

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

**João Cabral de Melo Neto e *O Cão sem Plumas*:  
Imagens do Surrealismo<sup>1</sup>***João Cabral de Melo Neto y El Perro sin Plumas:  
Imágenes del Surrealismo*Marina Sales Bandeira de ALMEIDA<sup>2</sup>Antony Cardoso BEZERRA<sup>3</sup>

**Resumo:** Considerado um escritor do Modernismo, mais precisamente da Geração de 45, João Cabral de Melo Neto é conceituado como um poeta cerebral, cuja concretude está presente nos seus versos, na sua crítica e autocrítica. Podemos identificar a influência que a poesia de Cabral sofreu do Surrealismo a partir da análise da sua obra *O Cão sem Plumas*, dos seus primeiros poemas em *Pedra do Sono* e das relações que o poeta teve com o Movimento Surrealista e com artistas adeptos da estética – principalmente durante as reuniões do Café Lafayette e em sua passagem pela Espanha, na condição de diplomata. *O Cão sem Plumas* tem, em sua organização estrutural, imagens e figuras que remetem à linguagem do Surrealismo e, assim, as análises dos versos contidas neste ensaio sinalizam tais imagens e desenvolvem uma reflexão sobre seus significados, promovendo uma analogia com o Surrealismo. Os autores que dão embasamento para a pesquisa são: Candido (1996); Castello (1996); Athayde (1998); Shiguehara (2010); Marques (2021); Durozoi e Lecherbonnier (1972); Gomes (1994); Danziger e Johnson (1974), entre outros.

**Palavras-chave:** Surrealismo. Imagens. *O Cão sem Plumas*. João Cabral de Melo Neto.

**Resumen:** Considerado un poeta del Modernismo, más precisamente de la Generación del 45, João Cabral de Melo Neto es conceptualizado como un poeta cerebral, cuya concreción está presente en sus versos, en su crítica y autocrítica. Podemos identificar la influencia que la poesía de Cabral sufrió del Surrealismo a partir del análisis de su obra *El Perro sin Plumas*, sus primeros poemas en *Piedra del Sueño* y las relaciones que el poeta tuvo con el Movimiento Surrealista y con artistas adeptos de esa estética – principalmente durante los encuentros en el Café Lafayette y en el período pasado en España como diplomático. *El Perro sin Plumas* tiene, en su organización estructural, imágenes y figuras que remiten al lenguaje del Surrealismo y, de esa manera, los análisis de los versos realizados en este ensayo señalan tales imágenes y desarrollan una reflexión sobre sus significados, promoviendo una analogía con el Surrealismo. La investigación se basa en los siguientes autores: Candido (1996); Castello (1996); Athayde (1998); Shiguehara (2010); Marques (2021); Durozoi e Lecherbonnier (1972); Gomes (1994); Danziger e Johnson (1974), entre otros.

**Palabras clave:** Surrealismo. Imágenes. *El Perro sin Plumas*. João Cabral de Melo Neto.

<sup>1</sup> Ensaio apresentado como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras Português – Espanhol da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), sob orientação do Prof. Antony Cardoso Bezerra, no primeiro semestre de 2023.

<sup>2</sup> Graduanda em Licenciatura em Letras – Português e Espanhol, pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: marinasalesb@gmail.com

<sup>3</sup> Doutor em Letras pela UFPE, Professor Associado 3 da Licenciatura em Letras da UFRPE | E-mail: antony.bezerra@ufrpe.br

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

## 1 A Prática Poética de João Cabral de Melo Neto

O rio d'*O Cão sem Plumas* é o Rio Capibaribe, descoberto por João Cabral de Melo Neto quando ele era ainda pequeno, na capital pernambucana. Sua contemplação pelas águas do Capibaribe, águas que "fluíam com as ondas / densas e mornas / de uma cobra" (Melo Neto, 2012, p. 17) — cobra cujo corpo corta Pernambuco —, não consiste numa admiração ingênua e idealizada, mas numa perspectiva que gerará uma representação poética do papel do rio. O poeta contempla, sobretudo, os elementos que as águas do Capibaribe tocam, o mundo e o submundo que elas alcançam.

Sobre seu modo de produzir arte, João Cabral de Melo Neto compartilhava com recorrência (em entrevistas, principalmente) suas concepções sobre a construção de um poema. O poeta, "o engenheiro da palavra", dizia arquitetar cada verso, como quem trabalha construindo uma casa tijolo a tijolo, com todo o planejamento. Cabral contestava o verso romântico, o lirismo exigido nos poemas e a estereotipificação dada aos poetas – atribuindo-lhes sempre o traje do sentimentalismo. "O poeta é como um pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão" (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 7), disse João Cabral, preocupando-se em manter sempre seus pés à terra, tentando assumir o controle do inconsciente. Sobre esse assunto, na biografia *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*, José Castello escreveu:

O que Cabral não percebe é que, ao abandonar o domínio do imaterial, ao bani-lo de seu horizonte criativo, ao renegá-lo, é o imaterial que retorna e passa, na calada da noite, a dar as cartas. A alma negada é, a partir do ato de negação, o fardo que o poeta deve carregar. A estratégia de fuga, encarnada na escolha da carreira diplomática, vem apenas dar corpo a uma estética. O imaterial, reprimido em entrevistas, depoimentos, ensaios, esboços teóricos, se torna o grande tema de Cabral. O homem sem alma é o homem que foge da alma. E que se torna, assim, seu refém. (Castello, 1996, p. 26.)

É importante, antes de tudo, pensar que João Cabral é um poeta consciente – porque faz uma reflexão contínua sobre como e de que maneira escrever. Por um longo período ele buscou a racionalidade em sua poesia e, pensando nesta com liberdade, sem as amarras do tradicionalismo, pôde apresentar-nos um poema como *O Cão sem Plumas*. Este livro-poema, publicado quando Cabral tinha ainda 30 anos, surge após o momento em que o poeta lê, no consulado de Barcelona, uma matéria publicada na revista *O Observador Econômico e*

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

*Financeiro*, que apresentava a expectativa de vida no Recife, no final dos anos 1940: 28 anos de idade, contra 29 na Índia, por exemplo. Tal notícia abalou o jovem Cabral. "Quando era menino, as senhoras do Recife faziam tricô e enviavam donativos para socorrer flagelados na Índia. Aquele devia ser o lugar mais pobre do mundo, imaginava João. Agora se dava conta de que, em sua terra natal, a miséria era maior" (Marques, 2021, p. 176). *O Cão sem Plumas*, portanto, surge de um desejo do autor em dar à sua linguagem um sentido mais social, uma vez que ele estava preocupado quanto à situação real na sua cidade natal. Em entrevista concedida à revista *Pau Brasil*, Cabral anunciava: "se eu tivesse que ir para a guerra defender o Brasil, a pátria que estaria defendendo seria o meu Recife" (Cabral *apud* Athayde, 1998, p. 30). Para o *Jornal do Commercio*, o autor também comentava: "o poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca" (Cabral *apud* Athayde, 1998, p. 29). É assim que *O Cão sem Plumas* inicia a tríade de poemas que têm o Rio Capibaribe como um importante elemento na vida das pessoas do Recife; porque assim o era, também, para o poeta. Na experiência de Cabral, o Capibaribe foi a única coisa permanente em todos os bairros que morou na cidade do Recife.

