UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

DOIS CÃES COMO OBJETO: ELEMENTOS SURREALISTAS EM
JOÃO CABRAL DE MELO NETO. APROXIMAÇÕES COM O
CINEMA.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a
obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura
Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

José Roberto Araújo de Godoy

São Paulo
2009

A meus avós maternos a quem não conheci. A João Cabral de Melo Neto que os trouxe mais próximos.

Agradecimentos

Agradeço à banca examinadora que participou de meu exame de qualificação, Profa. Dra. Betina Bishof e Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, pela generosa acolhida a este trabalho de natureza incomum. Particularizo aqui o agradecimento ao Prof. Aguinaldo, um dos precursores nos estudos comparados entre a obra de João Cabral de Melo Neto e outras práticas artísticas.

A meu orientador, Prof. Dr. Roberto Zular, pelo diálogo constante, pela relação de amizade, pelos instigantes desafios intelectuais que me propôs, possibilitando um contato mais próximo com as múltiplas lacunas de minha formação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela concessão de uma bolsa de estudos que muito auxiliou-me durante a produção deste trabalho.

Aos companheiros do Grupo de Estudo comandado pelo Prof. Zular, em especial a Fernando Augusto Monteiro, grande amigo e agudo pesquisador da obra de João Cabral.

Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro pelo auxílio em minha pesquisa junto ao arquivo de João Cabral de Melo Neto, fundamental na produção desta dissertação.

A meus pais, Pedro e Ivete, que sempre fizeram da educação prioridade entre seus filhos.

A Mariza, pelo apoio nestes mais de três anos de trabalho. Parceira, cuja compreensão da importância desta dissertação em minha trajetória acadêmica e pessoal, foi determinante para o seu feito.

Resumo

Esta dissertação analisa a presença de elementos surrealistas na obra do poeta João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), na primeira década de sua produção poética – o período que vai de sua estréia literária, em 1942, com *Pedra do sono*, a 1950, ano de lançamento de *O cão sem plumas*.

Nesse livro-poema, produzido em sua longa temporada afastado do país, nos deteremos com maior acuidade, estabelecendo relações com procedimentos do cinema surrealista, em especial as conexões entre montagem e metáfora e a utilização do símile como modo de composição do poeta. Além da análise de marcas textuais que delimitam o itinerário temático das relações entre João Cabral, expressões surrealistas e a criação cinematográfica.

Além disso, perpassará nosso percurso o diálogo do poeta, ainda no Recife, com dois personagens fundamentais na sua formação intelectual: Willy Lewin e Joaquim Cardozo. Interlocutores cuja influência pode ser percebida no conjunto de sua produção poética.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, Surrealismo, *O cão sem plumas*, Luis Buñuel, Literatura Comparada.

Abstract

This dissertation examines the presence of surrealistic elements in the poetic work of the poet João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), from his literary debut with *Pedra do sono*, in 1942, until *O cão sem plumas* (1950).

This work, written by the poet during his long sojourn abroad, it will be the main object of this study, the corpus where we'll describe the relation between the surrealistic procedure, mainly its filmic aspect, and procedures operated by the poet, like the relation between montage and metaphor, and the use of simile as a way of composition by the poet. It will help us to point textual marks that makes possible a kind of thematic itinerary of the relation among João Cabral, surrealistic expression and film creation.

At last, we'll recompose the poet's dialogue with two characters from his Recife's background: Willy Lewin and Joaquim Cardozo. Detailing the way them influences will be noted in the body of his work.

Key-words: João Cabral de Melo Neto, Surrealism, *O cão sem plumas*, Luis Buñuel, Comparative Literature

SUMÁRIO:

Introdução	9
Capítulo I - Primeiros passos do poeta – breve itinerário de sua formação	15
1) Antes da pedra, o sonho	15
2) Além das epígrafes – Anotações a <i>Pedra do sono</i>	18
3) A Willy Lewin, vivo	20
4) Tensões poéticas em “Fábula de Anfion”	27
5) O léxico entre <i>Primeiros poemas</i> e <i>O engenheiro</i> . Intertextualidades	30
Capítulo II – O poeta vai ao cinema – Aproximações	40
Introdução	40
1) O cinema como tema	42
2) Modos de composição	47
3) Processos fílmicos	54
4) Anexo: “Episódios para cinema”	57
Capítulo III – <i>O cão sem plumas</i>	59
1) Figurações de linguagem: Joaquim Cardozo, parte do Recife	60
2) Novos modos de intertextualidade	71
3) Os porquês do aquele	73
4) Uma narratividade cindida	77
5) Uma nova poética	82
6) Sob o domínio da metáfora e a transfusão do símile	90
Considerações Finais: Cabral, Miró, Buñuel	99
Anexo – O Surrealismo fílmico	106

1) A cidade e seu inconsciente.....	110
2) Um método a decifrar	112
3) A cidade como cenário	114
Referências Bibliográficas	120
1) De João Cabral de Melo Neto.....	120
2) Sobre João Cabral de Melo.....	120
3) Sobre Surrealismo.....	121
4) Sobre cinema e Luis Buñuel	123
5) Bibliografia Geral	124

“Eu fui um falso surrealista.”¹
João Cabral de Melo Neto

Introdução

O objetivo desta dissertação de mestrado, desenvolvida para o programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, é averiguar processos comuns à poética de João Cabral de Melo Neto e o movimento artístico nomeado Surrealismo.

Tal intersecção é apontada desde a primeira aproximação crítica à obra do poeta – o artigo que Antonio Candido escreve a respeito da estréia literária de Cabral, com *Pedra do sono*, para a coluna “Notas de Crítica Literária”, publicada na *Folha da Manhã*, em 13 de junho de 1943 –, em que fica exposta uma articulação em mão dupla: do mesmo modo que o diálogo de Cabral com o grupo de Breton é afirmado, delimita-se tal influência a este momento inicial de sua produção.

Assim, o processo de maturação cabralino se daria a partir de uma premissa de rompimento, em que o poeta contraporía aos elementos que compõem seu primeiro livro – “[...] imagens livremente associadas ou pescadas no sonho, sobre os quais o autor age como moderador”² – os temas e parâmetros estéticos que passam a identificá-lo até os nossos dias, a saber: o antilirismo, a poesia de base social, a reflexão sobre o fazer poético, a quadra como molde dos versos, a importação de procedimentos da *Arte Mayor* espanhola etc.

É nosso interesse averiguar de que modo se dá esse rompimento.

¹ CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 47.

² CANDIDO, Antonio. “Um velho artigo” In: *Revista Colóquio/Letras*, número 157/158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 15.

Com este intuito, nos deteremos na primeira década da produção de João Cabral – que vai de sua primeira fixação em livro em 1942, até 1950, ano de publicação de *O cão sem plumas* –, ponto de partida em sua longa temporada afastado do país e objeto principal desta análise.

Livro-poema produzido em Barcelona quando o poeta contava 29 anos, cabe-nos verificar se nesta obra, produzida oito anos após a publicação de *Pedra do sono*, desaparece por completo a presença surrealista em sua poética. Ou, se tal influência já fora absorvida no amplo processo de construção artística a qual o poeta se dedicara ao longo da década, e no qual a primeira obra de seu período espanhol surge como peça mais bem acabada.

Se por um lado *O cão sem plumas* lança as pedras fundamentais da poética que Cabral consolidaria no prosseguimento de sua produção; de outro, a obra apresenta especificidades inéditas não mais reproduzidas ao longo de sua trajetória artística: um instrumental retórico, a ordenação estrófica e a abordagem do contexto social através de novos modos de articulação. Além de imagens, figurações lingüísticas, nas quais o símile desempenha papel fundamental, e que se abrem a diálogos em princípio insuspeitados.

São esses elementos inéditos que desejamos cotejar às práticas surrealistas, porém, contornando os estudos comparados restritos a um mesmo campo artístico³. É desse modo que esta análise se dará no embate das complexas relações entre campos e práticas artísticas distintas, especificamente, a poesia e o cinema.

Constitui-se assim nosso propósito, mesmo com os riscos que a proposta apresenta, de cotejar *O cão sem plumas* à vertente fílmica do Surrealismo, delimitada na abordagem

³ Seguiremos nesta dissertação o conceito de campo artístico desenvolvido por Pierre Bordieu em *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel. Tal proposta, tão ambiciosa quanto arriscada, traz em seu cerne o franco desejo de reconfigurar a rede de influências do cinema sobre outras expressões do século XX; repensar a recepção do Surrealismo em nosso país; e reler, se assim formos capazes, a trajetória de João Cabral em nova chave e perspectiva.

Uma hipótese e seus complicadores

“A veces digo que el Surrealismo triunfo en lo accesorio y fracasó en lo esencial.”⁴
Luis Buñuel

Na produção inicial de João Cabral de Melo Neto, notadamente seu livro de estréia, *Pedra do sono*, e em seus primeiros poemas, escritos nos anos derradeiros da década de 1930 e coligidos por Antonio Carlos Secchin em 1990⁵, Cabral irá se valer de processos definidos pelo próprio poeta sob o conceito de “forja”:

“A situação era a seguinte: aquele grupo que eu freqüentava no Recife era profundamente influenciado pelo Surrealismo. Mas, o Surrealismo, na minha opinião, sempre foi o traumatismo da escrita. Como eu era absolutamente incapaz de fazer a tal escrita automática, com a qual eu não concordava, e, ao mesmo tempo, desejava continuar fazendo parte do grupo do Café Lafayette, eu *forjei* um tipo de Surrealismo, quer dizer, meu Surrealismo era algo construído.”⁶ (grifo meu).

