profissionais. Não tomamos para análise do surgimento do estilo de João Cabral a primeira das causas (novas platéias). Isso em razão da escassez de estudos nessa direção para o período de ocorrência do objeto (a constituição do estilo poético de João Cabral). Compreendemos que a inclusão dessa variante em nosso estudo necessitaria de recursos temporais, econômicos e metodológicos, de que não dispúnhamos ao momento de realização desse trabalho. Além do que, o exame de como a segunda e a terceira determinações estiveram presentes na gênese da poesia de Cabral já nos possibilita um entendimento razoável de seu florescimento.

Esse estudo tem por preocupação o nível de relação entre, de um lado, uma estrutura de sentimento, formações culturais, o campo literário e, de outro lado, o nascimento de um dado estilo poético. Assim, estamos partindo da hipótese de que nos decênios de quarenta e cinqüenta existia uma estrutura de sentimento racional-coletivista na sociedade brasileira que termina oferecendo elementos para a produção intelectual e artística de seus membros, contribuindo, assim, para a gênese de novos estilos em arte, particularmente para a constituição da poesia antilírica de João Cabral.

O capítulo seguinte procurará estabelecer, em um registro sociológico, a relação entre o estilo antilírico de João Cabral e uma estrutura de sentimento racional-coletivista vigente no Brasil entre as décadas e 1940 e 1950. Tal relação se evidenciará a partir da participação do poeta em determinadas formações culturais bem como de uma análise comparativa da estrutura formal e temática de três de seus livros do período de formação com outras manifestações intelectuais, culturais e literárias desse mesmo período.

Capítulo V – As razões sociais do estilo antilírico de João Cabral

A finalidade deste capítulo é construir analiticamente o horizonte sócio-cultural a que se reporta a poesia de João Cabral. Para tanto, se procederá ao mapeamento das tendências mais recorrentes no período e que, em nossa perspectiva, concorrem para a formação de uma estrutura de sentimento racional-coletivista e que, como veremos, incidirá fortemente no aprendizado poético de Cabral, bem como será o substrato que informa seu estilo antilírico na poesia.

O capítulo está dividido em três seções que discutirão, cada uma, um dos aspectos constituintes da estrutura de sentimento racional-coletivista. No que denominamos de apelo formal encontra-se a contribuição da autonomia do campo literário que incidira na busca pelo rigor formal por parte dos escritores e poetas. Na seção intitulada de apelo racional temos a constituição dos padrões de conhecimento científico que passara a vigorar no Brasil por volta dos decênios de 1940 e 1950 e, por último, o apelo coletivista atenta para a força das ideologias vincadas nas hostes comunistas e que teve forte influência em toda a arte produzida no período. Cada um desses "apelos" será confrontado com a estrutura formal de três dos livros de Cabral, a saber, respectivamente, *Psicologia da composição*, *O Engenheiro* e *O cão sem plumas*. A escolha dessas obras se deve ao fato de, nesses três livros, João Cabral apresentar cada um dos traços estilísticos que caracterizarão o seu fazer poético.

O apelo formal: o campo literário e a busca rigorosa da forma

O livro *Psicologia da composição* (1947) é um trabalho centrado na busca pela forma adequada ao que se deseja expressar em poesia. A crítica aponta que essa obra consiste na experiência cerrada de Cabral pela experimentação do verso, chegando mesmo, alguns, a dizer que aqui Cabral está preocupado com a "forma pura", deixando de fora, portanto, a questão do conteúdo ou seu entorno espaço-temporal. Evidentemente, como, inclusive, já demonstrou Lauro Escorel (1973), não temos nesse trabalho um esquecimento do mundo, porém, é certo que *Psicologia da composição* é tecido com uma grande preocupação formal. O poeta quer mesmo encontrar o melhor modo de *expressar* sua poesia, procurando dar rigor e encaixe correto àquilo que necessita dizer. Nesse tópico se demonstrará como esse traço de Cabral está ancorado nas tendências vigentes na literatura brasileira daquele período.

A propósito do "modernismo classicizado" da Geração de 45, que não constitui, em absoluto, um caso isolado nem no domínio da lírica nem na arte moderna em geral, José Guilherme Merquior lembra uma ocorrência similar verificada entre os nomes representativos das vanguardas ainda nos anos 20. Diz Merquior que

> O classicismo não é, absolutamente, uma metamorfose estranha aos estilos de vanguarda do século XX. Como se sabe um estilo *all'antica* contamina numerosos líderes da arte moderna. Por volta os anos 20, Picasso, De Chirico, Maillol, Stravinsky e Erik Satie; Gide, Werfel, Pound, Eliot, Joyce, Cocteau e O'Neil interessaram-se muito pelos temas gregos. Nem por isso sacrificaram seu antiacademicismo formal. Além do que a máscara antiga as vanguardas nada lhes tirou do amor ao grotesco e à paródia (MERQUIOR, 1975, p. 191).

Dessa ocorrência ocupou-se mais recentemente Peter Burger, articulando-se a uma discussão maior sobre o *declínio* ou *envelhecimento* do moderno levada a termo por Adorno. Nota, assim, que, por mais absurda que

pareça a ideia de que, no início dos anos 1920, a arte moderna estivesse ao fim, o fato é que, nesse momento, nomes que haviam contribuído decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna, passam a orientar-se em direção a modelos clássicos, como é o caso do Picasso retratista de *Olga na Espreguiçadeira,* o Stravinsky do balé *Pulcinella* e o Valéry de *Charmes*. De modo que, conclui Bürger: "a questão do neoclassicismo torna-se pedra de toque para toda e qualquer interpretação da modernidade artística" (BÜRGER, 1988, pp. 82-83).

Adorno, ao se ocupar do problema, ofereceu duas interpretações contraditórias: a primeira está em *Minima Moralia,* onde o neoclassicismo, visto como nitidamente oposto ao espírito moderno, é ao mesmo tempo condenado como politicamente reacionário; a segunda está no ensaio sobre Stravinsky (1960), onde o neoclassicismo denunciado pelo compositor é definido como o jogo de um artista com as formas preestabelecidas do passado. Comentando essas duas interpretações, Burger ressalta a superioridade da última. Isso porque, diz ele, enquanto a primeira adota

> um procedimento globalizante, compreendendo o neoclassicismo como movimento unitário, a segunda interpretação procura identificar a diferenciação. Deixa em aberto, ao menos, a possibilidade de que, nas obras neoclássicas algo possa ir além da mera recaída numa visão reacionária da ordem (BURGER, 1988, p. 83).

Isso não faz de Burger um defensor incondicional da reabilitação de formas e modos do passado. Se, por um lado, recusa a interpretação globalizante de Adorno, que se apóia na tese do "material artístico avançado"- isto é, da existência de um único material representativo de determinada época-, por julgá-la demasiadamente restritiva e incapaz de reconhecer o valor de certas tendências contemporâneas que se utilizam de materiais do passado; por outro, Burger alerta para o risco da aceitação indiscriminada de todo e qualquer material artístico do passado. Contra a má sorte desse ecletismo histórico, Burger assinala, primeiramente, a

necessidade de distinguir o manuseio arbitrário das formas do passado e sua indispensável atualização. Em seguida, "depois da crítica feita à autonomia da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, uma característica importante da arte significativa deveria ser a reflexão sobre essa condição".

A atitude defendida por Burger deve servir de advertência para lidar com o denominado neoclassicismo da geração de 45, a fim de não se incorrer, por um lado, no risco de condenação prévia, fundada em generalizações sobre o comprometimento ideológico do retorno às formas do passado; por outro, na defesa incondicional do ecletismo histórico, sem se atentar para o uso particular que esses poetas fazem do legado clássico, no sentido de averiguar se ocorre ou não o manuseio arbitrário de tais formas e a reflexão crítica sobre a condição de autonomia, que o crítico alemão reputa como indispensável para toda arte significativa.

Francisco Achcar (1995, p. 43) demonstra que a apropriação poética das formas, tópicas e dicção classicizantes, nesse período, não ocorre sem uma boa dose de ironia, o que já ajuda a descartar a hipótese de um retorno puro e simples às formas do passado, como tem sido comum considerar alguns dos intérpretes da poesia produzida nesse período.

Como se sabe, o retorno da busca pela forma seria o principal argumento sustentado pelos integrantes da geração de 45 no seu programa de "retorno à ordem" (para empregar o conhecido "apelo" de Eliot, nas *Notas* de 1948), depois do caos em que teria sido lançada a poesia com o verso-librismo, o prosaísmo, o pitoresco e o humorismo modernistas.