O Rio Capibaribe, personagem fundamental para o *O Cão sem Plumas*, fez parte da infância de Cabral enquanto viveu no Recife e tornou-se mais perceptivelmente influente após a sua saída do Brasil. Segundo o autor, "a Espanha deu-me um afastamento suficiente, não excessivo, para poder escrever sobre o Nordeste, e a carreira [diplomática] libertou-me do provincianismo de muitos dos meus contemporâneos" (Cabral *apud* Athayde, 1998, p. 31). O poeta conheceu o Rio Capibaribe, primeiramente, com o afastamento que a sua privilegiada condição social proporcionava; somente após a sua nova tomada de consciência sobre como e de que maneira fazer poesia, a preocupação do poeta voltou-se para a miséria recifense, utilizando o rio como suporte. Por consequência disso, "será a **vida**, nesse momento, o valor descoberto por Cabral como essencial para a sua poesia" (Toshimitsu, 2012, p. 67, grifo da autora). Para o autor, o caminho da sua poesia é "ir entre o que vive" (Melo Neto, 2012, p. 28), atentando-se ao que está vivo, para que seus versos possam "dar a ver" ao leitor o seu discurso social.

Antes de iniciar sua carreira diplomática, o poeta em devir João Cabral teve, ainda no Recife, algumas influências. Seu maior incentivador, assim que o jovem João começou a

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

apresentar interesse pelas artes e pela crítica, na adolescência, foi o crítico literário e poeta Willy Lewin. Lewin era mais velho que Cabral e tinha em sua residência um acervo riquíssimo de obras literárias, além de ser fascinado pelo Surrealismo. Sobre a sua "formação" com Lewin, Cabral enfatiza: "não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo" (Cabral *apud* Athayde, 1998, p. 37). Willy Lewin fazia parte do grupo de intelectuais que frequentavam o Café Lafayette, um célebre espaço boêmio onde alguns pensadores e artistas encontravam-se regularmente para discutir sobre tantas questões intrínsecas à arte. João Cabral passou a comparecer aos encontros no Lafayette ainda muito jovem, em 1937, e se juntava aos outros moços que integravam o grupo da roda literária. No Lafayette, faziam parte do grupo de frequentadores Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, Cícero Dias, Benedito Monteiro, Lêdo Ivo, entre outros artistas assíduos e mais alguns que, porventura, estivessem de passagem pelo Recife. Como recurso enriquecedor das discussões e leituras, Lewin disponibilizava a sua vasta biblioteca aos integrantes do círculo do Lafayette, e foi a partir dela que

o dono da biblioteca transmitiu aos discípulos especialmente o gosto pelos poetas surrealistas – Breton, Cocteau, Desnos e Aragon –, que demorariam a chegar ao Brasil. Botou em suas mãos o livro *De Baudelaire au Surréalisme*, lançado em 1933 na França por Marcel Raymond, e a tradução espanhola de *A Metamorfose*, de Kafka, que tinha acabado de ser publicada na Argentina. João leu os surrealistas, mas ficou encantado sobretudo pelas obras do arquiteto Le Corbusier. Com essa formação refinada, variada e rigorosamente em dia com os *derniers cris* da cultura europeia, o rapaz não teria dúvidas em considerar a biblioteca de Willy Lewin como o curso universitário que não chegou a fazer. (Marques, 2021, p. 59).

A partir de seu contato com o grupo do Café Lafayette, João Cabral sentiu vontade de escrever poesia. Antes, seu maior interesse era o de se tornar um crítico; depois, quando se viu no meio de tantos escritores e de discussões sobre novas formas do fazer artístico, sentiu-se encorajado a produzir alguns versos. Willy Lewin foi o seu maior incentivador e, por isso, é considerado o "descobridor" de João Cabral. Seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, publicado quando o poeta se mudou para o Rio de Janeiro, é dedicado aos pais, a Willy Lewin e a Carlos Drummond de Andrade. A coletânea de poemas é aberta com uma epígrafe de um soneto de

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

Mallarmé: "*Solitude, récif, étoile...*"<sup>4</sup>. "Tanto a atmosfera surrealista como o imaginário cinematográfico, muito marcantes nesses poemas iniciais de Cabral, estavam diretamente conectados ao magistério de Willy Lewin" (Marques, 2021, p. 61); sob o influxo dessa visão, a primeira publicação de Cabral já possui uma aura surrealista e entrega uma perspectiva mais descobridora do jovem poeta, que começou sua jornada com o círculo literário do Café Lafayette.

Em 1942, Cabral mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a conhecer escritores importantes, com os quais conviveu. Primeiro, conheceu Murilo Mendes, entregando-lhe uma carta de apresentação redigida por Willy Lewin; Mendes, em consequência, tornou-se o responsável por fazer a ponte de contatos entre Cabral e outros escritores. Em seguida, Cabral conheceu Drummond, poeta que muito admirava, e daí em diante manteve aproximações com Clarice Lispector e outros artistas influentes no Rio de Janeiro. Dois anos após o seu ingresso no Itamaraty, João Cabral foi para a Espanha, em 1947, para assumir o cargo de vice-cônsul. Na Espanha, aproximou-se ainda mais do Recife, pois percebia nas bases populares espanholas algumas semelhanças com a sua cidade natal, e direcionou seu olhar para a realidade social recifense; foi fora do Recife, portanto, que João Cabral redescobriu a sua cidade. Por outro lado, o poeta também se encantou pela Espanha, mais precisamente por Sevilha, e, dessa maneira, Pernambuco e Espanha seguiram sendo o seu foco, os seus dois lugares no mundo – e fizeram parte da sua poesia a partir de então.