Como afirma o poeta, seus versos eram “fabricados” a partir de uma espécie de Surrealismo muito peculiar, racionalizado. Um Surrealismo construído, distante de procedimentos como o automatismo, da necessária “atenção às frases mais ou menos fragmentárias que, quando estamos inteiramente sozinhos e prestes a adormecer, afloram à superfície da mente”, como afirmava Breton⁷. Realizado no interior da obra através de um

⁴ BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 139.

⁵ “Primeiros poemas”, de João Cabral, reaparecem no primeiro volume da reedição de sua obra pela editora Objetiva, em 2007.

⁶ Entrevista a *Cadernos de literatura brasileira*, São Paulo: IMS, 1996, p. 24.

⁷ BRETON, André. *Primeiro Manifesto Surrealista*. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2001, p. 34.

prévio trabalho de composição, distante das associações da obra artística a uma espécie de receptáculo de conteúdos revelados, ou de um “ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão.”⁸

Tal percepção expõe o fio tênue em que caminha esta análise. Se o Surrealismo como o entendemos, como o abordaremos nesta dissertação, é notadamente um processo de construção artística, por mais que seus próprios criadores desejassem imantá-lo numa nuvem difusa a invadir a consciência adentro que, em muita medida, é a própria origem das diluições que o reduzem ao *nonsense*⁹. De imediato somos desafiados a cotejar o modo com que Cabral diz “imitar” seus resultados, com os procedimentos que seus fundadores estabeleceram como modelo de criação, mesmo que desconfiemos da distância entre este discurso e sua *práxis*.

Ora, se o Surrealismo é procedimento, ou uma série de processos constitutivos reproduzidos na materialidade de cada obra, a hipótese cabralina passa a ser reduzida a uma única alternativa: um modelo de reinterpretação destas práticas.

Este é o nosso primeiro complicador.

O segundo permeará esta análise a partir de seu adensamento. A quem analisa a obra de João Cabral de Melo Neto, retroativamente, a partir dos dias de hoje, percorrendo a acumulação das mais diversas leituras, e tendo na mirada uma obra encerrada, como acreditar que o poeta pôde realizar um projeto artístico como o seu, em que a construção se choca com a imitação de determinados procedimentos? Por mais que o choque entre a autonomia da linguagem, na qual a escrita automática surrealista é exemplo freqüente, e a

⁸ idem. Ibidem. p.40.

⁹ “As pessoas acham que, para ser surrealista, é preciso obrigatoriamente colocar uma lata de lixo na cabeça. Meu sogro me disse um dia: ‘Henri, você não tem bom senso!’. O bom senso não foi uma qualidade primordial para os surrealistas. O Surrealismo não é o chapéu engraçado, é mais do que isso.” Entrevista de Henri Cartier-Bresson para Miguel Guerrin. Reproduzido por *Folha de S. Paulo*, “Caderno Ilustrada”, São Paulo, 06/08/2004.

construção poética, esteja no cerne do trabalho do poeta moderno, entre o manual de processos dos surrealistas e a composição através da construção de “fora para dentro” do poema, há um fosso que impõe tensões profundas a um poeta como Cabral, consciente do distinto funcionamento dessas vertentes de criação.

Diante de tal impasse, é do cinema de expressão surrealista que retiramos elementos que podem nos auxiliar a dar conta das contradições em que o poeta nos lança.

Há no Surrealismo fílmico, limitadores, aspectos técnicos e de linguagem, que propiciarão o surgimento de um modo próprio de composição, distinto das vertentes pictórica e poética do movimento. Essas soluções às quais cineastas como Luis Buñuel se valerão em suas películas nos fazem refletir a respeito do modo como João Cabral empreende sua construção poética, e as imitações de processos surrealistas a que se lança em suas primeiras experiências artísticas.

Em princípio, os filmes surrealistas rompem com as noções de automatismo e arbitrariedade possíveis às expressões poéticas e pictóricas. Entre o automatismo de um roteiro e o resultado final na película, uma pesada intermediação técnica e de colaboradores é interposta, transformando o arbitrário em procedimento técnico. Com o advento da montagem, o cinema passa a ter dentro da materialidade que lhe é própria, um mecanismo de “*combinaison et de l’agencement*”¹⁰, que atua sobre os sintagmas visuais (fílmicos) em chave próxima ao desdobramentos da metáfora no campo poético¹¹. Diante desses elementos, possibilidades insuspeitadas se abrem no campo dos estudos

¹⁰ AUMONT, Jacques... [et al.]. *Esthétique du film*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008, p. 37.

¹¹ Modesto Carone propõe que “a montagem seja pensada como um conjunto de metáforas visuais agrupadas sem necessidade ‘lógica’, ou seja, reunidas num sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra”, e complementa: “a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como ‘idéia’ que salta da colisão de signos ou imagens justapostas.” CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 15.

comparados, e nos motivam a aproximar-nos, de modo mais acurado, do entroncamento entre a poética de João Cabral de Melo Neto e elementos da composição fílmica.

Por fim, as diferentes etapas de maturação artística de João Cabral e Luis Buñuel ao produzirem os objetos desta dissertação – enquanto Cabral lançava sua quinta coletânea de poemas, Buñuel estreava como cineasta – além das peculiaridades de cada campo artístico, e as dificuldades em cotejar linguagens tão distintas, constituem nosso terceiro complicador.

Capítulo 1 - Primeiros passos do poeta – breve itinerário de sua formação

“Há um espírito novo: é um espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara.”¹²
Le Corbusier

Neste primeiro capítulo abordaremos os primórdios da produção de João Cabral de Melo Neto. Como se estruturam seus primeiros poemas na metade final dos anos 1930. Tema, referências e as relações de mediação que o poeta começa a empreender em seu projeto poético. Seguimos pelas coletâneas da década de 1940, Pedra do sono (1942) e O engenheiro (1945) e pelo poema “Fábula de anfião” (1946/47), itinerário que irá culminar em O cão sem plumas, em 1950. A partir desse corpus retornaremos a algumas influências menos notadas, como a de Willy Lewin, e as relações intertextuais entre João Cabral e o crítico e poeta pernambucano. Por fim, pontuaremos no corpo dos poemas analisados as diversas marcas textuais que remetem à produção fílmica e ao Surrealismo.

1. Antes da pedra, o sonho

A primeira década da produção poética de João Cabral de Melo Neto é composta por quatro obras, além de uma série de poemas dispersos, produzidos entre 1937 e 1940, que irão reaparecer na edição de *Primeiros poemas* que Antonio Carlos Secchin organiza em 1990¹³.

Neste percurso, deter-se por alguns instantes nas dedicatórias e epígrafes de tais obras pode nos servir como um primeiro orientador de algumas escolhas e influências com as quais o poeta dialogou durante o itinerário inicial de sua produção.

¹² LE CORBUSIER, “Programe de l’esprit nouveau”. APUD AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹³ MELO NETO, João Cabral de. Antônio Carlos Secchin (org). *Primeiros poemas*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1990.

Principiamos pela coletânea de seus primeiros exercícios poéticos, dispersos, sem a estrutura de uma obra elaborada, que tardiamente vêm a público em 1990.

Dezenove poemas de temática diversa. Destes, apenas um, “O momento sem direção”, de 1938, apresenta dedicatória – ao poeta Carlos Drummond de Andrade. No eixo temático, dois são nomeados com o nome do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (“Pirandello I” e “Pirandello II”) e um com as iniciais do poeta de Itabira (“C.D.A”).

Seguindo por sua estréia literária, em 1942, com *Pedra do sono*, que reproduz o procedimento de Drummond em *Brejo das almas*, associando o título da obra a uma pequena localidade de seu estado de origem¹⁴, Cabral volta a homenagear o poeta mineiro que, junto a seus pais e o crítico literário e membro de seu grupo no Recife, Willy Lewin, formará a trinca de dedicatórias desse volume, somada à epígrafe mallarmaica (“Solitude, récif, étoile...”).

As homenagens a Drummond seguem em 1943, com o auto *Os três mal amados*, inspirado em “Quadrilha”, poema da estréia do poeta mineiro (*Alguma poesia*, de 1930). A epígrafe é formada pelos dois primeiros versos do poema de Drummond. Já em *O engenheiro*, de 1945, além da epígrafe de Le Corbusier (“Machiné à émouvoir...”), a obra é novamente dedicada a Drummond, secundada pela apresentação coloquial “meu amigo”, gesto especular à epígrafe do livro de estréia de Drummond, dedicado a Mário de Andrade.

O breve itinerário de homenagens de que nos cercamos, se bem reforça uma presença de Drummond como parâmetro e influência, nada nos diz sobre as obras citadas,

¹⁴ Drummond expõe com clareza o procedimento amplamente relacionado ao modo modernista: “A poesia modernista foi, em grande parte, poesia de região, de município e até de povoado, que se atribuiu a missão de redescobrir o Brasil, considerando-o antes encoberto do que revelado pela tradição literária de cunho europeu.” ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p.1441.

sobre a materialidade dessa influência. Mas é justamente essa averiguação que pretendemos evitar¹⁵. É esse percurso sedimentado pela acumulação das leituras¹⁶, que precisamos obliterar para que nosso projeto caminhe.

¹⁵ Prova material da intensa influência de Drummond sobre Cabral durante esse período é o poema escrito em papel timbrado do Departamento Administrativo do Serviço Público no Rio de Janeiro, onde Cabral trabalhava em sua temporada na então capital federal, endereçado ao poeta mineiro, também funcionário público no período, datado de 29/09/1943:

Difícil ser funcionário
Nesta segunda-feira
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.