A reflexão crítica sobre a maior ou menor autonomia da *instituição-arte* tinha por horizonte mais imediato certa particularidade do contexto literário brasileiro nos anos 1940-1950, que parece responder pela guinada formalista operada não só na lírica de João Cabral, mas de muitos outros

grandes nomes modernistas, mais ou menos pela época, como é o caso de Carlos Drummond (*Claro enigma*) Jorge de Lima (*Livro dos Sonetos, Invenção do Orfeu)* e Murilo Mendes *(Sonetos Brancos, Contemplação de Ouro Preto)*, além de Bandeira e do Vinícius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes e obras ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Cabral de *Psicologia da composição* e mesmo os sempre execrados poetas da geração de 45, que boa parte da historiografia tende a ver como uma espécie de atoleiro neoparnasiano-simbolista em que regressivamente desembocou a lírica moderna, muito embora ela não deixe de ser propriamente *moderna,* como bem notou Iumma Simon, sinalizando, inclusive, as razões históricas de tal tendência:

> Conquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 não deixava de ser moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e os procedimentos modernos foram traduzidos em convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética (SIMON, 1993, p. 343)

Antes mesmo de atentar para as diferenças que separam os nomes do porte de Cabral dos "neomodernistas" de 45, embora irmanados dentro de uma mesma tendência, importa notar que esta última é produto de uma realidade histórica marcada, entre nós, pela *especialização do trabalho artístico,* justificando, assim, "a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética", a que se refere Simon. A ensaísta tem em mira aqui o que já observara argutamente Antonio Candido no início dos anos 50, sobre *a crescente divisão do trabalho intelectual* no período:

> Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora, infiltrada como critério de valor nas várias atividades do pensamento. Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional, ou

> seja, da intromissão indevida da literatura; da literatura sem propósito. Em conseqüência, presenciamos também a formação de padrões literários mais *puros*, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. E a maneira pala qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva (CANDIDO, 1976, p.136, *grifo do autor*)

Numa tradição como a nossa, onde as obras, notadamente a ficção, tenderam a ser um meio de iniciação no conhecimento da realidade do país e de sua gente (o que fazia do escritor uma espécie de *duplo* do sociólogo), a crescente divisão do trabalho intelectual verificada no período veio instaurar um conflito interior da literatura que, atacada em seus campos preferenciais, vê-se obrigada a retrair o "âmbito de sua ambição", de onde decorreriam, segundo Candido, as modernas tendências estetizantes, vistas como "reação de defesa e ajustamento às novas condições de vida intelectual; uma delimitação de campo que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário". Essa reação não deixava, por isso, de trazer uma nova consciência artesanal que poderia levar à produção de "novas formas de expressão mais ou menos ligadas à vida social, conforme os acontecimentos o solicitem". Todavia, como concluía o crítico na época:

> Não há dúvida (...) que o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média de produção, a omissão da crítica militante. Se encararmos esses fatos de um ângulo sociológico, veremos que eles estão ligados – entre outras coisas – à transformação do público e à transformação do grupo de escritores (CANDIDO, 1976, p. 136).

O vínculo íntimo entre a constituição de um campo literário autônomo e as tendências formalistas e estetizantes é hoje fato reconhecido e atestado por muitos estudiosos. Bourdieu, ao examinar a *gênese da arte pura* no século XIX francês, afirma:

> O movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e uma descoberta progressiva a forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero, para ale, mesmo os sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade (...) Significa dizer que, de depuração em depuração, as lutas que ocorrem nos diferentes campos levam a isolar pouco a pouco o princípio essencial do que define propriamente, cada arte e cada gênero (...) Todas as vezes que se institui um desses universos relativamente autônomos, campo literário, campo científico ou qualquer de suas especificações, o processo histórico que aí se instaura desempenha o mesmo papel de alquimista a extrair a quintessência (BOURDIEU, 2005, pp. 159-160).

Para o sociólogo francês, toda a tradição de reflexão sobre a "poesia pura", assim como a crítica formalista (especialmente Jakobson) tenderam a transformar em essência trans-histórica o que é na verdade "produto de um lento e longo trabalho de alquimia histórica que acompanha o processo de autonomização dos campos de produção cultural". De modo que, a seu ver, a "única forma legítima de análise de essência" é através da história do próprio campo artístico ou literário.

A partir das considerações de Candido e Bourdieu, é possível melhor compreender que: a) naquele contexto marcado pela especialização do trabalho artístico, as tendências formalistas e classicizantes da poesia viessem acompanhadas de um intenso e acalorado debate de ideias não só entre os poetas, mas também entre os críticos do período que, à discussão sobre a natureza do "essencialmente poético", o hermetismo, a poesia pura, as formulações teóricas e o legado poético de Eliot, Válery e seguidores, aliavam a disseminação dos postulados do *new criticism,* então em voga; b) esse debate estava na ordem do dia, bem o comprovam muitos dos artigos publicados por Sérgio Buarque (1996) nas páginas do *Diário de Notícias* e do *Diário Carioca*, entre eles famosa polêmica travada com Eurílalo Canabrava. Desse debate não se furtou sequer a crítica militante de esquerda (comprometida com a política cultural stalinista adotada pelo PCB no pós-guerra, como trataremos de ver adiante), assumindo obviamente uma posição

condenatória, como se verifica nas discussões dobre hermetismo iniciadas por Oswaldino Marques nas páginas de *Literatura*.[33]

A par desse pano de fundo, pode-se então continuar indagando cobre a especificidade da formalização do verso e da depuração processadas na lírica cabralina de *Psicologia da composição*, sabendo agora que ela se inscreve numa tendência maior da época e, enquanto tal, constitui uma reação à crescente especialização do trabalho intelectual, que obrigaria poetas e críticos a buscar definir critérios mais puros para delimitar a natureza específica da poesia. Isso, é certo, não fez com que João Cabral incorresse no convencionalismo estreitíssimo que levaria, à época, um dos nomes representativos[34] da geração de 45, lembrado por Sérgio Buarque, a sustentar que:

> o bom verso não contém esdrúxulas (apesar e Camões), que a palavra fruta deve ser desterrada da poesia, em favor de fruto, e a palavra cachorro igualmente abolida, em proveito de cão, e mais, que o oceano Pacífico não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu irmão xipófago, o oceano índico (HOLANDA, 1996, p. 154).

Não é preciso muito esforço para notar o quanto poetas como esse, ao conceberem a definição de critérios mais puros em termos de convenção retórica, afastam-se por completo daqueles que eram muitas vezes tomados como modelos de inspiração para a suposta "renovação" poética proposta por sua geração, como é o caso de Eliot e Valéry.

Do mesmo modo que não confunde a reclassicização e a depuração poéticas com convencionalismo retórico, Cabral não incorre na crença ingênua da completa autonomia da arte, que levaria muitos dos poetas de 45 a um novo enclausuramento da forma pela forma.

[33] Revista literária do PCB.
[34] O nome em questão é o do poeta Domingos Carvalho da Silva.

Desse modo, o campo literário brasileiro - que, nos primeiros passos em direção à autonomia, buscava a especificidade de seu discurso - estava permeado por uma estrutura de sentimento que abrigava a necessidade do rigor formal. Aqui encontramos o horizonte exterior do qual se vale João Cabral para exprimir uma obra com aguda precisão de forma.

O apelo racional: a introdução do padrão de conhecimento científico no Brasil

Quando o livro *O Engenheiro* foi publicado em 1945, havia em sua abertura a epígrafe *"machine à émouvoir"*, do arquiteto francês Le Corbusier. Estava apresentado o programa estilístico que Cabral perseguiria desse livro em diante. Não havia, contudo, uma ruptura formal propriamente, porém, seus temas, seus objetos e sua compreensão do que é fazer poesia começam a despontar. A poesia é uma máquina de gerar sentimentos. Cabral admitirá em diversas ocasiões que foi muito influenciado pela obra desse arquiteto. Entre 1938 e 1942, data de sua ida para o Rio de Janeiro, frequentará uma roda de intelectuais que se abrigava no Café Lafayette[35]. Embora com uma forte presença de surrealismo, esse ambiente era povoado por muitos engenheiros e arquitetos e, certamente, o poeta deixou-se influenciar pelo modo construtivo desses profissionais. Sua leitura de Le Corbusier também data dessa época, pelo intermédio de Willy Lewin, que recebia vários jovens escritores em sua biblioteca. A recepção dessas obras de vanguarda no Brasil ocorre no momento em que a universidade começa a introduzir procedimentos mais rigorosos em suas investigações. O novo padrão de ciência vigente no país necessitará de uma nova linguagem para se expressar. Essa linguagem será caracterizada por certa aridez e por um

[35] O Café Lafayette era uma cafeteria no centro do Recife que reunia diversos intelectuais da cidade nos anos trinta do século passado. As discussões eram voltadas, sobretudo, para questões de estética e política e as tendências artísticas mais presentes ao grupo eram o surrealismo e o cubismo. João Cabral passou a freqüentar o grupo em 1938.

vocabulário técnico, sendo o exemplo mais destacado a sociologia de Florestan Fernandes. Esse novo modelo de construir saber científico também atingirá a crítica literária que começará a se abrigar na universidade e tendo como dois exemplares dessa nova postura Afrânio Coutinho no Rio de Janeiro e Antonio Candido em São Paulo. Em seguida procuraremos demonstrar como a poética de João Cabral se assemelha a esse modelo de produção de conhecimento racional através do cotejo de sua poesia com a obra inicial de Florestan Fernandes e de Antonio Candido.