## 2 O Surrealismo e João Cabral

As imagens e figuras surreais encontradas no poema *O Cão sem Plumias* marcam, na carreira de Cabral, uma certa influência deixada pelo Surrealismo. O poema foi publicado em 1950 e, até esse momento, o jovem poeta tivera algumas conexões com obras, autores e, sobretudo, pintores surrealistas. "O gosto dos surrealistas pela teoria combina com a estética

---

<sup>4</sup> "Solidão, recife, estrela...", trecho do soneto *Salut*, escrito em 1893 por Mallarmé, uma das primeiras referências de Cabral. Os três elementos já nos dão uma perspectiva da proposta que Melo Neto pretende abordar em *Pedra do Sono*. A palavra "solidão", nesse sentido, carrega uma intenção mais intimista, com a abordagem do *eu*; "recife", por sua vez, pode referir-se ao mar e ao próprio Recife; "estrela", por fim, remete à natureza cósmica, trazendo um prisma subjetivo, simbólico.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

racional e construída que Cabral deseja encontrar. Ele e os surrealistas, por certo, não constroem as mesmas respostas; mas, o que é decisivo, fazem as mesmas perguntas." (Castello, 1996, p. 153). Sendo assim, ainda que Cabral não seja um poeta surrealista, sua admiração pela renovação que o Surrealismo trouxe para a arte, como vanguarda e como movimento de revolução, fez parte da sua formação. Sua relação mais próxima com artistas considerados surrealistas inicia quando Cabral passa a residir em Barcelona, ocupando o seu cargo de vice-cônsul. Antoni Tàpies e Joan Brossa, ambos artistas plásticos, tiveram contato mais regular com o poeta, que adorava compartilhar sua crítica sobre estética e pintura. A respeito de Tàpies, Cabral dizia que o artista "não tinha respeito pelos limites da tela" (Tàpies *apud* Instituto Moreira Salles, 1996, p. 15), e isso o impressionava, pois Cabral nunca foi um tradicionalista. Joan Brossa, por sua vez, traduziu para o espanhol três poemas de João Cabral e os publicou na *Dau Al Set* (Dado no Sete), revista catalã que possuía um caráter revolucionário, centrado no existencialismo e no Surrealismo.

Joan Brossa, uma das relações mais marcantes da época em que Cabral viveu na Espanha, era poeta, artista plástico e dramaturgo; é bastante conhecido pela produção de poesia visual, e traz consigo uma aura vanguardista. Conheceu João Cabral em 1948, quando havia recém-criado a já mencionada *Dau Al Set*, juntamente com Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart e outros artistas visuais e escritores preocupados em fugir da tradicionalidade e revelar a "sétima face do dado", conforme anuncia o nome da revista. Sobre a sua vivência com João Cabral, Brossa afirma que sempre conversavam sobre poesia (a sua e a de outros artistas) e que trocavam impressões, discutiam estética ou comentavam os trabalhos de alguns poetas; além disso, Cabral também compartilhava suas concepções e seu interesse em se indicar um caminho de crítica social na poesia (cf. Brossa *apud* Instituto Moreira Salles, 1996, p. 16).

O artista plástico Joan Miró, por sua vez, também interagiu com a revista *Dau Al Set*, e esse círculo de intelectuais culminou numa relação mais aprofundada entre Cabral e Miró, uma vez que se tornou frequente a visita do artista catalão à residência do poeta. Na ocasião, João Cabral publicou um ensaio sobre a estética de Miró, que tem como título o nome do pintor, e trouxe à tona o entusiasmo do escritor pernambucano pela crítica. Para Castello (1996, p. 90), a partir de Joan Miró, Cabral esteve no processo de elaborar "sua própria teoria poética, que é eminentemente visual e tem um pé na pintura e outro na arquitetura. Também deseja ser, nas

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

pegadas do pintor catalão, um poeta contra a poesia". *O Cão sem Plumas* se faz de figuras carregadas de sentido e preocupação social porque compartilha das questões libertárias expressas por seu amigo Miró, um dos artistas espanhóis que mais sofreram com a perseguição do regime franquista na época. João Cabral, ao contrário de seus companheiros, gozava da permissão de deslocamento pela Espanha sem ser importunado pela ditadura, pois tinha um cargo diplomático e conseguia ter acesso a tantos círculos intelectuais de amizade e de conversas sobre arte. Miró e Cabral se assemelham, portanto, quanto às suas intenções de elaborar uma arte interessada em tratar dos problemas humanitários e sociais candentes em seu tempo. Para Castello (1996, p. 94), "*Psicologia da composição e O Cão sem Plumas*, trazem marcas indiscutíveis das questões libertárias estabelecidas por Joan Miró e de um tempo de revisão radical de conceitos dados como universais. É época em que os poetas interessam menos a Cabral que os pintores". *O Cão sem Plumas* tem em si toda uma perspectiva social, e se revela através das descrições e imagens criadas para simbolizar as mazelas que desamparam a cidade do Recife; Miró, a propósito, traz, em seu mural *El segador* (1937), uma reverência ao nacionalismo catalão, como crítica à guerra civil que perturbava o povo espanhol.

Além de Antoni Tàpies, Joan Brossa e Joan Miró, outro artista catalão que influenciou João Cabral foi o poeta Juan Eduardo Cirlot, escritor atrelado ao Simbolismo e ao Surrealismo. Nos tempos em que morou em Barcelona, Cabral costumava passear pelas ruas e livrarias da cidade, a fim de inteirar-se da literatura e da cultura locais. Através da Livraria Ler, sua favorita na cidade, conhece Cirlot, vice-gerente do estabelecimento. A partir do contraparte catalão, o poeta brasileiro "se deixa tocar novamente pela influência surrealista, que aparecerá de modo mais gritante em um poema como *O Cão sem Plumas*" (Castello, 1996, p. 81-82). Cirlot foi um poeta, crítico de arte e músico, e também interagiu com o grupo *Dau Al Set*; era amigo do francês André Breton, um dos precursores do Surrealismo, e proporcionou a Cabral uma experiência surrealista a partir dos conflitos discutidos sobre poesia e o papel do intelecto no "fazer poético". Como consequência por seus contatos e conflitos internos com os intelectuais e artistas europeus, Cabral "faz primeiro o percurso pela via expressa e automática dos surrealistas, como um motorista que tivesse pego a autoestrada correta, mas na contramão" (Castello, 1996, p. 82).