Não é lá fora o dia
Que me deixa assim,
Cinemas, avenidas
E outros não-fazer.

É a dor das coisas,
O luto desta mesa;
É o regimento proibindo
Assovios, versos, flores.

Eu nunca suspeitaria
Tanta roupa preta;
Tão pouco essas palavras –
Funcionários, sem amor.

Carlos, há uma máquina
Que nunca escreve cartas;
Há uma garrafa de tinta
Que nunca bebeu álcool.

E os arquivos, Carlos,
As caixas de papéis:
Túmulos para todos
Os tamanhos do meu corpo.

Não me sinto correto
De gravata de cor,
E na cabeça uma moça
Em forma de lembrança

Não encontro a palavra
Que diga a esses móveis.
Se pudesse encarar...
Fazer sem nojo meu...

Carlos, dessa náusea
Como colher a flor?
Eu te telefono, Carlos,

2. Além das epígrafes – Anotações a *Pedra do sono*

Os poemas produzidos em 1940 e 1941, que estarão presentes em *Pedra do sono*, delimitam o espaço onírico às imagens e, em oportunidades menos constantes, ao tema. O poeta busca um molde a partir do qual se diferencie essa produção de suas primeiras experiências (desprezadas em sua maioria nesta primeira coletânea), o que surge explicitado logo no poema de abertura.

Em “Poema”¹⁷, peça em três estrofes, já é possível atentar a um ritmo que se consolidaria em sua trajetória posterior, em que a quadra dá liga ao andamento.

Poema

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra

Pedindo conselho.

Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto, São Paulo: IMS, 1996, p.60-61.

¹⁶ Lugar comum da crítica cabralina: há duas águas na poesia de João Cabral, delimitadas pela diferença entre ‘realidade’ e ‘poesia’, e assim nomeadas, com as inevitáveis e nem sempre negligenciáveis variações de idioma: a da referência ao real e a da reflexão sobre a linguagem poética. Poesia que fala das coisas e da maneira de falar das coisas”. Baptista, Abel Barros. “Ortopedia do símile”. In: *Revista Colóquio/Letras*, número 157/158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 273.

¹⁷ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 23.

que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
Meu retrato eu morto.

No eixo temático brotam referências já descritas. Exemplo mais explícito é o verso de abertura “Meus olhos têm telescópios/espiando a rua,” que remete a “as casas espiam os homens/que correm atrás das mulheres”, de “Poema de sete faces”, importante peça na estréia do poeta de Itabira. Mas, se o verso, primeira quadra da trajetória que se inicia, reverencia seu precursor imediato, também já aponta as mediações entre poeta e mundo. Os olhos deste “têm telescópios”, que captam a realidade através de um equipamento de ampliação, de uma *lente*, que irá distanciá-lo do impalpável, do inexplicável, delimitados numa “alma longe de mim mil metros”. Do mesmo modo, Cabral logo anuncia neste primeiro poema uma percepção aguda da intensa presença da máquina, da explosão tecnológica, na qual o cinema terá papel importante como prática artística capaz de dar conta do movimento, das novas relações de deslocamento que passam a preencher o mundo, fartamente percebidas, nas décadas anteriores, pelas expressões vanguardistas européias. Os versos que fecham a segunda quadra do poema trazem à tona essa nova relação.

Automóveis como **peixes cegos**
compõem minhas **visões mecânicas**.

Motivo comum à produção fílmica do período: automóveis a *atravessar* avidamente as ruas das cidades, que se reconfiguram nas primeiras décadas do século. Imagens que

remetem, por exemplo, a *Ballet mécanique* de Fernand Léger¹⁸, e aos primeiros filmes de Luis Buñuel, *Un chien andalou* e *L'âge d'or*.

Nestes poemas iniciais, este compartilhamento de determinados temas, codificados em operações de ordem semântica, a partir de interrelações que passam quase despercebidas em meio à presença maciça de referenciais recorrentes – o eixo de influências, continuamente reafirmado, formado por Drummond, Mallarmé e Valéry –, instiga-nos a detalhar outros diálogos pouco notados nas primeiras experiências do poeta. É a partir dessas observações que esta análise se abre no detalhamento de uma influência aparentemente difusa na configuração do projeto cabralino.

3. A Willy Lewin, vivo

A Willy Lewin morto

Se escrevermos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado imaginamos,
e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,
e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,
foste ainda o fantasma
que prele o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.¹⁹

João Cabral de Melo Neto

¹⁸ “O caso da evolução da forma do automóvel é um exemplo perturbador do que eu digo, é mesmo curioso que, quanto mais o carro se aproximou de seus fins úteis, mais belo se tornou. F. LÉGER. Apud AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 52.

¹⁹ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 72-73.

A um sutil ponto de bifurcação, observado em nossa breve passagem pela epígrafe de *Pedra do sono*, nos deteremos. Ao lado de Drummond, de seu pai e sua mãe, Cabral dedica seu livro de estréia a Willy Lewin.

Poeta, crítico, funcionário público em Pernambuco, Lewin funciona no final dos anos 1930 e o início dos anos 1940 como um catalisador cultural, impulsionando os estudos e as relações de um grupo de jovens poetas, artistas plásticos e escritores no Recife, que contava, entre outros, com o pintor Vicente do Rego Monteiro, o poeta Lêdo Ivo e João Cabral de Melo Neto²⁰.

Seguindo nesse fio biográfico e ligando-o a referentes textuais na obra de João Cabral, ainda em *Pedra do sono*, em sua primeira edição, feita no Recife numa pequena tiragem²¹, iremos encontrar o prefácio de Lewin, que não deixa de nos surpreender ao localizar as influências do jovem Cabral, e de notar o desejo do poeta em contorná-las:

“[...] é claro que João Cabral de Melo Neto adora um Mallarmé ou um Valéry. *Os seus versos, porém, podem se parecer com qualquer coisa, menos com L’après-midi d’un Faune ou um Cimetière Marin*. O que merece ser salientado em nossos dias, quando o capítulo ‘influências poéticas’ é em geral interpretado – e justificado – de maneira pouco diversa.”²² (grifo meu).

O que Lewin observa, em texto contemporâneo à primeira fixação da obra do jovem poeta em livro, se opõe ao eixo consolidado de influências de Cabral, e que será

²⁰ CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 46.

²¹ “O livro, que sai em edição restrita, não sairia sem a ajuda do sociólogo Gilberto Freyre, seu primo pelo lado materno. Freyre acaba de lançar uma edição de um *Guia de Olinda*, em papel alemão importado. Cede a sobra do papel ao primo. *Pedra do sono* sai em uma edição de cinquenta exemplares de luxo, [...] e outra de duzentos exemplares em papel comum.” In José Castello. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 49.

²² LEWIN, Willy, “João Cabral de Melo Neto e sua poesia” APUD MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. São Paulo, Nobel: 1987, p. 358.

notado e referendado pela crítica *a posteriori*. Próximo à obra no eixo temporal, o texto – que serve, sobretudo, como apresentação, cartão de visitas de uma carreira que se inicia – dialoga com elementos que não poderiam ser notados pelos que estabeleceram contato com o poeta a partir de suas obras editadas: a saber, os primeiros exercícios poéticos de João Cabral, o ambiente cultural em que o poeta se formou.

O próprio Cabral irá, ao longo das décadas seguintes, reduzir, limitar a influência deste período, sobretudo ao estabelecer os textos de edições subsequentes, cortando poemas e procedendo modificações nas estruturas de suas primeiras obras, de modo a fortalecer uma coerência estética a seu projeto poético desde seu nascedouro. Como exemplo, a pequena primeira edição de *Pedra do sono* é composta por seis poemas que não foram mantidos nas edições posteriores. Na edição de *Poesias reunidas*, que a editora Orfeu lança em 1954, há três poemas, sem título, que só voltam a ser publicados como anexo, na edição da UFRJ de 1990. “A asa”, poema de *O engenheiro*, seria retirado das edições posteriores da obra, reaparecendo apenas na coletânea realizadas por Secchin, e, ainda, há a edição de 1982 de *Poesia crítica*, antologia de poemas em que o poeta exercita a verve crítica, selecionado poemas com esta temática.

As notas biográficas acabam assim auxiliando-nos a reconstituir um período que o próprio poeta não tem maior interesse em preservar²³, aproximando-nos de impressões iniciais, das primeiras observações críticas e do conjunto “bruto” desta obra antes de sua fixação definitiva.

²³ “Mesmo antes de publicá-lo [a *Pedra do sono*], eu já começara a me impor outro caminho.” Entrevista a *Jornal do Brasil*. Apud MAMEDE, ZILA, *Civil Geometria*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 130.

II

Em *Pedra do sono*, “Dentro da perda da memória” é dedicado a José Guimarães de Araújo, escritor pernambucano que apresenta Cabral a Lewin²⁴. Formavam um grupo, que Cabral definia como “profundamente influenciado pelo Surrealismo”²⁵, que se reunia no Café Lafayette, no centro do Recife, homônimo do logradouro parisiense em que Breton localiza seu romance *Nadja*, para trocas literárias e indicações de leituras. Os primeiros poemas de João Cabral são parte desse ambiente, como Lewin sugere em seu prefácio.

Retornando a *Primeiros poemas*, analisaremos as duas partes da homenagem de Cabral a Pirandello²⁶, versão revista de “Sugestões de Pirandello”²⁷, de 1937. Iniciamos com “Pirandello I”.

Pirandello I²⁸

A paisagem parece um cenário de teatro

É uma paisagem arrumada.

Os homens passam tranqüilamente

com a consciência de que estão representando.

Todos passam indiferentes

como se fosse a vida ela mesma.