Florestan Fernandes e padrão científico de conhecimento

Na epígrafe do livro *Fundamentos Empíricos da Explicação Sociológica* (1959), reunião de ensaios produzidos entre 1953 e 1957, Florestan Fernandes expõe o seguinte raciocínio de Medina Echevarría:

> Em uma ciência imatura, como a sociologia, a reflexão metodológica é muito mais necessária, porque é o único meio de defendê-la dos desvios a que a incitam, continuamente, sugestões que provêm de outros campos. (FERNANDES, 1980, p. XV)

Essa citação do sociólogo espanhol dá a medida das preocupações que permeavam as práticas de alguns cientistas sociais no período de implementação de padrões de conhecimento mais rigorosos no Brasil, ou seja, o processo de criação das universidades.

Observa-se assim, em Florestan Fernandes uma trajetória de obstinação por um quadro conceitual rigoroso que fundamente a sociologia no Brasil. Dessa maneira, há uma construção de um âmbito da sociologia frente a outros campos. O debate travado por Florestan Fernandes aponta não somente para as distinções no modo de conceber o desenvolvimento da reflexão sociológica no Brasil, mas, sobretudo, para as disputas entre as concepções que constroem a hegemonia de orientações (ARRUDA, 2001, p. 237).

A realidade brasileira deve ser trabalhada, investigada com conceitos e técnicas que, sendo científicos são universais. Tal fenômeno leva o sociólogo à pretensão de compreender *por opção e convicção*, a diversidade sócio-cultural da nação, contribuindo para o conhecimento e visão da realidade, num esforço contínuo do desvendamento dos espaços sociais, materiais e simbólicos mesmo conscientes de que faz parte do seu ofício reconhecer o caráter complexo, ambíguo e inesgotável do social.

A partir da segunda metade da década de 1930 a sociologia brasileira vai tomando corpo. E o fazer sociológico passa a ser amplamente discutido. Verifica-se, assim, uma modalidade singular de interpretação nos primeiros teóricos. Daí a necessidade de um processo de reconstrução histórica das primeiras interpretações que visavam entender a realidade brasileira. A compreensão era a de que as grandes interpretações de cunho ensaístico resultava em impressionismo e pouca capacidade de inferir proposições mais adequadas ao que se passava empiricamente com o país.

A multiplicidade de questões acerca do papel do sociólogo no Brasil vão ser pautadas pela sociedade em mudança. Cabe assim à análise sociológica revelar a relação do sociólogo com a sociedade. Onde ele atue com o seu trabalho intelectual, pela sua formação profissional, na coletividade, percebendo as especificidades que envolvem cada sociedade. Logo, para Fernandes, o sociólogo para exercer o ofício necessita de responsabilidade e de imaginação que permitam pensar a sociologia como um saber de transformação. Saber este que é reflexivo, porque atualiza as novas e velhas indagações.

A sociologia não se apresenta na forma de modelos, respostas mecânicas e fixas, mas no sentido de contribuir para o conhecimento e a

compreensão da realidade social. Para tanto, o sociólogo se põe ao “ofício” do reconhecimento das várias facetas que englobam o social.

O aspecto fundamental da obra sociológica de Florestan Fernandes e de sua influência seminal na constituição do que veio a ser chamado de "escola sociológica paulista”, que, juntamente com ele, fez um gigantesco esforço de interpretação do Brasil em nova chave, por meio de um labor intelectual e militância política fecunda, é a intromissão de procedimentos de análise empíricas assentados em pressupostos metodológicos rigorosos. É neste contexto que Florestan Fernandes vai questionar as interpretações que os antigos “pensadores de síntese” faziam da sociedade e de seus rumos. A consciência científica da sociedade vai ser permeada pelo compromisso com a compreensão sociológica das transfigurações e transformações dos processos sociais em curso, tais como a natureza do tipo de capitalismo implementado no Brasil.

> A sociologia de Florestan Fernandes (...) é, ao mesmo tempo, uma forma de consciência social da sociedade brasileira, como também o é a obra dos outros integrantes da “escola sociológica de São Paulo”. Nesse sentido, é uma sociologia mediada pela concepção de que toda sociologia, deve ser, ao mesmo tempo, uma sociologia do conhecimento. Como observou Ianni: ‘Em Florestan Fernandes o pensamento é pensado o tempo todo’. As suas contribuições históricas e teóricas estão permeadas pela reflexão e pela crítica sobre as relações entre o pensamento e o pensado. (MARTINS, 1998, p.15)

Sua sociologia se assemelha a uma construção, muito bem feita, e nada melhor que uma “vocação de engenheiro” para realizá-la. Florestan Fernandes tem um texto duro, áspero, de difícil assimilação. Pode-se interpretar isto de vários modos. Pelo lado mais fácil e elitista. Ao separar a Sociologia da Literatura a separou também da narrativa que buscasse clareza, simplicidade. "Ciência" não deve ser de leitura fácil. Seu compromisso com o fazer ciência, em tornar a Sociologia uma disciplina científica, implicava

fugir do senso comum, romper com os preconceitos, na melhor tradição durkheimiana. (MARTINS, 1998, p.35)

Eliane Veras Soares, em seu *Florestan Fernandes, o militante solitário* (1997) aponta a importância da universidade na trajetória do sociólogo:

> Naquele momento, a universidade surgiu como alternativa satisfatória às suas necessidades intelectuais e, por que não dizer, existenciais. Poderíamos dizer que houve neste caso a união das duas fontes de energia – aintelectual e a política – em uma só perspectiva: a acadêmica (Soares, 1997, p. 43).

O autor em questão reconhece que as concepções de mundo agem sobre o horizonte intelectual do pesquisador, influenciam a escolha do objeto de investigação e se fazem presentes na utilização dos resultados. Entretanto, acreditava que nada disto deveria afetar o compromisso com o conhecimento científico. A pesquisa empírico-indutiva deveria ser resguardada de objetivos externos e garantida por padrões científicos de caráter universal.

Assim, se mostra um ajustamento entre a mente humana do sociólogo e o seu horizonte cultural, de modo que o mesmo não descarte as contribuições das outras disciplinas. Ao contrário, o cientista social deve incorporá-las e com elas estabelecer um diálogo. Ainda mais, partindo de uma realidade histórico-social que detém na sua herança, um antigo país colonial marcado por uma escravidão, que pede um apoio-auxílio da história e, sobretudo, da antropologia.

> A explicação sociológica exige, como requisito essencial, um estado de espírito que permitia entender a vida em sociedade como estando submetida a uma ordem, produzida pelo próprio concurso das condições, fatores e produtos da vida social. Por isso, tal estado de espírito não é anterior ao aparecimento da Sociologia, como representa uma etapa necessária à sua elaboração. No mundo moderno, pelo que se sabe, ele se constituiu graças à desagregação da sociedade feudal e à evolução do

> sistema capitalista de produção, com sua economia de mercado e a correspondente expansão das atividades urbanas. É que estes dois processos históricos-sociais se desenrolaram de modo a ampliar, continuamente, as esferas da existência nas quais o ajustamento dinâmico às situações sociais exigia o recurso crescente a atitudes secularizadas de apreciação dos móveis das ações humanas, do significado dos valores e da eficiência das instituições. (FERNANDES, 1960, p. 275)

Embora Florestan Fernandes e João Cabral não tenham mantido contato nesse momento e nem ao longo de suas vidas, não podemos deixar de notar que o compromisso com a racionalidade deriva de dispositivos comuns que eram disseminados na sociedade brasileira daquele período.

Antonio Candido e a crítica universitária

A criação de universidades e a consequente racionalização decorrente desse processo também interferiu no modo da crítica literária ser produzida no país. Até os anos 1930, como bem demonstra João Luiz Lafetá em seu *1930: a crítica e modernismo* (2000), a crítica ocorria nos jornais e os críticos, em sua maioria, não dispunham de formação acadêmica na área de literatura. A realidade dos anos 1940 será marcada pelo confronto desse antigo modo de realizar a crítica (subjetivista) com a crítica que provêm da universidade, amplamente assentada em métodos científicos (objetivista) para apreciação das obras e dos autores. O crítico Afrânio Coutinho, radicado no Rio de Janeiro e abrigado profissionalmente na UFRJ se encarregará de armar uma verdadeira batalha entre os impressionistas, que expunham seus comentários nos rodapés literários dos jornais e os acadêmicos, sobretudo, no caso de Coutinho, em defesa do *new criticism* norte-americano (o modo de interpretação cerrada na forma estética como único caminho para se reconhecer o valor e a importância de um livro literário).