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

O movimento surrealista tem o ímpeto da vanguarda, da rebeldia e da negação da tradicionalidade, construindo-se em busca do Novo – "o Surrealismo é prospectivo, buscando com isso reativar o tempo, para afirmar a esperança, o desejo" (Gomes, 1994, p. 16). Sua pretensão nas coisas surreais, que fogem do que é tangível, que está no universo do sonho e das contradições do homem, é o que sustenta o movimento. Sobre suas características, pode-se afirmar que,

como herança do Romantismo, e sobretudo do Dadaísmo, o Surrealismo é uma espécie de estética de excessos, que pretende lançar-se ao "infinito do possível", rejeitando a simplicidade, a mediocridade, o "*amour tiède*", os limites, e visando a elevar, aprofundar, intensificar o potencial psíquico do homem. O surrealista [...] supera o evasimismo romântico, condena a gratuidade, o nihilismo de Dadá [...] e, desse modo, termina por assumir franca atitude revolucionária. [...] o surrealista lança os olhos para o futuro, assumindo a revolta e pretendendo manter-se em um estado de perene revolução. (Gomes, 1994, p. 21).

Algumas das características que compõem o Movimento Surrealista são apreciadas por Cabral, como, por exemplo, a estética e o espírito revolucionário. O Surrealismo carrega, desde o princípio, um conceito; dessa forma, João Cabral de Melo Neto, o poeta cerebral que poderia também ter sido um crítico de arte, "se deixa fascinar pelo Surrealismo, em particular, porque ele guarda por trás de si uma teoria" (Castello, 1996, p. 50), uma vez que "o Surrealismo compreenderá um método, uma disciplina" (Gomes, 1994, p. 21). Outra característica muito marcante no movimento é o automatismo da escrita, que Cabral não aprecia, e esse é, talvez, o principal ponto em que Melo Neto e o Surrealismo se distanciam.

A partir do *Manifesto do Surrealismo* (1924), elaborado pelo escritor francês André Breton, foram levantados fundamentos e concepções essenciais para a composição do ideário do movimento, buscando sempre preservar a imaginação e o sonho, visto que

Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão. (Breton, 2022, p. 4).

Sendo assim, para Breton, a imaginação – e sobretudo o sonho – deve antecipar a razão, para assim encontrar na fantasia indícios e resoluções sobre os enigmas da vida e do corpo. Para o escritor surrealista, é através da poesia que podemos gozar da "perfeita compensação

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

das misérias de que padecemos" (Breton, 2022, p. 7). A partir de então, o autor francês compartilha também, no *Manifesto do Surrealismo*, suas experiências com uma escrita mais intuitiva, construída a partir de imagens e elementos que chegam a causar estranhamento inclusive no próprio autor. Para o Surrealismo, a linguagem deve ser usada totalmente fora do seu sentido habitual, e necessita distinguir-se da linguagem corriqueira, pois ela é "uma coisa totalmente diversa de um meio de comunicação, uma mediação inerte entre os locutores: ela tem vida própria, o seu modo particular de existência, independentemente da utilização que dela se pode fazer" (Durozoi; Lecherbonnier, 1972, p. 114). Essa linguagem se dá através da "escrita automática", um dos traços mais marcantes do movimento, pois compreende uma forma de produzir arte a partir de "um exercício de libertação e uma atividade artística" (Tringali, 1990, p. 44); tal escrita consiste na abstração e no ato de desprender-se da razão, a fim de que se possa encontrar uma linguagem do pensamento livre, revelando, portanto, uma supra-realidade. Em relação à linguagem e às representações que o Surrealismo nos fornece, pode-se entender que,

pela força do próprio nome, o surrealismo pretende ser uma investigação e uma teoria da supra-realidade, não num sentido transcendente de acima ou além da realidade, fora da realidade, mas no sentido de realidade fundamental que explica toda realidade. Trata-se de uma realidade imanente à própria realidade, a saber, o inconsciente e seus produtos. (Tringali, 1990, p. 17).

Antes de publicar *O Cão sem Plumaz*, João Cabral lançara, em 1942, o seu primeiro livro, *Pedra do Sono*. Conforme mencionado anteriormente, o livro já possui uma aura surrealista, vindo a lume quando o poeta ainda era muito moço – tinha apenas 22 anos –, e reúne poemas escritos entre 1940 e 1941. Na época em que foi lançado, Antonio Candido escreveu um artigo sobre o livro, intitulado "Poesia ao norte". O crítico considerou a obra surrealista, mas com disposição cubista:

e assim são quase todos os poemas do Sr. Cabral de Melo. Não o chamo porém, de cubista, porque ele não é só isso. 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, 2012, p. 11).

João Cabral também reconhece que *Pedra do Sono* sofreu influências do Surrealismo, pois tinha a intenção de criar "uma atmosfera de sonho" (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

44). Seus versos reforçam essa crença, muito pelos elementos que encontramos e que contribuem para a formação de cada imagem e símbolo surrealista, como podemos notar no "Poema de Desintoxicação", dedicado a Jarbas Pernambucano. Este é um dos textos mais aderentes ao movimento (em termos de imagem e estética surreal) dentro de *Pedra do Sono*:

[...]  
Raízes de árvores  
enlaçam-me os sonhos  
no ar sem aves  
vagando tristonhos.  
Eu penso o poema  
da face sonhada,  
metade de flor  
metade apagada.  
[...]  
Ante a face sonhada  
o vazio se cala.  
Ó face sonhada  
de um silêncio de lua,  
na noite da lâmpada  
pressinto a tua.  
Ó nascidas manhãs  
que uma fada vai rindo,  
sou um vulto longínquo  
de um homem dormindo.  
(Melo Neto, 2020, p. 52).

A construção de cada elemento no "Poema de Desintoxicação" é fundamental para a criação de uma imagem característica do Surrealismo. Em muitos poemas de *Pedra do Sono*, podemos encontrar o substantivo "sonho", que está no universo do onírico, valorizado pelo Surrealismo. Nos anos que se seguem, algumas palavras passam a ser criteriosamente escolhidas para a composição dos poemas cabralinos; nesse plano, são classificadas como elementos abstratos ou concretos pelo autor, em consideração que se faz de forma idiossincrática, pois o poeta cataloga os substantivos e adjetivos conforme as suas próprias concepções. Secchin (2020, p. 9) afirma que "João Cabral considerava que, além de substantivos, também existiriam adjetivos concretos: 'torto' e 'áspero' seriam concretos; 'belo' e 'inteligente', abstratos". Sendo assim, no trecho do poema transcrito, consideravelmente surrealista, palavras concretas e abstratas são utilizadas para construir as figuras surreais. "Raízes de árvores", elemento concreto, une-se a "enlaçam-me os sonhos / no ar sem aves / vagando tristonhos", tornando a construção imagética responsável por remeter à inquietação

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

do eu lírico que, a partir de um sonho noturno, revela seu desconforto. Para o movimento surrealista, o sonho é responsável por trazer à tona os incômodos pessoais, a pureza do espírito e sua complexidade. No poema em tela, o sonho é o tema fundamental para a criação dos contrastes construídos por Cabral, como podemos notar nos termos "metade de flor / metade apagada" e "silêncio de lua / na noite da lâmpada". Outros trechos, como "face sonhada", "fada vai rindo" e "vulto longínquo", contribuem com elementos abstratos para a configuração de uma aura simbolicamente surreal, cuja desintoxicação se dá através do sonho. Castello (1996, p. 60), sobre *Pedra do Sono*, enfatiza que "toda a fase desse primeiro livro está dominada por uma confluência imprecisa do surrealismo com o simbolismo francês: uma grande valorização do sono, do mórbido, do mistério e uma certa paixão pela melancolia."