²⁴ “O poeta o conhece por meio de José Guimarães Araújo, em encontro casual numa livraria do Recife”. In CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 46.

²⁵ Entrevista a *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996, p. 24.

²⁶ “Cabral odeia teatro; mas, contradição que não o incomoda, considera Luigi Pirandello um dos grandes gênios do século XX”. CASTELLO, José. Op. cit., p. 45.

²⁷ “De ‘Sugestões a Pirandello’, redigido originalmente em três partes, restam duas: ‘Pirandello (I)’ e ‘Pirandello (II)’, que só serão publicadas na tardia década de 1990.” CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 45.

²⁸ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 159.

O cachorro que atravessa a rua

e que deveria ser faminto

tem um ar calmo de sesta.

A vida ela própria não parece representada:

as nuvens correm no céu

mas eu estou certo que a paisagem é artificial

eu que conheço a ordem do diretor:

_ Não olhem para a objetiva!

e sei que os homens são grandes artistas

o cachorro é um grande artista.

Neste poema, escrito em 1937, meses depois do falecimento do escritor italiano, já aparecem alguns elementos que se misturam pela primeira vez na obra do poeta. O primeiro verso já pontua a rede de relações de intermediação, que mesmo precocemente Cabral identifica. O primeiro verso dá o tom: “A paisagem parece um *cenário de teatro*” (grifo meu). Se a operação reafirma de imediato a homenagem ao dramaturgo, em outra chave deixa clara a desconfiança do poeta em relações não mediadas na linguagem. O poema prosseguirá absorvendo um vocabulário extraído da linguagem cinematográfica (o diretor, a objetiva), que se mistura a elementos dramáticos (atores, cenários etc.), ambos permeados por uma idéia de representação, de mediação a partir dos artifícios que o artista se utiliza em seu trato com a realidade. Os homens “têm consciência de que estão representando”, mas são tão indiferentes que a vida *parece ser ela mesma*. Observa-se também no jovem poeta que o que viria a se tornar ácido, crítico, corrosivo tem tons irônicos. O cão de “Pirandello I”, ao contrário do cão de *O cão sem plumas* (por demais espesso), é um *cão artista* e seu aspecto, que deveria ser famélico – “deveria estar

faminto” – , como faria “o cão vivo/dentro de um bolso”, o “cão vivo debaixo dos lençóis” do livro-poema de 1950, *tem um ar calmo de sesta*.

Em outra chave, um motivo irá ligar o poema de 1937 ao livro-poema de 1950: a movimentação do cão, seu modo de deslocar-se na cidade. Os versos se equiparam numa notável similaridade semântica, relacionando-se também a um campo de significados já delimitados nesta análise ao repertório fílmico das vanguardas dos anos 1920. A estrofe de 1937: “o cachorro que atravessa a rua/e que deveria ser faminto”, é espelhado no trecho do poema de 1950: “A cidade é passada pelo rio/como uma rua/é passada por um cachorro”. Cortar, passar, atravessar, este eixo de significados, que o poeta preservará em poemas tão díspares de seu conjunto poético, alcança em intersecção a obsessiva repetição desses atos transpostos em imagem de *Un chien andalou*, de Buñuel. Na película, o cineasta espanhol compõe em cenas diferentes representações desse campo de significados. Assim, observamos nos primeiros minutos de exibição:

Um olho é cortado, extirpado, uma rua deserta é atravessada por um cachorro, um ser andrógino atravessa essa rua de bicicleta, um homem é atropelado (atravessado por um carro) no meio da rua.

Essas aproximações semânticas reforçam um repertório de idéias-fixas comuns a Cabral e Buñuel, que as transformam em elementos estéticos nas peculiaridades de cada expressão artística de que se utilizam.

Seguimos na análise da segunda parte do poema a Pirandello, os grifos reforçam trechos que detalham essas inflexões no poeta pernambucano.

Pirandello II²⁹

Sei que há milhares de homens
se confundindo neste momento.

**O diretor apoderou-se de todas as consciências
num saco de víspora.**

Fez depois uma multiplicação
que não era bem uma multiplicação de pães
de um por dez por quarenta mil.

Tinha um gesto de quem distribui flores.

A mim me coube um frade
um pianista e um carroceiro.

Eu era um artista fracassado
que correria todos os bastidores
vivia cansado como os cavalos dos que não são heróis

serei um frade

um carroceiro e um pianista

e terei de me enforcar três vezes.

No jovem Cabral a consciência vira joguete na mão de um diretor que estabelece os papéis dos atores (dos homens) que estão misturados num saco de víspora (espécie de jogo de loto). Refém de uma entidade a quem obedece, e que não tem por base a religião, ao contrário, que chega a ironizá-la – “Fez depois uma multiplicação/que não era bem uma multiplicação de pães” –, mais se assemelhando ao acaso. Os homens sem consciência se confundem, esperam pelo sorteio do diretor para seguir desempenhando os novos papéis que lhe cabem a partir da nova ordem que o diretor (acaso) impetra. O narrador, e o termo não nos parece equivocado diante da função que opera nesse poema próximo a um

²⁹ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 160.

episódio ou cena fílmicos, por fim constata sua própria relação de subordinação a partir da posição em que atua: “A mim me coube um *frade*/ um *pianista* e um *carroceiro*” [...] “serei um *frade*, um *carroceiro* e um *pianista*. [...] e terei de me enforcar três vezes”

Constatação do poeta imaturo diante de sua incapacidade em domar a linguagem.

4. Tensões poéticas em “Fábula de Anfion”

Retornamos a Lewin e às possíveis aproximações de seus poemas com a primeira década da produção de João Cabral. Seguimos com trecho do poema do crítico pernambucano, que servirá de epígrafe para a conferência que Cabral realizará no Primeiro Congresso de Poesia do Recife, em 1941.

Trecho de Willy Lewin

O sono, um mar de onde nasce
Um mundo informe e absurdo,
Vem molhar a minha face:
Caio num ponto morto e surdo.³⁰

O que logo de início nos desperta a atenção na quadra de Lewin é a semelhança entre seus motivos e o desfecho de “Fábula de Anfion”, longo poema que Cabral produziria entre 1946 e 1947³¹, e publicaria em 1947, junto a “Psicologia da Composição” e

³⁰ MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.11.

³¹ Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,

“Antiode”. No derradeiro discurso de Anfion – que dialoga com trechos dos primeiros poemas do poeta pernambucano –, o acaso, imagem não explicitada, mas sugerida em “Pirandello I”, ressurgirá nomeado na segunda das três seções do poema – “O acaso ataca e faz soar a flauta” –, e se no poema-homenagem ao dramaturgo italiano este se traduz num jogo de azar, em “Fábula de Anfion” passa a funcionar como um “violador da mudez”³².

O acaso ataca e faz soar a flauta

ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roia
o osso antigo
logo florescido
de flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.³³

no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 120.

³² “Mais que a tentação do silêncio, a tentação da fala, aqui mediada pelo acaso, violador da mudez alcançada por Anfion no rigor do deserto.”. CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 89.

³³ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 116-117.

O que subjaz a “Anfion” é a própria impossibilidade, a incapacidade do discurso poético, em que “o silêncio tematizado é a metáfora eficiente do ‘indizível’”³⁴. Esta percepção transformada em tensão poética de potência, até então inédita na poesia de João Cabral, se dá, em muita medida, no choque entre procedimento e composição que se desenrola nas obras da primeira década da produção do poeta. Fruto deste embate, o receituário de procedimentos que demarcam o discurso dos surrealistas não se sustenta diante do peso que Cabral percebe no próprio exercício do fazer poético. Neste ponto, descrever numa linguagem autonomizada, capaz de produzir a própria poesia, é condição primordial para prosseguir a escrever. O que vale dizer que, diante da consciência deste impasse, próprio à experiência da poesia moderna, só resta ao poeta dedicar-se ao “controle permanente sobre o poema”³⁵, o que equivale a dizer que o exercício de forjar processos só resistirá no projeto cabralino, como modo constitutivo, quando reposto como metáfora, símile, figurações lingüísticas dispostas no corpo do poema.

O esforço que a construção de “Fábula de Anfion” demanda, e as dúvidas que acompanham o poeta após seu término serão verbalizadas nos anos seguintes, no período que separa a obra de 1947 da feitura de *O cão sem plumas*. O livro-poema, produzido já em território espanhol, será fruto assim do prosseguimento das tensões no campo da expressão e do profundo questionamento sobre sua própria vocação poética.

Fecha-se assim um ciclo de uma década, que separa os poemas em homenagem a Pirandello, da versão de Cabral para o libreto de Valéry. Período em que a reflexão

³⁴ CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 89.

³⁵ Idem. *Ibidem*, p. 91.

crítica³⁶ do poeta exercitada em seus poemas; se, por um lado, amplia-se numa linguagem cada vez mais sofisticada, produz um impasse entre esta e o fazer poético, no equilíbrio entre expressão e composição. Cabral já sinaliza em “Anfion” que lidará com essas tensões através de uma composição que rearticula a sintaxe e os sintagmas, retirando da linguagem a funcionalidade com que seu uso rotineiro a imanta. Porém, a solução não parece ser suficiente para a crise que atingirá o poeta no final dos anos 1940. O salto que possibilitará o prosseguimento de sua carreira poética só será possível quando às conquistas de “Anfion” for somado o aperfeiçoamento das escolhas lexicais que o poeta já empreendera anteriormente, e que se realizarão amplificadas na composição de *O cão sem plumas*.