Antonio Candido despontará como uma equilibrada postura da crítica universitária, pois ao passo que detinha uma sólida formação acadêmica, trabalhara nos rodapés literários; desse modo apresentava amplo domínio teórico e metodológico conjuntamente com uma escrita clara e elegante.

Todavia, a crítica provinda da academia sobressairá desse confronto. O próprio Antonio Candido reconhecerá na universidade o caminho para a construção de uma nova crítica, mais condizente com as transformações que a sociedade brasileira vinha realizando. Vejamos um trecho de um rodapé literário assinado pelo jovem professor universitário que data do ano de 1946:

> No Brasil, há um certo impasse no movimento crítico, e não tenho dúvida de que a Universidade está chamada a trabalhar no sentido de resolvê-lo. Críticos 'pessoais' temô-los de primeira ordem [...]. A tradição erudita, contudo, perdeu-se ao nascer, abafada pelo movimento do Recife, e a filosófica pouco progrediu depois dele. É impressionante como, entre nós, a crítica não contribuiu, depois de Sílvio Romero, com nenhuma obra sólida, amplamente arquitetada, para a compreensão de nossa cultura. Nos melhores casos, temos ótimos artigos que vão se encaixando periodicamente em livros [...]. nada, porém, de um esforço largo e amadurecido de revisão de valores, de verdadeira filosofia da crítica (CANDIDO apud WAIZBORT, 2007, p. 106).

A obra do Antonio Candido, particularmente, sua *Formação da literatura Brasileira* deverá ser proposta como antídoto a esse modo de realizar a crítica. Não será portanto estranho que o primeiro crítico do eixo Rio-São Paulo que tecerá uma apreciação sobre a poesia de João Cabral tenha sido Candido. Como foi visto anteriormente, além de criticar o trabalho do desconhecido poeta pernambucano, o crítico paulista, justamente por deter uma perspectiva racional próxima à do poeta, conseguirá detectar em seu surrealismo inicial elementos racionais e construtivistas que marcarão o estilo de Cabral.

O Café Lafayette e a arquitetura do verso

Nosso propósito não é estabelecer uma correspondência entre o grupo Café Lafayette e o Bloomsbury Group, a formação cultural moderna amplamente estudada por Williams. Todavia, como este, o Café Lafayette parece ser uma formação de tipo iii, ou seja, não existe uma participação formal de seus membros e nem manifestações públicas de caráter continuado, mas, parece haver, ou uma associação consciente ou uma identificação grupal.

Talvez, até, estejamos alargando demais o conceito de formação cultural ao denominarmos o Café Lafayette como uma dessas formações. Assim a compreendemos porque naquele ambiente parecia existir um modo específico de ler a arte que estava se processando no Brasil e no exterior. Cabe notar a quantidade expressiva de arquitetos presentes no grupo como salienta o próprio Cabral (GAMA, 1996). Recife abrigou uma importante tendência do modernismo arquitetônico nos anos trinta.

Esse modo calculado e racional do fazer artístico, parece ser um ponto de unidade entre os participantes, sendo Cabral o que melhor sintetizaria, do ponto de vista do estilo, esse horizonte impessoal, um tanto cientificista, ou, de outro modo, esse "rigoroso horizonte", como o poeta pernambucano apreendeu do espanhol Jorge Guillén. Nesse grupo, João Cabral travou conhecimento com a obra de Paul Valéry, sobretudo os ensaios de ordem teórica, e também com Le Corbusier. Chega mesmo a dizer que nenhum poeta ou filósofo teve tanta interferência em seu trabalho quanto este arquiteto francês. O trecho de uma entrevista sua dá a medida dessa interação:

> Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais

> elementos, coisas que eu vou colocando como tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento" (MELO NETO apud GAMA, 1996, p. 21).

Dos três tópicos dessa seção podemos concluir que um livro como *O Engenheiro* resulta de uma configuração social caracterizada pela presença muito marcante do problema da racionalização da sociedade. Seu objetivismo deriva da compreensão funcional da sociedade (Le Corbusier) e do princípio de racionalidade que deve presidir a poesia (Valéry).

O apelo coletivista: a política cultural do PCB e a noção de planejamento

A crítica (Campos, 1967; Costa Lima, 1995; Barbosa, 1975) nota no livro *O Cão sem plumas* de 1950 um empenho explícito de Cabral na problemática social premente na sociedade brasileira, especificamente na situação de miséria em que se encontrava a população do Recife. Haroldo de Campos (1967) diz que nessa obra Cabral dá um "salto participante", ao contribuir para a problematização dos dilemas sociais e políticos do país. Seria o início da sua fase de comunicação. O que se seguirá desenhará o contexto político que permeia os anos de 1940 no Brasil e, como veremos, abrigará uma forte tendência para a afirmação de perspectivas negadoras do eu subjetivo e mais voltadas para a constituição de modelos de pessoa humana que encontram sua destinação na coletividade, não apenas na poesia mas em as manifestações artísticas.

O contexto político e a arte

A problemática social já vinha ganhando força na arte desde o decênio de 1930. Com a Revolução de 1930, a pressão dos acontecimentos políticos e sociais se fez sentir de tal forma no ambiente artístico e cultural do Brasil que artistas, escritores e intelectuais começaram a participar mais ativamente da política. De fato, a acirrada disputa pelo poder, entre as oligarquias e o tenentismo, repercutiu na agitação criativa que ora tentou formular novo rumo para o país, ora buscou encontrar novas expressões artísticas mais condizentes com as circunstâncias vividas. Embora as preferências e as posições, adotadas pelos artistas, estivessem longe do amplo consenso, todos eles tencionaram encontrar uma solução definitiva para o lapso corrosivo existente entre arte e sociedade. Com a necessidade de tomar posição frente aos problemas de seu tempo, os artistas modernos se afastaram das polêmicas eminentemente artísticas da década de vinte e substituíram-nas pela ascendência da temática social. A política passava a ter maior relevância do que a discussão centrada sobre a legitimidade de um estatuto próprio para as artes. Como diria Mário Pedrosa, as polêmicas deixavam de ser artísticas para se tornarem políticas. Walter Zanini restitui à efervescência cultural da década de 1930 sua significação como elo fundamental entre as atividades da Semana de 1922 e o cenário artístico e cultural do Brasil no Pós-Guerra:

> O processo de abertura cultural desencadeado nas décadas de 1910 e 1920 teria continuidade nos anos de 1930, sendo uma de suas evidências maiores a publicação de obras fundamentais sobre a sociedade brasileira, assinadas pelo modernista Sérgio Buarque de Holanda, pelo regionalista, 'modernista a seu modo', Gilberto Freire (sic) e Caio Prado Júnior. As restrições à liberdade de pensamento, impostas no período de 1937-45, prejudicaram, em certas áreas mais que em outras, esse desenvolvimento, mas não conseguiram sustá-lo. Na verdade, o poder não se furtava, às vezes, a assimilar, com oportunismo, os princípios do Modernismo (ZANINI, 1991, pp. 22-23).

No plano artístico, duas ações se destacaram no início dos anos trinta: a reforma da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, e a fundação de associações para promoção da arte moderna, em São Paulo. Essas iniciativas colaborariam para o esforço de renovação da produção

artística e consolidariam opções estéticas no Brasil até pelo menos o fim da década de 1940. Se a arte de viés social começava a ser difundida por todo o País, nem por isso seus adeptos ganharam aprovação imediata e unânime da sociedade. As dificuldades de legitimidade e de sobrevivência da arte moderna eram enormes: nessa época, a arte restringia-se a objeto de fruição da elite econômica e de intelectuais e por uma série de razões não conseguira ainda alcançar o grande público; os resultados da crise de 1929 desaconselhavam novos investimentos em arte a curto prazo; os velhos acadêmicos inimigos da arte moderna ganhavam novos aliados oriundos tanto das piores forças políticas que chegaram ao poder com a Revolução de 1930, como de simpatizantes da estética fascista. O antagonismo de conservadores e modernistas se exprimiu na luta entre aqueles que condenavam as manifestações mais renovadas da arte para salvar os valores da família e da pátria e aqueles que defendiam a arte moderna para a formação do homem futuro.