Pode-se fazer uma analogia da linguagem inicialmente surrealista com um poema de Joan Brossa – amigo de Cabral citado anteriormente –, a fim de evidenciar os elementos que contribuem para a construção das imagens surreais. O poema "Friso Ornamental", com tradução de Ronald Polito, traz consigo alguns desses elementos:

Há galos vencidos pelo sono  
ou o vidro que os reflete.  
Montes de camisas flutuam.  
A noite recolhe rebanhos.  
Você enrola sem uma ruga  
os outros num caniço  
e vai seguindo o processo  
da vitória final.

O sol figura  
sobre os muros com cara  
humana.

(Brossa *apud* Alcides; Polito, 1997, p. 99).

Nos versos de Brossa, pode-se notar algumas combinações de elementos que são utilizadas pela linguagem surrealista. O poema parece tratar de uma cena rotineira, do processo de anoitecer e amanhecer, mas a atmosfera surreal não permite assimilar prontamente cada verso. Os "galos", elementos que também são encontrados em João Cabral no poema *Tecendo a Manhã*, são vencidos pelo sono ou pelo vidro que os reflete; aqui, é possível inferir que um galo vencido pelo sono permanece dormindo, e esses galos não se referem estritamente às aves, assim como os galos do poema de Cabral.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

"Tecendo a Manhã"

1.

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.

2.

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.  
(Melo Neto, 2020, p. 468).

Sendo assim, este elemento acaba por fugir do seu sentido usual, uma vez que deixa de cumprir sua "função" rotineira, construindo uma relação subjetiva. Mais adiante, Brossa faz associações que apresentam características da escrita automática dos surrealistas; essa escrita automática, vale salientar, não significa uma escrita ilógica como faziam os dadaístas, mas combinações do "automatismo psíquico puro". Em "Você enrola sem uma ruga / os outros num caniço / e vai seguindo o processo / da vitória final", por exemplo, percebemos que os elementos utilizados figuram uma atmosfera que parece surgir "sob o ditado do inconsciente" (Tringali, 1990, p. 48). Em "O sol figura / sobre os muros com cara / humana" temos, portanto, mais uma construção com elementos desvinculados de seus encargos próprios. O sol (elemento concreto) amanhece com cara humana (outro elemento concreto), revelando uma imagem surreal.

Outro poema de Joan Brossa nos permite compreender a intencionalidade surrealista:

Os pássaros  
têm o corpo coberto  
de penas; bico adunco,  
dois pés e duas  
asas.

Move este poema um  
arame oculto em seus  
versos.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

(Brossa *apud* Alcides; Polito, 1997, p. 98).

Nesse poema sem título de Brossa, é notável a abordagem metalinguística que se pode depreender da última estrofe. A primeira estrofe é mais descritiva, uma vez que apresenta características físicas do elemento "pássaros": "têm o corpo coberto / de penas; bico adunco, / dois pés e duas / asas". A partir dos versos "Move este poema um / arame oculto em seus / versos", identificamos uma proposta metalinguística, em que os elementos anunciam que o próprio poema possui "um arame oculto", que é a forma; ou seja, não diz o que parece dizer, pois pretende suscitar outras intenções, distanciando-se da realidade e tornando-se figurativo.

### 3 "Paisagem", "Fábula" e "Discurso do Capibaribe": imagens surrealistas

*O Cão sem Plumas* faz parte da tríade de poemas de Cabral que versam sobre o Rio Capibaribe – os outros são *O Rio* e *Morte e Vida Severina*. Nesses três textos, o autor se debruça sobre a temática da poesia social, preocupando-se em desvelar as mazelas que "secam / ainda mais além / da sua caliça extrema" (Melo Neto, 2012, p. 21). A partir do primeiro capítulo do livro-poema de 1950, intitulado "I (Paisagem do Capibaribe)", as características do Rio Capibaribe são apresentadas por João Cabral:

[...]  
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.  
(Melo Neto, 2012, p. 15).

*O Cão sem Plumas* tem em sua composição um conjunto de imagens surrealistas. "A arte surrealista se reveste sempre de símbolos que pertencem à vivência do indivíduo ou fazem parte do repertório coletivo" (Tringali, 1990, p. 25); dessa maneira, podemos perceber que os símbolos – que remetem à vivência dos que habitam perto do rio e na cidade do Recife – estão presentes na composição do livro já nos primeiros versos, como em "Aquele rio / era como um cão sem plumas". O símbolo e a figura de um cão sem suas plumas são caracteristicamente surreais: um cão de que foram arrancadas as plumas que nunca teve, um cão proibido de ser o

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

que quer, um cão arrebatado. O Rio Capibaribe é, portanto, os seus caminhos, a sua miséria, os seus homens, a sua parte animal e a sua incoerência. Para Danziger e Johnson (1974, p. 45), “um símbolo pode ser um objeto que sugere um significado maior que ele próprio”; para Candido (1996, p. 87), “o símbolo é antes um princípio, uma tendência geral do poema, resultante do jogo de alterações particulares de sentido das palavras e da grande alteração fundamental: o intuito poético, a intenção que preside à fatura”. Sendo assim, um cão que não tem suas plumas possui um significado maior do que a representação de um simples cão, porque um simples cão realmente não tem plumas, mas um cão impedido de ter plumas é essencialmente simbólico, porque representa o Capibaribe e a realidade do Recife. Tal representação pode-se notar mais evidentemente nos versos a seguir, do segundo capítulo do livro, em que Cabral esmiúça o significado de um cão sem plumas:

[...]  
(um cão sem plumas  
é mais que um cão saqueado;  
é mais que um cão assassinado.

Um cão sem plumas  
é quando uma árvore sem voz.  
É quando de um pássaro  
suas raízes no ar.  
É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
até o que não tem).  
(Melo Neto, 2012, p. 19-20).