5. O léxico entre *Primeiros poemas* e *O engenheiro*. Intertextualidades

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.³⁷
João Cabral de Melo Neto

O período compreendido entre as experiências poéticas do final dos anos 1930 e a tríade de poemas produzidos no biênio 1946/47 serviram como um longo aprendizado no trato do léxico por João Cabral de Melo Neto. E a correspondência entre o poeta e Willy Lewin, junto aos espelhamentos entre as obras dos dois poetas pernambucanos, auxiliam-

³⁶ “Para poder continuar a freqüentar o grupo, passei a escrever poesia. Mas tentei fazer poesia crítica: de autores, de realidades.” Entrevista a *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996, p. 20.

³⁷ “A lição de poesia” In Melo Neto, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 94.

nos na análise deste itinerário. Em carta de 20 de dezembro de 1942³⁸, Lewin envia a Cabral dois poemas; o primeiro, “Poema”, texto homônimo à abertura de *Pedra do sono*:

Poema

Willy Lewin

A noite lambe a vidraça
E beija os seios do jardim.
A presença do inseto invisível

Destila um sono insuficiente.

O copo e a luva esquecida
Compõem uma atmosfera
Obscuramente perversa
Sobre a mesa, junto ao tinteiro.
Que nascerá da tua boca:
Uma lâmpada, **a asa de um pássaro**
Ou um desejo em forma de pêssego?

Além da homonímia do título, o poema de Lewin parece compartilhar de um léxico próximo ao utilizado por João Cabral em seus *Primeiros poemas* e que, alguns anos depois, seria fixado em *Pedra do sono*.

A obra de Lewin, e seu cotejamento à produção de Cabral, possibilita-nos verificar que o *aspecto lunar*³⁹ ressaltado por Antonio Candido em seu texto crítico sobre *Pedra do sono* já se faz presente nas primeiras experiências poéticas cabralinas. Estão lá, por exemplo, termos caros à temática como *a noite*, *um sono* e *uma atmosfera obscura*. Além

³⁸ Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

³⁹ CANDIDO, Antonio. “Um velho artigo” In: *Revista Colóquio/Letras*, número 157/158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 15.

de aproximações a outros temas que já apontam para outras inflexões do poeta. Fiquemos com os exemplos que se seguem.

O primeiro trecho é de “O sábio louco”, poema de 1938:

que caíam como chuva
que vinham *nas asas das abelhas*
e nos sinais dos telégrafos Morse.⁴⁰

O segundo trecho é de “A poesia da noite”, do mesmo ano:

Sobre o pano da mesa e nos jarros de um gosto improvável
colocaram flores e gestos de parentes extintos⁴¹

Poemas contemporâneos entre si, mas que formam um conjunto coeso em léxico e tema com o poema que Lewin enviaria a Cabral quatro anos depois. Os exemplos se repetem, mesmo em trechos sucintos como estes, em paralelismos explícitos. As “asas das abelhas”, em Cabral, “a asa de um pássaro” em Lewin – Cabral voltaria a tematizar o vocábulo em “A asa”, possivelmente de 1944, poema de *O engenheiro*, posteriormente retirado da obra. “Sobre o pano da mesa”, em Cabral, reverbera em “Sobre a mesa”, em Lewin – Cabral também retomaria ao tema em *O engenheiro*, com o poema “A mesa”. E neste eixo que se abre, em que o poema de Lewin acaba por facilitar conexões insuspeitadas entre os poemas iniciais de Cabral e *O engenheiro*, o melhor exemplo nos parece ser “A bailarina”, terceiro poema do livro lançado em 1945, com poemas produzidos entre 1942 e o ano de sua publicação.

⁴⁰ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 165.

⁴¹ Idem. *Ibidem*, p. 167.

A bailarina

A bailarina feita
de borracha e pássaro

dança no pavimento
anterior do sonho.

A três horas de sono,
mas além dos sonhos,
nas secretas câmaras
que a morte revela.

Entre monstros feitos
a tinta de escrever,
a bailarina feita
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta
borracha que mastigo.
Do inseto ou pássaro
que não sei caçar.⁴²

Seguindo pelos espelhamentos lexicais entre “Poema” de Lewin (“tinteiro”; “inseto, pássaro”) e “A bailarina” de Cabral (“tinta de escrever”; “inseto, pássaro”), e pela percepção da delimitação de ambos os poemas por uma percepção insone (ou de quase consciência), já é nítido o adensamento da poética de João Cabral no sentido da valorização da composição poética e a custosa busca por uma articulação que dê valor ao trabalho do poeta, mesmo que nesse momento este ainda seja realizado “no pavimento anterior do sonho”. Ciente das dificuldades que o ofício lhe oferece, João Cabral expõe a

⁴² MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 73.

clareza de quem visualiza em sonho a matéria de sua poesia, mas que não sabe como preservá-la na consciência, que em imagem potente se transmuta em “inseto ou pássaro que não sei caçar.” Mas mesmo que não concretize em composição, ao menos já distancia Cabral de seu conterrâneo.

Lewin demarca as diferenças entre os poetas em carta a Cabral de 1943:

*“pobre de mim que sou um bicho inquieto e pulador de galhos [...]”*⁴³.

O que acaba referendado na inquietação do poema enviado a Cabral se espelha não em esforço de construção poética, mas sim em dádiva do acaso (“Que nascerá da tua boca:/Uma lâmpada, a asa de um pássaro/Ou um desejo em forma de pêssego?”). A interrogação expressa a passividade de seu estado. Limitado pela distância geográfica – Cabral no Rio de Janeiro, Lewin em Recife – o contato entre os escritores passa a ser cada vez mais espaçado, e a correspondência entre Cabral no exterior e Lewin já no Rio, nos anos seguintes, praticamente inexistente. Como se a tomada de consciência do jovem poeta sobre seu próprio projeto poético fosse conflitante com as antigas idéias de seu mentor pernambucano.

Como nota Luiz Costa Lima “se *O engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece porque nele entram em choque duas configurações poéticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura de *Pedra do sono* e outra que, embora neste livro de estréia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento.”⁴⁴ O certo é que alguns dos poemas do livro de 1945 já estavam prontos quando do lançamento de sua obra de estréia em 1942, e aparecem em *O engenheiro* como

⁴³ Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁴ LIMA, Luiz Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 243.

espécie de sobra de seu livro anterior. E, ao menos desde 1943, o poeta já se dedicava à maturação dos poemas que seriam fixados na obra. É o que em carta de 23 de março de 1943, Lewin comenta sobre a obra do amigo, que já tinha até título escolhido na data:

"Acho que você deve continuar construindo minuciosamente *O engenheiro*. Não saberia, creio, imitá-lo – ao menos por enquanto – nessa determinação vigilante, nesse enérgico espírito de plano [...]"⁴⁵

O segundo poema que Lewin envia a Cabral em dezembro de 1942⁴⁶ é “Os mistérios do mar (segundo Georges Méliès)”, em que o eixo temático se abre em novas interpretações. Exercício em prosa, desde seu título tematiza o cinema com a homenagem a Méliès, pioneiro da sétima arte, precursor e inventor de novas técnicas, que atuava também como mágico. O poema de Lewin mais se assemelha a um roteiro do que ao poema, em prosa, que pretende ser:

Os mistérios do mar (segundo Georges Méliès)

Willy Lewin

A cena representa o convés de um navio.

Os marinheiros a postos junto à bomba de ar fazem os últimos preparativos para o mergulho do escafandrista.

Rápida mudança de décor. Contemplamos agora o fundo do mar. O escafandrista atravessa lentamente a cena, arrastando com dificuldade os seus pés de chumbo.

⁴⁵ Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁶ Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Brandindo uma machadinha, cercado por uma miraculosa flora submarina, ele abre caminho entre as algas balançantes.

Peixes triangulares e fosforescentes esbarram às vezes no vidro do seu capacete esférico. Meio oculto pelo mastro partido de um veleiro naufragado, um polvo gigantesco distende preguiçosamente os seus tentáculos, pressentindo a aproximação do estranho ser de ferro e de borracha.

Como o procedimento de Cabral em “Pirandello I e II”, Lewin vai construir seu poema através da descrição. Porém, o processo acaba se configurando num trabalho de objetivação em que o poeta atua mais como uma testemunha do que como participante do projeto. De qualquer modo, o que irá nos interessar na passagem é a tematização do cinema como objeto poético. Interesse mais do que explícito também nos primeiros poemas de João Cabral, como podemos averiguar a seguir:

O tema surge em “As estradas em *long-shot* todas/se reuniram numa só estrada/ que corria entre representações ideais”, de “Poema”, de 1938. Em “[...] os catálogos e os guias haviam sido executados por terem atacado a carruagem do rei. Tampouco entre as *multidões de extras do cinema* foi reconhecido.” Ou “(ele ainda não se retirara a despeito da catástrofe iminente que julguei ser para algum efeito *surpreendente de montagem*)”, ambos de “Acontece que ele ignorava...”, de 1940. E mais especificamente em “Episódios para cinema”, de 1938, ao qual nos deteremos no capítulo seguinte desta dissertação.

De todo modo, como tema que se desdobra em diversas imagens, o cinema é um elemento bastante presente nessas primeiras experiências do poeta, e assim como sua relação com amigo e “tutor” Willy Lewin, essa matéria que se estabelece entre o convívio, o diálogo e o acesso a um repertório cultural comum, fazem parte do João Cabral que segue para o Rio de Janeiro em 1942 e chega em 1947 à Espanha.

II

Em outro viés, o burilamento lexical entre a produção dos anos 1930 e a consolidação que o poeta realizará em “Fábula de Anfion” merecem maior detalhamento. Nesse processo vai se tornando mais nítida a predominância e o amadurecimento de um projeto de composição poética. Deteremo-nos agora na ampliação do campo de significados de alguns termos na obra do poeta.