Com a derrota iminente das potências do Eixo na Segunda Guerra Mundial, a base de sustentação do governo de Getúlio Vargas no Brasil perdeu força e surgiram as primeiras movimentações políticas em favor da abertura democrática. O governo ainda justificava a permanência da ditadura contra as reivindicações democráticas como um imperativo da guerra e dizia, para aplacar os ânimos, que o fim dessa seria também o fim da ditadura. Já em 1943, os estudantes universitários se mobilizaram contra o regime varguista e, no ano seguinte, líderes da oposição liberal se aproveitaram da tibieza e da situação cada vez mais insustentável do governo para lançar a candidatura do major-brigadeiro Eduardo Gomes à Presidência da República. Sem muita alternativa, em 28 de fevereiro de 1945, Vargas cedeu às pressões e assinou documento determinando o prazo final de noventa dias para a realização de eleições gerais.

Todavia, Vargas não se deu por vencido: a perda de apoio da cúpula militar na sustentação da ditadura fez com que ele procurasse apoio popular dos movimentos sindicais controlados pelo governo e do Partido Comunista do Brasil. Edgar Carone diz:

> Enquanto a posição de Goes Monteiro, aparentemente, é de respeito ao calendário eleitoral – pois muitos outros militares, como Juarez Távora e Juraci Magalhães, são patrocinadores da candidatura Eduardo Gomes –, Getúlio Vargas manobra em sentido diversionista. Diz acatar o desejo das forças eleitorais, que pôs em funcionamento todo o Código Eleitoral, que marcou a data do pleito para 2 de dezembro. Enquanto isto, manobra em três frentes para retardar ou impedir as soluções existentes. De um lado, joga com elementos oligárquicos de sua confiança – os Fernando Costa ou Benedito Valadares; de outro, incentiva ou canaliza correntes populares contrárias às candidaturas presidenciais; e, afinal, tenta captar as simpatias de Goes Monteiro e de segmentos do Exército. O jogo em três frentes dá-lhe maleabilidade e, ao mesmo tempo, o enfraquece, pois as contradições entre as três correntes é grande e o peso de cada uma, diferente (CARONE, 1976, p. 331).

As manifestações públicas em favor da permanência de Vargas no governo deram expectativa de sobrevida à ditadura do Estado Novo. O "Queremismo" se beneficiou como movimento político do prestígio que Vargas desfrutava entre as massas populares:

> ... com elas, sua ação tem caráter diferente, fato que assusta seus parceiros. O movimento queremista (palavra derivada da expressão "Queremos Getúlio") defende a palavra de ordem, Getúlio Vargas com Constituinte, e nasce em fins de junho, porém sua origem primeira é o movimento das panelas vazias, de março de 1945. Os operários que percorrem a capital paulista para atacarem os comícios anti-Estado Novo, ou para gritarem slogans a favor do ditador, são indícios do primeiro movimento de massa simpático à idéia de continuidade de Getúlio Vargas. Em maio, grupos organizados interrompem os oradores que comemoram a queda de Berlim e 'quando o escritor Jorge Amado iniciou o comício, dirigindo-se ao povo, grupos foram surgindo, em alguns pontos da Praça [da Sé, em São Paulo], com retratos do Sr. Getúlio Vargas, ostentados em vara-paus. E puseram-se a interromper o orador, com o intuito de impedir que falasse' (CARONE, 1976, pp. 332-333).

Ainda que Vargas não tenha sido deposto por ordem ou constrangimento externo e sim pela cúpula militar de seu governo, com a

adesão do Brasil na guerra ao lado dos Aliados, os acontecimentos internacionais também influenciaram as decisões políticas aqui tomadas e exigiram posicionamento político brasileiro sobre os acontecimentos internacionais. Em relação ainda não explícita de antagonismo, tanto a URSS como os Estados Unidos participaram do processo de transição política no curso derradeiro do Estado Novo.

Depois de ser liquidado pelas forças da repressão do Estado Novo, o Partido Comunista do Brasil reorganizou-se em 1941. Foi o ano em que as tropas nazistas invadiram a URSS. Voltando ao Brasil um grande número de militantes comunistas residentes no exterior, iniciou-se a campanha dos militantes do PCB para a participação do país na guerra ao lado das Nações Aliadas contra o fascismo. Em 1942,

> a ação do PCB se amplia, o que o leva a crescer cada vez mais: liderando ou participando, conforme a situação, os comunistas se envolvem com o movimento estudantil, com os núcleos de defesa nacional, com as manifestações públicas a favor das Nações Aliadas, na campanha pela entrada do Brasil na guerra, na luta pela formação da Força Expedicionária Brasileira e na difusão de livros e revistas que defendem a posição de união nacional com Getúlio Vargas etc. A partir de 1942 e 1943, os militantes do partido – pouco importa a posição que adotam em relação ao Estado Novo – estão comprometidos intensamente na luta contra o fascismo externo, contra a agressão nazifascista (CARONE, 1985, pp.333-334).

Quando Eurico Gaspar Dutra é empossado na presidência da república, o PCB continuou a defender a política de União Nacional. Essa orientação política seria seguida pelos militantes comunistas ligados a Moscou até o momento da ruptura de relações diplomáticas entre o Brasil e a URSS e a cassação do registro do Partido em 1947.

A política cultural do PCB e a ideologia da arte coletivista

Legalizado no processo de redemocratização, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) surgiu como a grande novidade da reestruturação partidária, beneficiado pelo carisma do 'Cavaleiro da Esperança', Luís Carlos Prestes, e pelo prestígio adquirido pela URSS no conflito com o nazi-fascismo. A ideia de que o mundo poderia ser repensado em bases mais justas e fraternas passou a identificar-se com a plataforma socialista. A utopia libertária estimulou o ingresso em massa, nos partidos comunistas, de intelectuais e ativistas sindicais e estudantis.

A apreciável penetração do PCB em diversos segmentos sociais refletiu-se no resultado eleitoral: Yedo Fiúza, candidato à presidência da República, obteve quase 10% dos votos; Prestes elegeu-se senador pelo Distrito Federal; 14 deputados compunham bancada na Câmara, entre eles Jorge Amado, Gregório Bezerra, Carlos Marighella, João Amazonas e Maurício Grabois (Lavareda, 1991, p. 46).

Graças à mobilização nos estados, o partido conseguiu ampliar significantemente os seus quadros: de três mil membros em abril de 1945, pulou para cerca de duzentos mil (dos quais sessenta mil em São Paulo) em meados de 1947. O PCB tornara-se um partido de massas. Dois outros fatores contribuíram: a política de frente democrática, elegendo a via pacífica como caminho para a transição ao socialismo; e o empenho dos parlamentares comunistas em favor dos direitos sociais e na oposição vigorosa ao governo de Eurico Gaspar Dutra, sobretudo à abertura desenfreada da economia aos capitais estrangeiros.

A ascensão do PCB coincidiu com o acirramento da Guerra Fria entre os EUA e a URSS. Os reflexos das mudanças na situação internacional logo se manifestaram na América. A CIA e o Pentágono participaram dos golpes

militares que derrubaram os governos liberais da Bolívia, Equador, Costa Rica, Venezuela, El Salvador, Peru e Colômbia. Quase todos os países do continente assinaram acordos de assistência militar com os EUA, "contra a ameaça de agressão comunista aos povos livres do mundo". Os PCs foram proscritos e seus membros perseguidos. No Chile, onde havia mais de cem mil inscritos no partido, os parlamentares eleitos em 1946 perderam os mandatos, inclusive o poeta Pablo Neruda, obrigado a exilar-se.

No Brasil, os setores reacionários das classes dominantes, que tinham em Dutra representante fiel, comandaram uma sórdida orquestração anticomunista, acusando o partido de ser "teleguiado de Moscou", de instigar a luta de classes e a desordem. Vários jornais denunciaram a infiltração de "agentes moscovitas" em sindicatos e órgãos públicos. Comícios do PCB foram dissolvidos a bala. O serviço de inteligência da embaixada americana no Rio, trabalhando a todo vapor, transmitiu a Washington a informação, obtida em fontes da política, de que o governo cogitava decretar a ilegalidade do PCB.

A despeito das intimidações, o PCB manteve a linha de frente democrática para os pleitos municipais e estaduais de janeiro de 1947. "Devemos marchar com todos os homens e correntes políticas que lutem contra o fascismo e os atos arbitrários do governo", recomendou Prestes. Para desespero da direita, a *performance* eleitoral repetiu o êxito de 1945: o partido elegeu 46 deputados estaduais em 15 estados, conquistou a maioria na Câmara de Vereadores do Distrito Federal e de outras cidades e ainda reforçou a bancada federal com Pedro Pomar e Diógenes de Arruda Câmara, eleitos pela legenda do Partido Social Progressista. No cômputo geral, passou a ser a quarta força política do país, depois do Partido Social-Democrático (PSD), da União Democrática Nacional (UDN) e do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

O resultado das urnas agravou as tensões; era preciso deter e isolar os comunistas a qualquer preço. Sob alegação de que o partido tinha vínculos orgânicos com o movimento comunista internacional o governo instaurou, em abril de 1947, um processo no Tribunal Superior Eleitoral (TSE) para a suspensão de seu registro. Uma bem articulada campanha de desinformação confundiu a opinião pública, solapando a credibilidade do PCB.