Nesses versos cabralinos, não se pode deixar de destacar a sintaxe, que contribui para a confecção das figuras no poema; no livro-poema em questão, a sintaxe é fundamental para a construção das imagens surreais. Para Antônio Carlos Secchin (2020, p. 6), “Cabral trama uma poesia em que seres e objetos se concatenam, se entrelaçam através de elaboradíssima sintaxe. O poeta abre um período gramatical no primeiro verso e, por vezes, só irá concluí-lo no 32º”. Dessa maneira, podemos notar em vários versos d'*O Cão sem Plumias* alguns nomes, expressões e sintagmas sendo utilizados para produzir as figuras e os símbolos mencionados anteriormente. Os versos “Um cão sem plumas / é quando uma árvore sem voz” produzem, através da metáfora, uma comparação contida de dois elementos; dessa forma, um cão sem plumas é como uma árvore sem voz – e uma árvore sem voz também é um “sujeito” impedido.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

O sintagma “é quando uma árvore sem voz”, através do verbo “é” e do advérbio de tempo “quando” sendo utilizado no lugar da conjunção comparativa “como”, contribui para a imagem e representação do cão sem plumas, intensificando a relação ser-objeto e criando uma atmosfera surreal. O poeta segue a mesma proposta nos versos que se seguem, ao reforçar o uso do sintagma “é quando”: “É quando de um pássaro / suas raízes no ar / É quando a alguma coisa / roem tão fundo / até o que não tem”. A repetição desses termos, por sua vez, colabora para substanciar a falta que o rio-cão-sem-plumas anuncia.

Mais adiante, Cabral continua a desenvolver nos versos a relação do rio com o homem, do homem com o rio e das mazelas de quem vive à margem, construindo figuras por meio do jogo de concatenação dos objetos, mencionado por Secchin:

[...]  
Ali se perdem  
como um espelho não se quebra.  
Ali se perdem  
como se perde a água derramada:  
sem o dente seco  
com que de repente  
num homem se rompe  
o fio de homem.  
(Melo Neto, 2012, p. 22.)

No jogo comparativo, visível nos versos “Ali se perdem / como um espelho não se quebra. / Ali se perdem/ como se perde a água derramada”, o poeta trata da realidade dos homens do Recife – denominados no poema como “os homens sem pluma” – e descreve situações e circunstâncias que demonstram a forma com que esses homens se perdem em suas existências. Sendo assim, essa perda designa o rompimento desses mesmos homens em um “fio de homem”, deixando transparecer suas condições sub-humanas. A construção simbólica da comparação construída pelo poeta se utiliza de elementos concretos e abstratos. Para Danziger e Johnson, quando tratamos de símbolo na literatura, essa estruturação pode derivar

[...] [n]o símbolo literário como sendo, em primeiro lugar, um objeto (uma coisa ou lugar) representado de forma que pareça real; e, segundo, um objeto que consubstancia um significado especial, em resultado da maneira como influencia outros objetos ou é por estes influenciado e, muito especialmente, em suas interações com as personagens de um conto, um poema ou uma peça. (Danziger; Johnson, 1974, p. 47).

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

O elemento "fio de homem", utilizado no último verso da passagem, é o resultado da construção de um símbolo que se utiliza de dois substantivos concretos – “fio” e “homem” – para a representação de uma imagem que parece real, mas que está numa esfera simbólica e alusiva<sup>5</sup>. O “fio de homem”, que configura o resquício de humanidade presente nos homens do Capibaribe, se rompe e marca a presença atroz da injustiça social na vivência das pessoas pobres do Recife; a simbologia desse “fio de homem” e desse rompimento é fundamental para a robustez da imagem surreal, que representa o real recifense.

Em outros versos, Cabral constrói mais imagens surreais utilizando a sintaxe para mesclar a relação do rio com o que ele tem de real, de animal e de desumano:

[...]  
Liso como o ventre  
de uma cadela fecunda,  
o rio cresce  
sem nunca explodir.  
Tem, o rio,  
um parto fluente e invertebrado  
como o de uma cadela.  
(Melo Neto, 2012, p. 16.)

Nesses versos, a condição física do rio é associada com a de uma cadela prenhe – e essa analogia cria uma contradição. O rio é liso, “como o ventre de uma cadela fecunda”, mas uma cadela fecunda reproduz, enquanto que “o rio cresce sem nunca explodir”. Esse rio, porque é caudaloso, tem “um parto fluente e invertebrado / como o de uma cadela”; no entanto, o curso d'água continua a sua existência sem fertilidade e produtividade, visto que “o rio carrega sua fecundidade pobre” (Melo Neto, 2012, p. 17). Dessa maneira, o jogo paradoxal dos versos cabralinos fortalece a imagem da condição do rio, desprovido, portanto, de abundância.

Quando analisamos os elementos empregados n'*O Cão sem Plumias*, temos, no entanto, unidades concretas sendo utilizadas para a composição final da imagem surreal, como podemos

---

<sup>5</sup> O conceito de *realidade*, para a literatura, é bastante amplo e pode remeter a diferentes esferas; nesse caso, especificamente, a *realidade* mencionada refere-se à vida real dos recifenses e dos que vivem próximo ao Rio Capibaribe. Dentro de um olhar filosófico, entende-se que a realidade coincide com a existência empírica combinada à experiência individual; ou, como melhor disse João Paulo Monteiro, “creio que é forçoso admitir também uma ‘construção social da realidade’. Mas para esta última ser possível tem de haver primeiro uma construção *individual* da ordem causal do mundo, que toma como blocos de construção outras construções que são os objetos observados.” (Monteiro, 2004, p. 24). A coisas preexistentes, dirige-se o olhar humano; um e outro contaminados por convenções.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

perceber nos versos abaixo, que compõem a parte III do livro-poema, intitulada "Fábula do Capibaribe":

[...]  
A cidade é fecundada  
por aquela **espada**  
que se derrama,  
por aquela  
úmida **gengiva** de **espada**.

[...]  
(Como o rio era um **cachorro**,  
o mar podia ser uma **bandeira**  
azul e branca  
desdobrada  
no extremo do curso  
– ou do mastro – do rio.

Uma **bandeira**  
que tivesse **dentes**:  
que o mar está sempre  
com seus dentes e seu **sabão**  
roendo suas praias.

[...]  
(Como o rio era um **cachorro**,  
como o mar era uma **bandeira**,  
aqueles mangues são uma enorme **fruta**:

A mesma **máquina** paciente e útil  
de uma **fruta**;  
a mesma força  
invencível e anônima  
de uma **fruta**  
– trabalhando ainda seu açúcar  
depois de cortada –.  
(Melo Neto, 2012, p. 24; **grifos nossos**.)