Iniciemos pelas modificações do vocábulo “cão” ao longo do período estudado. Do “ar calmo de sesta”, na homenagem a Pirandello em 1937, passamos pelo deslocamento à posição que este ocupará na obra subsequente de Cabral, cujo exemplo maior será *O cão sem plumas*. Mais do que uma objetivação da fome, transformada em exemplo, o cão com sua capacidade de ação instintiva (e ainda em “Pirandello”, fruto do acaso) irá ser transposto para a posição de sujeito da ação – “cachorra de esfinge/que lhe mordida/a mão escassa;/que lhe roia/o osso antigo” – em “Fábula de Anfion”. Uma ação – é preciso que se diga – inócua, a expor o esvaziamento (“áridas do exercício puro do nada”). Por outro lado essa “cachorra de esfinge” de quem se espera uma imobilidade de estátua age como corpo vivo, limitado pela escassez próxima – “a mão escassa”, “o osso antigo” que tenta roer. O salto em *O cão sem plumas* se dá num processo de “preenchimento” do vocábulo através de oposições, ou de uma caracterização às avessas, operada a partir de aproximações semânticas intermediadas pelo símile. É interessante notar como logo na primeira aparição do vocábulo no poema haja uma referência explícita a “Pirandello I”. Se, em 1937, descrevia Cabral “o **cachorro que atravessa a rua/** e que deveria ser faminto/ tem um ar calmo de sesta.”, no livro-poema de 1950 ele retomará ao tema em seu

verso de abertura “A cidade é passada pelo rio/ **como uma rua/ é passada por um cachorro**”. Os paralelismos aumentam ainda mais pela adjetivação do cão em Pirandello – “famélico” –, num campo de significados muito próximo à argumentação derradeira de *O cão sem plumas*, em que em múltiplos desdobramentos cão e fome figuram numa mesma cadeia de sentidos, combinados em valores semânticos, a vocábulos como espesso, sangue, maçã⁴⁷, que se concretizam na operação mais potente do poema, a de renomear o rio (Capibaribe) pelo somatório de suas ausências – note-se que nessa articulação que ocorre em “Discurso”, parte derradeira do poema, o termo “cão” passa a ser substituído por seu sinônimo “cachorro”, em novo espelhamento a “Pirandello I”. A sofisticação do processo cabralino é tão intensa que as ligações perceptíveis imediatamente, como tendem a ser as semelhanças lexicais, apenas reforçam o salto que o poeta empreende a partir da maturação de sua poética. É assim que o que há de imediato nas conexões entre “Pirandello I e II” e *O cão sem plumas* não resiste aos modos de rearticulação dos vocábulos que o poeta empreenderá na construção do poema de 1950.

Retornando às articulações do léxico, das figurações na linguagem. Se para Lewin o *mar*⁴⁸, na quadra já reproduzida, passa a ser o resultado da construção imagética do sono, de seu material “absurdo” e sem formas, em “Fábula de Anfion”, João Cabral o preencherá de conteúdos semânticos que o aproximam de uma idéia de projeto – “*antecipadamente, como faz,/no tempo, o mar?*” (grifo meu) –, de controle sobre o que parece incontável, ou que ainda não se sabe como controlar, reforçado por um franco desejo de aprendizado – “*Como traçar suas ondas como faz, no tempo, o mar?*” (grifo

⁴⁷ “Como um cachorro/é mais espesso do que uma maçã./Como é mais espesso/um homem/do que o sangue de um cachorro.”

⁴⁸ “O sono, um mar de onde nasce/Um mundo informe e absurdo” In MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.11.

meu). O vocábulo irá reaparecer em *O cão sem plumas*, mas já em nova chave. Através de metáforas que lhe lançarão em outras relações de significados, de intersecções movimentadas pelo símile (“como camisa ou lençol”; “podia ser uma bandeira”), que possibilitarão ao termo extrapolar seus usos comuns, relacionando-se com significados *a priori* impensáveis, como as caracterizações de um cão, ou de uma bandeira, vocábulo que, já metaforizado através de processo similar (“uma bandeira que tivesse dentes”) ganha características do campo semântico a que é comparado – os significados que se associam à palavra cão –, tornando possível a “contaminação” dessas novas características aos vocábulos que são tramados pelas relações de comparação. É assim que se “o mar podia ser uma bandeira”, este também “está sempre com seus dentes e seu sabão roendo as praias”.

Essa operação, elaborada entre “Fábula de Anfion” e *O cão sem plumas* irá encerrar em definitivo os diálogos entre João Cabral e Willy Lewin. A partir deste momento as poéticas dos dois poetas pernambucanos irão bifurcar. Ambos se aproximam com a linguagem dos limites onde o real, intransponível, se oferece como realidade. Lewin faz desse momento paralisia, expressa em tentativa fracassada, e se dedicará a um Surrealismo pálido, em que a imaginação e o inconsciente não são páreo para as limitações operadas na articulação. Já Cabral o transforma em negatividade, em não fazer, em não dizer, utilizando-se de sua potência imagética para estabelecer uma linguagem que mais do que a simplificação da reprodução mimética, somada às imagens de efeito com que Lewin irá adornar sua obra, se formula internamente num potente processo de construção poética.

Capítulo 2 - O poeta vai ao cinema - Aproximações

“O movimento de Cultura Popular do Recife, dirigido por Germano Coelho e autarquia da Prefeitura de Recife, firmou convênio com um grupo de cineastas do Rio para Leon Hirshman, diretor de “Pedreira de São Diego” (uma das histórias de *Cinco vezes favela*) dirigir um filme do Recife. A história escolhida foi *Morte e Vida Severina* e *O rio* incluso. Leon e eu faremos o roteiro e o filme será todo rodado em Pernambuco, com capital pernambucano etc. O roteiro já está iniciado e está empolgando a turma. Falta: a sua autorização para o uso da história e quais as bases que você determina: quanto quer de dinheiro pela história? Se quer colaborar também na feitura do roteiro ou dos diálogos? se quer corrigir o roteiro e o diálogo? e todas essas coisas comerciais.”

(Carta de Félix Athayde, de 02/08/1962)⁴⁹

"Suspenda imediatamente qualquer providência tomada qualquer propaganda ou notícia sobre filme abraços João" (Telegrama de JCMN, em 17/09/1962)⁵⁰

Neste capítulo a série de mediações com as quais João Cabral de Melo Neto, desde os momentos iniciais de sua produção, empreende seu projeto poético, é cotejada ao campo fílmico. Os elementos associados ao Surrealismo em seus primeiros poemas são analisados a partir dos procedimentos de composição surrealistas, ancorados pelas análises que Michel Riffatere estabelece no contato com essas estruturas.

Introdução

Abrimos o capítulo com a correspondência entre João Cabral de Melo Neto e o jornalista e escritor Félix de Athayde, no início dos anos 1960. A aversão do poeta à proposta de uma versão cinematográfica de seus livros é tão notável que ganha ares anedóticos. Mas, se com um tom assertivo o poeta trata dos possíveis desdobramentos de sua produção⁵¹, o cinema como tema irá aparecer em sua poesia muito precocemente, desde os primórdios de sua escrita.

⁴⁹ Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁰ Idem

⁵¹ “Um dia seu exílio voluntário é interrompido por uma carta em que os diretores do TUCA informam seu desejo de montar *Morte e vida Severina*. A carta acrescenta que o compositor escolhido é o jovem Chico

O cinema tem sido um elemento pouco ressaltado nos estudos comparados que tem por objeto a produção poética do século XX. Os diálogos, influências e interferências desta arte sobre os demais campos de produção artística são consideráveis, e, de certo modo, os estudos poéticos parecem os mais relutantes a tal aproximação.

Especificamente nesta dissertação, além do contato de Cabral com a linguagem fílmica como espectador contemporâneo de uma notável produção, interessa-nos entender como se dá sua relação com a vertente surrealista desta prática artística.

De modo peculiar, o restrito repertório de textos interdisciplinares a cotejar poesia e cinema é compensado pela presença marcante de objetos fílmicos na crítica artística, em maior medida, a partir dos anos 1950 (algo que se combina à mudança do eixo artístico para os EUA no pós-guerra). A presença intensa deste campo artístico, no século recém-encerrado, alimenta ainda mais o choque entre modelos de análise que tendem a preservar parâmetros da arte moderna, e outros que se interessam por elementos novos que adensam o repertório de referenciais artísticos no século XX, alinhavando-se em movimentos de oposição e prosseguimento aos ideais modernistas.⁵²

Buarque de Holanda. O poeta desconhece completamente o trabalho de Chico. [...] A música na verdade já está pronta. O poeta não pode impedir a montagem.” In CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 131.

⁵² “O pós-moderno, novo clichê dos anos 80, invadiu as Belas-Artes – se ainda se pode falar assim –, a literatura, as artes plásticas, talvez a música, mas antes de tudo a arquitetura e também a filosofia etc., cansadas das vanguardas e de suas aporias, decepcionadas com a tradição da ruptura cada vez mais integrada ao fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo. Desde os anos 60, a arte, como acabamos de ver, distingue-se cada vez menos da publicidade e do marketing. O pós-moderno compreende, incontestavelmente, uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório.” COMPAGNON, Antoine. *In Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2003, p. 103. Ocorre-nos, a partir das constatações de Compagnon, que a crítica à obra de João Cabral tem diante de seus olhos a transformação de uma obra que nasce praticamente artesanal, bancada pelo autor, em pequenas tiragens, com diversas de suas edições produzidas manualmente pelo poeta em sua prensa na Catalunha, e que a partir dos anos 1960 passa a circular de outro modo, com edições maiores feitas pelas grandes casas editoriais, até que em data recente tenha se tornado motivo de disputas comerciais entre editoras, passando atualmente por um processo de “relançamento”.