Aprovada em maio a cassação pelo TSE, o regime desfechou uma devastadora operação policial: a União da Juventude Comunista foi colocada fora da lei; as sedes e mais de mil comitês distritais foram fechados, arquivos e fichários apreendidos; a imprensa comunista empastelada; 147 sindicatos colocados sob intervenção; funcionários públicos demitidos sob suspeita de ligações com o partido. Para completar, Dutra rompeu relações diplomáticas com a URSS. O lance seguinte da paranoia conservadora foi a suspensão dos mandatos parlamentares, em 7 de janeiro de 1948.

O amargo sentimento da derrota conduziu o PCB a um processo de radicalização, abandonando a concepção de frente democrática para pregar a luta frontal pela deposição do "governo reacionário, entreguista e de traição nacional" de Dutra. No manifesto de 30 de janeiro de 1948, o Comitê Central afirmava que o partido alimentara ilusões quanto à democracia liberal, deixando-se contagiar por "tendências reformistas e espontaneístas" que o levaram a "ceder demais diante da reação".

> A guinada esquerdista veio a reboque do endurecimento da política da URSS. O stalinismo viajou mais de 12 mil quilômetros para aportar no CC do PCB. Sob a chancela do 'internacionalismo proletário', instalou-se a dependência teórica e política ao PCUS. Esta vinculação dificultou aos comunistas delinear uma tática e uma estratégia adequadas às condições brasileiras. Os expedientes de ação, muitas vezes, eram influenciados por vicissitudes da diplomacia soviética diante do bloco capitaneado pelos EUA, relegando-se a plano secundário a situação política do país (MORAES, 1994, p. 134).

Com a "redemocratização de 1945", houve um maior comprometimento de alguns setores artísticos com as causas populares e nacionais. As novas gerações engajaram-se em propostas que ressaltavam a missão social do artista. A reflexão política transbordou para fora do espaço da obra de arte enquanto tal, centrando-se nos ideais humanitários. Centenas de intelectuais e profissionais liberais de prestígio perfilavam-se com o PCB. Entre os nomes mais expressivos, estavam os escritores Graciliano Ramos e Jorge Amado, porém, a lista abrange um universo amplo das artes como demonstra Denis de Moraes (1994, pp. 136-137).

O crescimento vertiginoso permitiu ao partido montar uma rede de aparelhos de difusão, que incluía oito jornais diários, semanários e revistas culturais e de variedades, uma agência de notícias, duas editoras, uma distribuidora de livros, um serviço de cinejornal depois transformado em produtora experimental de filmes. A tais veículos competia divulgar programas e orientações culturais e - na fase aguda da Guerra Fria – interferir nas batalhas ideológicas (RUBIM, 1992, p. 338)[36].

Dênis de Moraes afirma que:

> O partido estabeleceu um sistema de conexões entre os periódicos, tornando-os subsistemas para a reverberação dos códigos jdanovistas. O índice de tópicos programáticos era o seguinte: denúncia do imperialismo, defesa da paz mundial, organização popular pela libertação e pela implantação do socialismo. Pouco importava se as publicações tinham diferentes formatos, linguagens e periodicidades. Na da vigilância, a finalidade do aparato midial não era outra a de fixar, num circuito de simulações, a ordem estética como um todo homogêneo (1994, p. 143).

A orientação básica do PCB era a democratização da herança cultural e o fortalecimento da 'cultura do povo'. A cultura de partido funcionava como

[36] O PCB, de resto, acompanhou a tendência da maioria dos PCs ocidentais de expandir os seus canais de comunicação. No segmento de revistas culturais e políticas, circulavam *Les Lettres Françaises, La Nouvelle Critique, La Littérature Sovietique, Cahiers du Communisme, Études Sovietiques, Paralléle 50* (França); *Rinascita* e *Il politécnico* (Itália); *Nueva Era* (Argentina); *Nuestro Tiempo* e *Multitud (* Chile) (Strada, 1989, p. 218).

'tradição' reivindicada e assumida, incorporada pelos militantes como "conjunto de critérios político-culturais-estéticos de valoração e seleção dos materiais culturais e artísticos presentes no social e julgados pertinentes pelo partido para serem difundidos na sociedade" (RUBIM, 1992, pp.8-9).

O modelo ramificou-se em gradações diversas. A conjuntura de 1945 a 1947 foi propícia à convivência dos fluxos criativos; de modo geral, o PCB afinou-se com a modernidade artística, o que talvez explique as numerosas adesões de intelectuais. Na ebulição após o conflito mundial, vislumbrava-se uma militância social articulada com a renovação estética. De 1947 a 1953, o quadro se modificou radicalmente: o atrelamento ao stalinismo-jdanovismo sitiou a intelectualidade comunista nas cercas do partidarismo. Permanecer ao lado do partido "significava solidariedade aos fracos e oprimidos na luta contra o dragão imperialista, a despeito do radicalismo da linha oficial" (MORAES, 1994, p. 138).

Embora João Cabral não tenha sido membro do partido comunista, sua filiação ao marxismo era explícita e seu círculo de amizades literárias e profissionais com intelectuais e escritores próximos ao universo partidário terminavam por interferir na construção poética do poeta. Antonio Tápies recorda que sua aproximação do marxismo se deu por influência de Cabral, chegando a afirmar que "O prestígio de Cabral exerceu sobre mim uma grande influência em tudo que tocava aos problemas fundamentais do socialismo e do materialismo dialético. Foi ele, já disse, que conduziu as minhas leituras nessa direção" (TÁPIES apud ATHAYDE, 2000, p. 15).

Um exemplo, ainda, de como a força do horizonte comunista em propagar uma arte que finca bases na idéia de coletividade em detrimento de um universo particular e subjetivo é a troca de cartas entre Cabral e escritores próximos desse espectro como demonstra a missiva de Drummond endereçada ao poeta em 17 de janeiro de 1942 que diz: "Já meditou na

fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionários públicos, ...” (DRUMMOND apud SUSSEKIND, 2001, p. 174).

Assim, *O Cão sem plumas* deve ser compreendido como resposta a esse ambiente que pedia do escritor um posicionamento aos apelos de uma atmosfera ideológica que tinha por meta a disseminação de valores coletivos e, desse modo, incitassem o confronto com as contradições sociais concernentes à sociedade brasileira. Essas contradições, fruto de um processo de modernização que acelerava o dinamismo econômico mas não incluía o maior contingente da população terá como reação o surgimento das políticas de planejamento que visem a superação da miséria e das desigualdades regionais. Esse ideário, proposto por Celso Furtado, também constitui a estrutura de sentimento que coletivista que incidirá na poesia de Cabral.

Celso Furtado e o ideário do planejamento

Ao afirmar e mostrar que o subdesenvolvimento, contrariamente ao que apregoavam as teorias mais convencionais, não é uma etapa do desenvolvimento, mas um tipo específico de desenvolvimento, Celso Furtado mostrou que, se não for acompanhado de soberania, de distribuição minimamente eqüitativa de riqueza e renda, de equilíbrio regional, de sociedade civil forte e de Estado democrático, o desenvolvimento capitalista pode significar subdesenvolvimento (FURTADO, 1969, 32). Em outras palavras, se não forem produtos de um projeto de nação em execução, crescimento e modernização capitalista, ao invés de sinais do desenvolvimento, podem significar afirmação do seu contrário.

Nos anos de 1940 e 1950, sob os profícuos eflúvios da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (Cepal), e preocupado que estava em descobrir as causas de nosso crônico atraso, mesmo depois do

"deslocamento do centro dinâmico" e do abandono do modelo agrário-exportador, Furtado toma a dicotomia que Raúl Prebisch havia formulado e resolve trabalhar com ela de modo diacrônico. Furtado estava interessado no desenrolar dos acontecimentos no tempo, de modo que substituiu o par centro-periferia, essencialmente sincrônico, pela idéia de "economia colonial", já que ela lhe permitia inserir o país em seu quadro histórico. Em função disso, ele percebeu que a deterioração dos termos de troca, descoberta por Prebisch, constituía na realidade o corolário natural da vinculação Metrópole-Colônia e um aspecto particular e historicamente específico da tendência geral do capitalismo de concentrar poder econômico.