Podemos notar que os substantivos concretos "espada", "gengiva", "cachorro", "bandeira", "dentes", "sabão", "fruta" e "máquina" foram utilizados por Cabral para criar diferentes perspectivas, alterando os encargos próprios de cada nome: a cidade sofre um processo de fecundação; a úmida gengiva da espada se derrama como se fosse líquida (num processo de fusão); o rio é um cachorro (como discutido anteriormente); o mar podia ser uma bandeira (utilizando mais uma vez a combinação do sólido e líquido); a bandeira passa por um processo de animalização ou humanização (pois tem dentes); o mar, que também tem dentes, fabrica um sabão e rói as praias; os mangues são uma enorme fruta, pois se conectam, e tal

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

fruta é paciente e útil (como são as frutas em seu processo de maturação). Dessa maneira, é possível perceber que o jogo sintático e comparativo utilizado por Cabral é responsável por construir e desconstruir o que se espera de cada elemento concreto utilizado, fazendo um exercício de alternância entre seres, objetos, e as funções que se conhecem e se espera de cada um deles; Antonio Candido, sobre esse fenômeno, reforça que, nesse tipo de situação,

Pode, mesmo, dar-se o caso de o poeta não usar uma só palavra figurada, mas combinar de tal modo as palavras em sentido próprio, que elas se ordenam como um *conceito figurado*, uma realidade diversa do que as palavras exprimem em sentido próprio.

[...] a mais importante [das figuras] e frequente é a metáfora, que é um tipo especial de imagem. Ela se baseia na analogia, isto é, na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraíndo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. (Candido, 1996, p. 72-88).

Nesse sentido, quando se analisam as figuras contidas nos versos selecionados do capítulo III, pode-se notar que a transformação do sentido literal de cada nome e das suas “funções” particulares é responsável por criar uma “realidade diversa”, a fim de transfigurar as funcionalidades de uma bandeira, um rio, uma fruta, dentes e espada, conforme sustentado por Candido<sup>6</sup>. Tal “realidade diversa”, no poema, é responsável por criar cada figura surreal no texto de Cabral, tornando alternativas as imagens desses versos e fazendo com que se assemelhem aos produtos do Movimento Surrealista. De acordo com Toshimitsu (2012, p. 59), os quatro capítulos que compõem *O Cão sem Plumás* possuem

[...] o tratamento de um universo predeterminado de palavras combinadas a partir de dois procedimentos analógicos: a comparação e a metáfora. Significa dizer que as palavras serão arranjadas a fim de ora compor ou ora demonstrar dois modos de figuração, pontas de um mesmo processo: a transposição do sentido próprio de uma palavra em seu sentido figurado. Será esse um dos mecanismos que em alguma medida refletirão na sua estruturação binomial o conflito entre a experiência e a consciência do artista. (Toshimitsu, 2012, p. 59.)

A partir dessa percepção, entende-se que os versos d'*O Cão sem Plumás* são formados principalmente por comparação e metáfora, duas figuras que partem do mesmo princípio.

---

<sup>6</sup> O sentido literal, num texto, pode ser entendido como uma construção de significação básica, denotativa, em que a palavra “tem um significado comum que é facilmente encontrado em um dicionário” (Megale, 1975, p. 8); o sentido figurado, portanto, está no âmbito do metafórico e do alegórico, conotativo, em que “a palavra pode sofrer aumento ou diminuição de intensidade, de aplicação ou de entendimento” (Megale, 1975, p. 8).

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

Ambas pretendem associar dois elementos; no entanto, uma está no âmbito do símile (comparação) e outra no âmbito metafórico (e propõe uma comparação implícita, contida). A comparação, no poema, utiliza de forma recorrente a conjunção “como” para fazer a ligação entre os elementos; a metáfora, por sua vez, aparece organizada com estruturas diferentes, visto que não necessita de conjunção, e por isso se faz de modo mais desprendido. Nos últimos versos do capítulo IV do livro, no “Discurso do Capibaribe”, podemos perceber tais colocações, no momento final e de arremate da história do Capibaribe e de seus homens, criando mais imagens surreais:

[...]  
Um cão, porque vive,  
é agudo.  
O que vive não entorpece.  
O que vive fere.  
O homem,  
porque vive,  
choca com o que vive.  
Viver  
é ir entre o que vive.  
(Melo Neto, 2012, p. 28.)

Nesses versos, é perceptível a retomada do elemento principal “cão” num sentido metafórico. Um cão é agudo porque incomoda, ou porque é como uma dor, e a comparação implícita com o elemento “agudo” constrói uma semelhança mental, desassociando os dois elementos do sentido literal. O sentido figurado é responsável por fazer entender que um cão é agudo porque vive e, para os homens do Capibaribe, viver é incômodo, ferida e realidade. O homem “choca com o que vive”, ou seja, se embate com as coisas que vivem, passando por elas; por isso, “Viver / é ir entre o que vive”, e isso implica em perceber e acompanhar o que está vivo. Sendo assim, diante do Capibaribe a miséria vive, o homem vive, o rio vive e passa entre o que vive: sua realidade.

Nos versos que se seguem, notam-se mais imagens sendo organizadas a partir do jogo metafórico, simbólico:

[...]  
O que vive incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.  
O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio.  
(Melo Neto, 2012, p. 29.)

A partir desses versos, o poeta segue construindo mais imagens surreais. No trecho “o corpo / que sonhou cortar-se / roupas de nuvens” temos alguns elementos que produzem essas figuras, visto que um corpo sonhando “cortar-se roupas de nuvens” se utiliza da metáfora para fazer associações que ordinariamente não são feitas; a atmosfera surreal se dá a partir da palavra “sonhou”, que está no universo do surreal e do inconsciente, e o restante da frase acaba por criar uma imagem final – a de um corpo vestido com roupas de nuvens. Mais adiante, Cabral inicia um jogo comparativo, utilizando a conjunção “como” para associar outros elementos. Nos versos “O que vive é espesso / como um cão, um homem, / como aquele rio”, é construída uma analogia direta entre a palavra “espesso” e outros elementos concretos: cão, homem, rio. A palavra “espesso”, no poema, se encarrega de apontar a aspereza do que significa viver; e esse “estar vivo”, portanto, representa algo denso. A construção sintática dos versos, por sua vez, é responsável por apontar a representação de cada componente na história do poema, fazendo com que os versos sejam ajustados com estrutura diversa, organizada a partir de elementos carregados de significados.

Nos versos seguintes, portanto, o poema vai-se encaminhando para o final, o arremate, e desenvolve-se a partir da comparação:

[...]  
Como todo o real  
é espesso.  
Aquele rio  
é espesso e real.  
Como uma maçã  
é espessa.  
Como um cachorro  
é mais espesso do que uma maçã.  
Como é mais espesso  
o sangue do cachorro  
do que o próprio cachorro.  
Como é mais espesso  
um homem

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

do que o sangue de um cachorro.  
Como é muito mais espesso  
o sangue de um homem  
do que o sonho de um homem.  
(Melo Neto, 2012, p. 29.)