Assim a historiografia da (recente) arte cinematográfica, se é plenamente aceita como fonte de diálogo na obra de diversos produtores a partir de determinadas leituras, é desconsiderada por abordagens mais tradicionalistas. Desse modo, obras surgidas entre a eclosão das vanguardas no começo do século e o pós-guerra, como a de João Cabral de Melo Neto, situam-se numa zona cinzenta do possível diálogo entre obras de campos distintos.

1. O cinema como tema

Interessa-nos aqui entender as relações que João Cabral estabelece com a prática fílmica. O jovem Cabral que consolida esse interesse inicial, em léxico e tema, reafirmará textualmente ao longo de sua trajetória tal aproximação. Mais. Esse interesse internaliza-se no poeta, não mais como casca ou apreensão imediata da referência textual, mas sim numa aproximação mais aguda, como fonte de processos de composição artística.

Em texto para revista *Renovação*, de novembro de 1940, a respeito do primeiro Congresso de Poesia do Recife, o poeta já demonstra essa preocupação subscrevendo o texto junto a Vicente do Rêgo Monteiro, Willy Lewin e José Guimarães de Araújo:

“[...] um Congresso destinado a debater problemas de ordem exclusivamente poética, tomada a expressão não no seu sentido estrito (de arte poética), mas no de qualquer categoria de arte que receba o toque de valores legitimamente líricos: a pintura, o **cinema**, a fotografia, a arquitetura [...]”⁵³ (grifo meu).

⁵³ João Cabral de Melo Neto, Vicente do Rêgo Monteiro, Willy Lewin e José Guimarães de Araújo “Congresso de Poesia do Recife” In Revista *Renovação* 2, novembro de 1940, pp. 6-7. APUD: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. São Paulo, Nobel: 1987, p. 127.

Dois anos antes, Cabral já havia realizado uma peça em que o cinema surge tematizado desde o título: “Episódios para cinema”⁵⁴.

Poema em prosa, dividido em quatro partes, numeradas, mas não nomeadas. Mais nos parecem episódios sonhados ou imaginados. Sob uma atmosfera *nonsense*, o poeta mistura referências cinematográficas (como o herói Tom Mix) a personagens históricos (Napoleão), que de modo caricatural grita anunciando seu retorno a Culver City, centro de produção de filmes na Califórnia, sede dos estúdios MGM. Implode-se a noção espacial misturando-se referenciais de culturas distintas num mesmo ambiente, numa mesma cena. Ao herói americano e ao general francês, são interpostas citações da história nacional, como a batalha do Riachuelo.

A segunda parte é iniciada com uma justificativa que tem por preceito a noção de continuidade da narrativa cinematográfica:

“Na terceira esquina, *sem transição* aparecem os anjos.” (grifo meu)

A ligadura com que são realizados estes “episódios” não obedece a procedimentos narrativos como a preparação e o encadeamento, são cenas seqüenciadas independentemente de suas relações de proximidade semântica ou de noções de continuidade. É importante que se note, não se trata aqui de colagem ou sobreposição, e sim de um seqüenciamento que obedece a outra operação, espécie de montagem fílmica – “junção artística, já prevista no roteiro de seqüências de imagens e cenas individuais em situação *espaço-temporais diferentes*, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento”.⁵⁵ (grifo meu).

⁵⁴ Em razão de sua extensão, o poema será anexado no final deste capítulo.

⁵⁵ CARONE, Modesto. *Montagem e metáfora*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 101-102.

Nas partes III e IV, em que o tema prossegue como prolongamento, a idéia de sonho, de um espaço não realista, afirma-se no verso “no meu quarto, às sextas-feiras, era comum reunirem-se algumas pessoas, quase sempre amigos que me tinham chegado em sucessivas viagens.”. A partir daí Cabral dá vazão aos personagens que permeiam esse estado em que se fragiliza a apreensão amparada na realidade. Assim, vão se sucedendo personagens que “não se podiam nunca libertar de certos instrumentos próprios de suas profissões”. São encadeados a seguir, o eletricitista com seus pombos-correio, um automobilista com sua máquina último tipo, inválidos de guerra, acrobatas de circo e os “fantasmas de um poeta silencioso” que ganhava os maiores aplausos. Enquanto isso o rádio anunciava a volta de um famoso aviador (seria Charles Lindbergh, que atravessara o Atlântico anos antes?), que acaba se juntando aos demais. Soma-se a esses personagens a presença marcante da máquina, da tecnologia, dos expoentes do mundo que as vanguardas européias nas décadas anteriores revelaram em suas obras: “uma máquina último modelo”, automóveis, aviões, rádios etc. Mas no ambiente onírico que embala o poema, mais se percebe um tom de deslumbramento juvenil por esses equipamentos do que de qualquer processo mais crítico, como o realizado pelos surrealistas.

O poema, escrito por João Cabral, aos 18 anos, ainda não consegue unir o tema aos procedimentos poéticos, e não nos causa estranhamento que a experiência inicial tome forma a partir de uma sintaxe muito próxima a um exercício de prosa, sem métrica aparente, obedecendo a uma coerência interna de sentido, que trazia como única conexão, referentes externos, – através de nomes, lugares e citações – que retrabalhados em novo contexto, ganham a encenação de uma atmosfera *nonsense*.

Cabral irá precisar de alguns anos para extrapolar seu interesse mais bruto nos processos fílmicos e na transformação de uma mentação surrealista inicial em

procedimento, livrando-se enfim das facilidades do estranhamento imediato e dedicando-se a um trabalho de construção poética. Já em *Pedra do sono*, a relação prossegue, e é de onde retiramos “Dois estudos”:

Dois estudos

1

Tu és a antecipação

do último filme que assistirei.

Fazes calar os astros,

os rádios, e as multidões na praça pública.

Eu te assisto imóvel e indiferente.

A cada momento tu te voltas

e lanças no meu encalço

máquinas monstruosas que envenenam reservatórios

sobre os quais ganhaste um domínio de morte.

Trazes encerradas entre os dedos reservas formidáveis de dinamite
e de fatos diversos.

2

Tu não representa as 24 horas de um dia,

Os fatos diversos,

O livro e o jornal

Que leio neste momento.

Tu os completas e os transcendes.

Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,

Porque sob teu manto

E sob os pássaros de teu chapéu

Desconheço a minha rua,

O meu amigo e o meu cavalo de sela.

O primeiro verso anuncia o eixo temático. “Tu és a antecipação/do último filme que assistirei.” Retornemos à nota biográfica.

“[...] o cinema, por exemplo, é uma coisa que sempre me fascinou. Mas o cinema é ambíguo. O cinema, ao mesmo tempo em que ele é espacial, porque você está olhando a composição naquele momento, aquela imagem vai se transformando, de forma que é uma série de pinturas, de quadros, que seguem uma estrutura melódica. [...] *os cineastas que mais me interessam são aqueles que exploram a beleza plástica, não aqueles que se interessam mais pela coisa musical, que é a continuidade*. Porque, você repare, *o cinema são duas coisas: é a coisa do tempo e, a cada momento, um corte no espaço*.”⁵⁶ (grifos meus).

O modo com que Cabral utilizava-se da sintaxe para encadear “Episódios para cinema” não lhe serve mais. As máquinas que deslumbravam o poeta em “Dois estudos” são caracterizadas como “monstruosas”, a envenenar reservatórios. A máquina, na verdade, será internalizada, e o poema, máquina potente, terá a função de emocionar, como anunciará a epígrafe de *O engenheiro* que remete a Le Corbusier. A relação com o corte – “a cada momento, um corte no espaço”, diz o poeta –, que associamos no vocabulário poético à cesura, possibilitará um maior grau de experimentação em elementos de construção, como o verso e a quadra. Se em “Dois estudos” o mecanismo é ainda incipiente, em “Infância” e “Marinha”, poemas de *Pedra do sono*, o processo já é outro.

⁵⁶ Resposta a Sebastião Uchoa Leite, 34 *Letras*, Rio de Janeiro, no. 3, mar. 1989. Apud: ATHAYDE, Felix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio: Nova Fronteira, 1998, p. 20.

2. Modos de composição

Abrimos com os dois poemas de *Pedra do sono*, que nos servirão de exemplo.

Infância

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.

Marinha

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram
agarrar?

No sono das mulheres
cavalos passam correndo
em ruas que soam
como tambores.

Os homens têm espelhos de bolso
onde os gestos das amadas

(as amadas demoradas)
se repetem.

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.

Mesmo compostos em períodos próximos, e estarem organizados no corpo de *Pedra do sono*, há entre “Dois estudos” e “Marinha” (ou “Infância”) um salto de processos na poética de João Cabral. “Dois estudos” é o único poema de sua estréia literária organizado em partes (1 e 2), estrutura que só voltaria a ser repetida pelo poeta em *O engenheiro* com “A lição de poesia” – este poema, com suas três divisões, já se utiliza de uma organização sintática e de versos moldados numa inflexão que seria recorrente em sua produção, especialmente a quadra. Já “Dois estudos” nos parece o acaso de um domínio do tema sobre a composição, que marcou seus primeiros poemas. Como vimos em exemplos como “Episódios para cinema” e “Pirandello I e II”, em que o assunto tratado sobrepunha-se ao modo de fazê-lo, Cabral passará a equilibrar essas tensões a partir de uma organização rígida que permeará sua produção subsequente.