Isto posto, o desmonte da armadilha que enredava o país no modelo anterior (agrário-exportador), impedindo-o de realizar todas suas potencialidades, havia sido possível graças à contingência histórica criada pela crise de 1929. Mas esse desmonte, se era condição necessária para a construção da nação e para a superação do subdesenvolvimento, não era de modo nenhum condição suficiente. A despeito da industrialização, que brotara com força, o país continuava "atrasado", tolhido, com largos contingentes de sua população empurrados pela miséria de regiões esquecidas pelo crescimento e pela modernização, os quais iam se incorporando, sem se integrar, à "vida moderna" das cidades que se agigantavam. Esse desenvolvimento capenga, manco e desequilibrado, suspeitava Furtado, tinha que ver com a natureza de nosso passado colonial, com o caráter pouco burguês de nossas elites e com a crônica abundância de mão-de-obra que marcava a história brasileira.

Eram esse passado e essa situação que produziam o que Furtado denomina "desenvolvimento tecnológico dependente" (FURTADO, 1969, p. 54). Funcionando às avessas, o avanço tecnológico sempre chegava por aqui através da difusão dos bens de consumo que sua evolução produzia nos centros do sistema. Seu ponto de chegada era para nós seu ponto de partida. Por isso, dirá Furtado, ele nunca se limita à introdução de novas técnicas,

mas impõe a adoção de padrões de consumo e conseqüentes modos de vida que implicam um grau de acumulação absolutamente não universalizável para um país de periferia. Contudo, a permanência e o aprofundamento desse tipo de movimento só vinham sendo possíveis no Brasil porque essa sorte de "progresso capitalista" podia ir em frente ignorando a inexistência de um mínimo de homogeneização social. A congênita super-oferta de força de trabalho é que era a responsável pela facilidade com que historicamente as classes abastadas decidiam que destino dar ao excedente econômico.

Assim, para sair desse círculo de ferro em que desenvolvimento produzia atraso e subdesenvolvimento, Furtado prescrevia o fortalecimento incondicional da sociedade civil, o abandono das idéias convencionais sobre vantagens comparativas e a adoção do *planejamento* como instrumento primordial do Estado, preservando o país das forças cegas do mercado. Essa postura permitiria completar o processo de industrialização, *planejar* a redução das desigualdades regionais e de renda e fortalecer o mercado interno para que ele não fosse destronado do posto de baliza do desenvolvimento do país a que tinha sido guindado pelo acontecimento histórico da crise mundial de 1929.

Da mesma forma que Cabral não apontaria uma influência direta da política cultural do PCB em seu fazer poético, também não encontraria um diálogo consciente com os setores intelectuais que visavam a superação da miséria e da fome, sobretudo no nordeste brasileiro. Em certa ocasião, embora admita proximidade com Josué de Castro, afirma não ter se inspirado nele para compor *O Cão sem plumas*:

> Persiste a atmosfera de miséria que inspirou, por exemplo, *O Cão Sem Plumas*, de 1950, ou Morte e Vida Severina, de 1954. Sempre escrevi poemas sobre o Recife longe da cidade. Eu não precisava estar lá para recriar o universo sobre o qual falo em meus poemas. Não acabaram as favelas nem as populações ribeirinhas do Capibaribe, que conheci na minha adolescência andando pelos mangues perto de casa, na Jaqueira. Algumas pessoas chegaram a me perguntar se eu tinha me inspirado em Josué de Castro e sua Geografia da Fome na hora de escrever esses dois poemas. Conheci,

> admiro e respeito Josué de Castro, que foi meu chefe em Genebra. Mas não me inspirei nele. Fiz poesia e emoção sobre aquela realidade miserável do Recife. Ele fez ciência. Essa é a diferença entre nós. A história desses dois poemas é bem simples. Eu era cônsul-geral do Brasil em Barcelona quando li numa revista que a média de vida na Índia era de 29 anos. Isso significava um ano a mais que os 28 anos de perspectiva de vida do recifense. Fiquei absolutamente estupefato com esse dado estatístico. Comecei a lembrar do Recife de minha infância. Durante certo tempo morei numa casa da Praça do Carmo, em Olinda. Morava lá e estudava no Colégio Marista do Recife. Ia e voltava do colégio num bonde. Esse bonde saía do centro da cidade, passava pelo Mercado de Santo Amaro, pelo Cemitério dos Ingleses, e tomava a Estrada de Luiz do Rego, onde hoje é o Complexo de Salgadinho e a Escola Naval. Pois bem, tudo aquilo era favela e mangue. O bonde passava por dentro da favela e eu assistia à miséria. Fui lembrando disso, revendo essas imagens na memória e cheguei à conclusão que a beleza do Recife contrastava com a sua pobreza comparável à de Bangladesh. E fui recriando a atmosfera miserável para escrever *O Cão Sem Plumas*. Eu brincava com aqueles miseráveis que só viveriam em média 28 anos! E as senhoras da sociedade pernambucana faziam crochê para doar aos mortos de fome da Índia, sem olhar para o quintal delas. Foi isso que me chocou e que me levou a escrever esse poema, o primeiro sobre o Recife. (MELO NETO apud Gama, 1996, p. 32).

Não há razão para por em dúvida a motivação do poeta, todavia, como diz Raymond Williams, com o passar do tempo cabe ao analista identificar que certas disposições de conteúdo e estilo que, em sua época pareceriam unicamente provir de uma construção individual, na verdade somente foram possíveis por conta de uma estrutura de sentimento que os configurava, nesse caso uma estrutura de sentimento calcada na idéia de coletivismo difundida pelas hostes políticas de esquerda que detinham uma grande força naquele período.

Desse modo a leitura crítica que Cabral realiza sobre os contrastes que assolavam a sociedade brasileira e que incidirá em seu estilo dessubjetivado e crítico decorria de seu pertencimento a uma estrutura de sentimento coletivista.

CONCLUSÃO

O trabalho que ora se encerra não se propõe por *una pietra sopra* como diz Italo Calvino, ou seja, não se deseja encerrar o assunto ou colocar um ponto final. Essa afirmação não quer ser um jogo de retórica mas assinala a real condição a que chega esse trabalho iniciado em 2005. Em primeiro lugar, um artefato literário, por sua mesma condição, não se esgota em uma ou em muitas leituras; sempre poderá indicar novas possibilidades de ser entendido e de compreender o mundo. Para usar o termo bakhtiano, a literatura, em particular a poesia, é sempre dialógica, quer dizer, sempre se estabelece a partir de uma interação com um contexto histórico preciso e, por isso mesmo, pode nos surpreender. Em segundo lugar, o enlaçamento sócio-estético no qual a poesia de João Cabral está enredada apenas foi, em nosso ponto de vista, iniciado nesse estudo. Uma série de questões necessita de desdobramento, analítico e empírico, tais como: como funcionavam concretamente as redes intelectuais (o Café Lafayette, o Café Amarelinho, o Café Vermelhinho e o grupo *Dau al Set*, de Barcelona) - formações culturais no dizer de Raymond Williams - frequentadas por Cabral ao longo de sua formação de poeta? Como eram realizados as leituras e os debates nessas formações culturais? Como Cabral procedia à leitura de Valéry, Le Corbusier, Drummond, etc.? Condições temporais e de acesso nos impossibilitaram de ir mais longe nesse sentido. O espólio do poeta que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro ainda está por ser inventariado, de modo que a consulta que nele fizemos resultou bastante restrita. Assim, consideramos que neste estágio alicerçamos o ponto de partida para novos voos na árida seara construída por João Cabral.

Contudo, não nos furtamos a perceber que a hipótese de trabalho apresentada para o estudo termina por ser corroborada ao seu final. O estilo antilírico que caracteriza a poesia do poeta pernambucano encontra sua

gênese em disposições sociais que permeavam a sociedade brasileira e o campo literário, mais especificamente, nas décadas de 1940 e 1950. Havia, portanto, uma estrutura de sentimento racional-coletivista que em muito contribuiu para que Cabral produzisse uma poética com os traços que a compõe: racionalidade, objetividade, ausência do eu lírico, construtivismo.

Como vimos, existiam diversos apelos para que a arte assim se fizesse. Primeiramente, o campo literário, em sua busca de autonomia relativa, se organizava no sentido de apresentar uma linguagem especializada, assim como a ciência começava a elaborar seu discurso especializado, se afastando da produção ensaística que a precedera. A preocupação com a forma deriva dessa nova situação. Depois, esse mesmo modelo de ciência empírica, preocupada com a objetividade de suas inferências reverberará no construto poético de Cabral. Sua poesia, como ele mesmo se encarregará de afirmar, é feita para acordar – gerar consciência – e não para dar sono, revelando, assim, uma estrutura brechtiana, portanto, imbuída de um horizonte científico. Por fim, a força que as tendências políticas de esquerda apresentavam naquele contexto levavam a priorizar a dimensão de coletividade em detrimento de se pensar na individualidade. Queria se construir o homem coletivo.