O jogo comparativo presente nesses últimos versos utiliza-se da conjunção “como” no seu desenvolvimento, e assim segue para o seu fechamento. A partir do desenrolar dos versos, os nomes (substantivos concretos) são combinados numa ordem crescente até que se chegue ao elemento “sonho” (substantivo abstrato), situado no último verso em destaque. Os elementos concretos utilizados para produzir as comparações são retomados para o fechamento do “Discurso do Capibaribe”: rio, maçã, cachorro, sangue, homem. O discurso do rio segue anunciando que “[...] todo o real / é espesso”, ou seja, a realidade é consistente e cruel; dessa maneira, “o rio / é espesso e real”, carregando em si o fardo de ser de verdade e de ser desvalido. A partir da leitura desses versos, percebe-se o enfoque na palavra “real”, pois o poema trata da realidade do percurso do Capibaribe, bem como dos que ali vivem. Após a análise das construções organizacionais feitas por Cabral, nota-se que o real e o surreal se concatenam, se esbarram, a partir do simbólico e do significado de cada construção. Para Ferreira Gullar,

[...] em *O Cão sem Plumás*, no entanto, o sentido do poema vai surgindo do próprio processo formulador [...] daí inclusive a insistente recorrência a umas tantas imagens, metáforas e palavras, como se o poeta as retomasse para “corrigir” a expressão ou para completá-la. (Gullar *apud* Shiguehara, 2010, p. 11.)

Dessa maneira, o poeta utiliza-se do adjetivo “espesso” para dar consistência às imagens na parte final do poema. Um cachorro é mais espesso do que uma maçã; o sangue do cachorro é mais espesso do que o próprio cachorro; um homem é mais espesso do que o sangue de um cachorro; o sangue de um homem é mais espesso do que o sonho de um homem. Nesse jogo comparativo que emprega a palavra “espesso” como núcleo, o último elemento em destaque – sonho – aparece para consumir a contradição do vivido pelos homens do Capibaribe. O sonho, elemento abstrato que não faz parte do cotidiano desses homens, faz com que o seu sangue – a sua realidade, o seu ser – seja mais lancinante. O sonho, que está no universo do inconsciente, arremata no poema a interferência do surreal diante do real, sem deixar evidente onde começa um e onde termina o outro.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

Em se tratando do inconsciente e do imaterial, João Cabral procura distanciar-se do domínio desses dois elementos; como já indicado, o escritor acredita que o poeta deve ser o arquiteto da palavra, organizando-a materialmente, como numa construção. Sobre essa crença, enfatiza:

Eu não creio que alguém escreva com emoção. Com emoção um sujeito comete um crime, pratica atos irracionais. E escrever é um ato racional. Mas você pode escrever friamente uma coisa que contenha emoção para o leitor. Com emoção não se escreve uma obra de arte. Você imaginou um arquiteto fazer uma casa com emoção? O arquiteto senta calmamente frente à sua prancheta e desenha uma casa. Assim como o músico, como o pintor. (Cabral *apud* Athayde, 1998, p. 28.)

Desse modo, é notável a preocupação do poeta em estar consciente e praticar poesia como quem ergue uma moradia. Em relação ao seu livro-poema *O Cão sem Plumas*, conforme já demonstrado nas discussões anteriores do ensaio, existe uma influência do Surrealismo, movimento que fez parte das primeiras formações de João Cabral. O autor não é um poeta surrealista, e em verdade está a considerável distância de o ser, mas as imagens criadas por ele, conforme observado, refletem um produto comum à linguagem do Surrealismo. Percebe-se, no poema, um jogo sintático preocupado em revelar, através de metáforas robustas, a condição sub-humana que as águas do Capibaribe alcançam. No Café Lafayette, muito se discutia sobre os romancistas regionais, preocupados em desenvolver uma “literatura nordestina”, com as temáticas sociais que dominavam o Nordeste. João Cabral não queria ser esse tipo de escritor e decidiu-se escapar do tema. No entanto, a realidade tomou consciência poética e, mais adiante, após se distanciar do seu país e do Recife, Cabral refez a sua concepção sobre a função da sua poesia e remodelou a sua escrita – não como os romancistas regionais faziam, mas como ele aprendeu a fazer.

## Referências

ALCIDES, S.; POLITO, R. 8ito poemas de Joan Brossa. **Magma** (USP), São Paulo, n. 4, p. 97-100, 1997.

ATHAYDE, F. de. **Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1998.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

AVELLAR NETTO, A. L. N. de. **A (re) construção do regionalismo na poesia de João Cabral de Melo Neto**: do círculo intelectual do Café Lafayette ao grupo de artistas catalães Dau al set. 2022. 57 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Ciências Sociais) — Universidade de Brasília, Brasília,DF, 2022.

BRETON, A. **Manifesto do surrealismo**. São Paulo: Moraes editora, 1924. Disponível em: [https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto\\_surrealista.pdf](https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf). Acesso em: 12 dez. 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (São Paulo). **Instituto Moreira Salles de Literatura Brasileira**: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: IMS, 1996

CANDIDO, A. Poesia ao norte. **Remate de Males**, Campinas, SP, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983>. Acesso em: 4 abr. 2023.

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CASTELLO, J. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DANZIGER, M. K.; JOHNSON, W. S. **Introdução ao estudo crítico de literatura**. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1974.

DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. **O surrealismo**: teorias, temas, técnicas. Coimbra: Almedina, 1972.

GOMES, Á. C. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

DOI: 10.24024/23579897v33n1a2024p057079

MARQUES, I. **João Cabral de Melo Neto**: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

MEGALE, H. **Elementos de teoria literária**: ensino de 2.º grau. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1975.

MELO NETO, J. C. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, J. C. de. **O rio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.

MONTEIRO, J. P. **Realidade e cognição**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

SECCHIN, A. C. Prefácio. *In*: MELO NETO, J. C. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020. p. 4-17.

SHIGUEHARA, A. K. **Ao longo do rio**: João Cabral e três poemas do Capibaribe. São Paulo: Hedra, 2010.

TOSHIMITSU, T. Entre a linha e a lama. **Magma** (USP), São Paulo, n. 10, p. 58-69, 2012.

TRINGALI, D. Dadaísmo e surrealismo. **Itinerários**: Revista de literatura (UNESP), Araraquara, n. 1, p. 27-59, 1990.