Esse estudo acentuou muito mais a dimensão de interferência que uma estrutura de sentimento realiza na constituição dos estilos. Seria importante atentar para a dimensão estruturante do estilo antilírico para essa mesma estrutura de sentimento. Williams afirma que ao mesmo tempo em se recebe indicações de uma estrutura de sentimento, também colaboramos para a sedimentação de uma estrutura de sentimento. Um exemplo disso podemos tomar da monumental obra de Franco Moretti *O Romance*. Em seu primeiro volume temos uma abertura que indaga sobre se o mundo moderno seria o mesmo sem o romance, sendo o último texto do livro a inversão da questão, ou seja, o romance seria o mesmo sem o mundo moderno? Portanto, obra e

contexto dialogam e se perfazem, gerando a situação em que “o de dentro é o de fora e o de fora é o de dentro”, na bela expressão de Antonio Candido. Com todas as diferenças, faz lembrar o movimento da teoria da estruturação de Giddens, pois ao tempo em que se é estruturado também se estrutura uma dada situação.

Acreditamos poder ter apresentado uma pequena contribuição ao campo da sociologia da literatura ao perfazer esse estudo que, em muito, necessita ser desdobrado. Da mesma forma, a compreensão do estilo antilírico de João Cabral deve levar em conta o que se averiguou nesse trabalho; a antilírica cabralina não é resultado do isolamento do poeta do modernismo poético brasileiro, mas dialoga com ele em todo o instante, reconfigurando-o em chave própria mas sempre a partir de uma estrutura de sentimento específica que não reside no poeta. Pensamos também que esse trabalho contribui no sentido de exemplificar a valiosa colaboração que a obra de Raymond Williams pode oferecer aos estudos de sociologia da cultura em geral e da sociologia da literatura em particular.

REFERÊNCIAS

Obras de João Cabral de Melo Neto:

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Obras em geral:

ABBAGANANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum*. São Paulo: Edusp, 1995.

ADORNO, Theodor. *Notas de literaturas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

_____. "Aquellos anos veinte". *Intevenciones*. Caracas: Monte Ávila, 1960.

AGUIAR E SILVA, Vítor M. *Teoria de la literatura*. Madri: Gredos, 1996.

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALEXANDER, Jeffrey (org.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Unesp, 1996.

ANDERSON, Perry. "Trajetos de uma forma literária". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, 2007, n. 77.

ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e cultura*. Bauru: Edusc, 2004.

ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *A viagem*: itinerário intelectual que João Cabral fez do racionalismo ao materialismo dialético. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral. *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Imitação da forma*: uma leitura de João Cabral. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. Balanço de João Cabral de Melo Neto. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. A lição de João Cabral. In: GAMA, Rinaldo (org.). João Cabral de Melo Neto. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: IMS, 1996, n. 1.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Estampa, 1994.

BECKER, Howard S.. *Art worlds*. Berkeley: U. California Press, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2003, v. I.

BERGEZ, Daniel (org.). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. "Poesia e ideologia: uma análise de 'Dois parlamentos' de João Cabral". *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap, 2004, n. 69.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: companhia das Letras, 2006.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 20, pp. 81-95, 1988.

CAMILO, Vagner. *Drummond, da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. "Poesia ao Norte". *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 1999.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

CARCHIA, Gianni. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do desenvolvimento JK-JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARONE, E. *A república nova* (1930-1937). São Paulo: Difel, 2ª ed., 1976.

_____. *A República liberal* : evolução política (1945-1964). São Paulo: Difel, 1985, v. II.

CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. Cultura: um tópico britânico do marxismo ocidental. In: Musse, Ricardo. *Capítulos do marxismo ocidental*. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

COUTO, José Geraldo. Entrevista. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, São Paulo, p. 3-4, 22/5/1994.

CRESPI, Franco. *Manual de Sociologia da Cultura.* Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

D'ANGELO, P. Estilo. In: CARCCHIA, G. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2003.

DELEUZE, Gilles. Como se reconhecer o estruturalismo. In: CHATELET, François. *A filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

DURKHEIM, Emile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, Col. Os Pensadores.

_____. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIAS, Norbert. *Mozart*: a sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FERANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difel, 1960.

_____. *Fundamentos empíricos da explicação sociológica*. São Paulo: T.A. Queirós, 1980.

FERRATER-MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT. Michel. *O que é um Autor?*. Lisboa: Vega, 1992.

FURTADO, Celso. *Um projeto para o Brasil*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo*. São Paulo: Edusp, 1991.

FURTER, Pierre. "Poésie et société". In *Estudos universitários*. Universidade do Recife, 1962.

GAMA, Rinaldo (org.). *Cadernos de literatura brasileira*: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, n. 01.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC, 1978.

GIDDENS, Anthony. *Capitalismo e moderna teoria social*. Lisboa: Presença, 1984.

_____. *Novas regras do método sociológico*. Lisboa: Gradiva, 19996.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GRAIEB, Carlos. A morte de João Cabral de Melo Neto deixa um vazio insuperável na poesia brasileira. *Veja*, edição 1620, 20/10/1999.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Turim: Einaudi, 1975.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

HAMILTON, Peter. Nota da edição inglesa. In: PARKIN, F.. *Max Weber.* Oeiras: Celta, 1996.

HOLQUIST, M. e KLARK, H. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

JOHNSON, Randal. "A dinâmica do campo literário brasileiro: 1930-1945". *Revista Usp*. São Paulo, 1995, n. 26.

KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: 34, 2000.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia*: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Senac, 2003.

LUKÁCS, Giorgy. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria*. São Paulo: Edusp, 1987.

MARTINS, José de S. *Florestan Fernandes e a consciência social no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

MARX, Karl. *Miseria de la filosofia*. Madri: Edaf, 2004.

MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Moraes, 1982.

MASSI, Augusto. João Cabral: "escrever me dá muito trabalho físico". Jornal de Letras. Lisboa, p. 14, 5/1/1988.

MERQUIOR, J. Guilherme. Nuvem civil sonhada. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MICELI, Sergio. "Jorge Luis Borges: uma história social de um escritor nato". *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap, 2007, n. 77.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado*: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). São Paulo: José Olympio, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1978.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Marly de. Entrevista. *Revista D'*. Rio de Janeiro, 8/7/1990.

PARKIN, Frank. *Max Weber.* Oeiras: Celta, 1996.

PASOLINI, Pier Paolo. Futebol de poesia. *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, p. 4, 14/03/2005.

PÉACAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Marta. *Poesias com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

POSADA, Francisco. *Brecht e Lukács e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo social*. Vol. 17, n. 01, São Paulo, 2005.

ROHL, R. e SCHWARZ, B. A literatura da República Democrática Alemã. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUBIM, Antonio C. *Partido Comunista*: cultura e literatura brasileira. Natal: UFRN, 1992.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Teoria da literatura*: formalistas russos.. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Semiótica russa.* São Paulo: Perspectiva, 1979.

SECCHIN, Antonio C. *João Cabral, a poesia do menos*. São Paulo: INL, 1985.

SENNA, Marta de. *João Cabral*: tempo e memória. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SERRA, Cristina. João Cabral de Melo Neto: com emoção não se escreve uma obra de arte. In: *Jornal de Letras*. Lisboa, n. 201, p. 4, 12-18/5/1986.

SILVA, Augusto Santos. *Tempos cruzados*: um estudo interpretativo da cultura popular. Porto: Afrontamento, 1994.

SOARES, Eliane Veras. *Florestan Fernandes, o militante solitário*. São Paulo: Cortez, 1997.

SOROKIN, Pitirim. *Social and Cultural dynamics*. Nova York: Transaction pub, 1985.

SUSSEKIND, Flora. "Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna". *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TENÓRIO, Waldecir. *A bailadora andaluza*: o erotismo na poesia de João Cabral. São Paulo: Ateliê, 1997.

VASCONCELOS, Selma. *Retrato falado do poeta*: João Cabral de Melo Neto. Recife: Cepe, 2009.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbacha sociólogo. *Tempo Social*. v. 16, n. 1, São Paulo, 2004.

_____. *A passagem do três ao um*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

WEBER, Max. *Sobre a teoria das ciências sociais*. São Paulo: Moraes, 1991.

_____. *Economia y sociedad*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1999.

_____. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELLEK R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona: Península, 1975.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso, 1980.

_____. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZANINI, W. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40*: o grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel & Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

ZÍLIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália". _____. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: Artes plásticas/literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ZOLBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Senac, 2006.