Em “Marinha” e “Infância” o que verificamos é a articulação de um verso seco, da dominante da quadra e do terceto e de combinações entre estes, longe das amarras do soneto, utilizando-se de uma organização em que as estrofes funcionam como limites da frase poética. A fôrma de seus versos passa assim a funcionar a partir de frases completas de sentido, que se subdividem em versos, dando coesão a cada uma das estruturas (quartetos, tercetos). A pontuação obedecerá claramente essa organização, principiando as estrofes em maiúsculas e respeitando a pontuação após a última palavra do verso derradeiro de cada estrofe, como é exemplo a quadra “No sono das mulheres/cavalos

passam correndo/em ruas que soam/como tambores.”. Essa consciência da coesão das micro-estruturas, como apontamos brevemente em nossa tentativa de equiparar a linguagem poética das estruturas fílmicas, será de considerável importância em nossa argumentação futura.

Se tal organização sintática sinaliza claramente o amadurecimento do poeta em relação a seus poemas iniciais, esta torna ainda mais clara a presença de um ambiente onírico, que se em “Marinha” é explicitado em léxico – “adormecidos na praia; “sonho das mulheres”; “no céu do sonho” – em “Infância” combina-se com a memória, em pleno contraste à recuperação que João Cabral fará de conteúdos memorialísticos em *O cão sem plumas*. Em outra chave há uma tendência do poeta de não mediar relações que simulem as noções de arbitrariedade dos surrealistas, ou características como as que já descrevia Pierre Reverdy⁵⁷ em 1918, resultando ora em ligaduras imediatas que não alcançam o deslocamento proposto pelo modelo automático de escrita, como no trecho em que homens e mulheres dão formatos às nuvens – “Os homens e as mulheres/adormecidos na praia/que nuvens procuram/agarrar?” – , ora em derivações ainda muito presas a um desejo de compreensão por parte do leitor, como a relação entre céu e lua no verso final “no céu do sonho/a lua morta não mexia mais”.

Como aponta Michel Riffaterre em relação à poesia surrealista: “o arbitrário dessas imagens só existe em relação aos nossos hábitos lógicos, à nossa atitude utilitária diante da realidade e da linguagem. [...] Impõe-se uma lógica das palavras que nada tem a ver com a comunicação lingüística normal: ela cria um código especial, um dialeto no seio da

⁵⁷ “Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá”. REVERDY, Pierre. “Nort-Sud” APUD Breton, André. *Primeiro manifesto surrealista*. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2001, p. 35.

linguagem que suscita, no leitor, o deslocamento da sensação, considerado pelos surrealistas o essencial da experiência poética”⁵⁸.

Em *Pedra do sono*, talvez pela própria desconfiança nesses princípios, ou por sua própria imaturidade artística, João Cabral não realizará esse intento por completo. Por outro lado, seus primeiros poemas funcionam como uma prévia do projeto de construção poética que irá empreender, possibilitando-lhe estabelecer os limites que regem as noções de arbitrariedade entre os signos lingüísticos e os objetos. Como observa Jakobson⁵⁹ “essa arbitrariedade atende a determinadas gradações. As sonoridades, as relações entre fonemas distintos, são capazes de criar motivações. Assim, como há no léxico, palavras em que sons e sentidos se equivalem.” Nessas modulações, variações da arbitrariedade passam a ser matéria do poeta a partir do momento em que se volta ao burilamento da linguagem. Já há a consciência, provavelmente desenvolvida a partir de seus primeiros poemas, dos limites da transposição do real em linguagem, mas falta ainda ao poeta testar os limites internos da expressão poética, dos sistemas interiores a esta. Nestes poemas de sua estréia literária, o que João Cabral de Melo Neto aprenderá são as gradações no trato dos signos lingüísticos, a partir do momento em que estes se deslocam de sua função utilitária. Um processo em que se modifica o modo de relacionar internamente as imagens e as noções de aceitabilidade dessas proposições.

Riffaterre irá cunhar um termo para definir de que forma essas imagens se conectam – *metáfora tecida*. Uma “série de imagens ligadas umas às outras através da sintaxe – elas fazem parte da mesma frase ou de uma mesma estrutura narrativa ou

⁵⁸ RIFFATERRE, Michel. “A metáfora tecida na poesia surrealista” In *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 195.

⁵⁹ Idem. Ibidem, p. 62.

descritiva – e através do sentido: cada uma exprime um aspecto particular de um todo, coisa ou conceito, que a primeira metáfora da série representa”⁶⁰.

Grifamos algumas passagens em “Marinha”:

**Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram
agarrar?**

**No sono das mulheres
cavalos passam correndo
em ruas que soam
como tambores.**

Os homens têm espelhos de bolso
onde os gestos das amadas
(as amadas demoradas)
se repetem.

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.

Desde a primeira estrofe o poeta localiza o leitor espacialmente (“na praia”), assim como caracteriza os objetos do poema: “homens e mulheres adormecidos”. A partir daí dará início às aproximações internas de sentido, principiando pelas que compartilham um mesmo campo semântico – *adormecidos/sono* – para então tramar relações metafóricas facilmente reconhecíveis, como “agarrar nuvens”. Dessas primeiras operações o que se

⁶⁰ Idem. Ibidem, p.195-196.

segue é a extrapolação de sua proposição original. Assim é que “no sono das mulheres adormecidas há cavalos correndo em ruas que soam como tambores”.

Seguindo a terminologia de Riffaterre, a metáfora tecida substitui “a função referencial da linguagem através de uma *referência à própria forma* da mensagem lingüística através daquilo que Jakobson chama a função poética que deve, segundo Breton, ‘fazer o espírito apreender a interdependência de dois objetos de pensamento situados em planos diferentes, entre os quais o funcionamento lógico do espírito não está apto a lançar qualquer ponte e se opõe *a priori* a que qualquer espécie de ponte seja lançada”⁶¹.

O que pode ser notado nessas primeiras experiências de Cabral é que a extrapolação ainda é tímida. O poeta ao localizar o espaço dessas imagens mais contrastantes no sono, e seus personagens-objetos como seres inanimados (“adormecidos”) fixa uma aproximação semântica que ainda mantém o leitor em ambiente conhecido – não soa tão absurdo que mulheres sonhem com cavalos em ruas trepidantes, nem que no *céu do sonho* a lua ofereça-se imóvel. Não soa absurdo, pois, quando localizamos textualmente essas ações no ambiente onírico, imediatamente flexibilizamos nossas relações de verossimilhança.

Em “Infância” o poeta se desprende um pouco mais de suas âncoras de sentido. O verso inicial localiza as imagens, agora não mais no sono, mas na memória.

Sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

⁶¹ Idem. Ibidem, p.201. Apud *La cle des champs*, p. 113.

E prossegue:

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.

Aqui nos parece que Cabral alcança ou, ao menos, se aproxima de modo mais consistente da noção de Breton, ao romper com as associações mais lógicas e com as figurações lingüísticas mais facilmente identificáveis. Entramos no campo de associações mais livres, fragilizando as arbitrariedades de sentido. A memória, ao contrário do sono ou dos sonhos cabralinos, é apresentada como um ambiente de dúvidas, lugar em que se esqueceu “perguntas que não se respondem”. Mesmo sem trazer respostas objetivas em seu desfecho que, ao contrário, metaforiza o ato do retorno contínuo a um mesmo ponto (“mesmos intermináveis carrosséis”). O salto se dá a partir de uma inflexão que já sinaliza uma negatividade (perguntas que *não se respondem*, ele diz) que contrasta com certo deslumbramento de seus primeiros poemas (lembremos de “Episódios de cinema” ou das homenagens a Pirandello), e na precariedade das imitações surrealistas que “Marinha” revela.

De todo modo, nestes dois poemas de *Pedra do sono*, Cabral exporá de forma explícita dois ambientes de onde retira suas construções e imagens – o sono e a memória. O primeiro, que não cabe no projeto que o poeta formula, não mais retornará à superfície de seus poemas, o segundo é de onde emergirá *O cão sem plumas*.

3. Processos fílmicos

O cinema surrealista se estrutura no eixo temporal através de duas (principais) operações simultâneas: a montagem e o *desdobramento dos objetos*. É esta segunda operação que produz no espectador uma sensação dúbia – por menos linear que a sequência de cenas encadeadas possa ser, é possível apreender no objeto final desse processo de montagem um dado sentido. Na prática o mecanismo se dá através de um determinado sintagma fílmico, por exemplo, um personagem como em *L'âge d'or*, ou um ator, como em *Un chien andalou*, que será, cena a cena, mantido no seqüenciamento lógico do filme, mesmo em situações as mais díspares – tal como nos sonhos observamos um determinado referente externo sendo multiplicado diversas vezes, em fusões que conectam ambientes e personagens que não possuem relação aparente em nossa realidade.

Deleuze nos ajuda a ampliar a questão: “L'évolution du cinéma, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile, et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel; et la coupe sera une coupe mobile et non plus immobile”⁶² E parte deste idéia de corte móvel para retomar Bergson e a própria relação entre o espaço percorrido, a apreensão dos fluxos temporais experimentados e a memória. Relação que

⁶² DELEUZE, Gilles. *L'image mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983, p.12.

nos parece central na criação de um objeto artístico como *O cão sem plumas*. Diz Deleuze a respeito da primeira tese de Bergson sobre o movimento em *Matéria e memória*: “Il y a d’une part une critique contre toutes les tentatives de reconstituer le mouvement avec l’espace parcouru, c’est-à-dire en additionnant coupes immobiles instantanées et temp abstrait.”⁶³

Deleuze irá ligar Buñuel à idéia de “*la puissance de la répétition dans l’image cinématographique*.”⁶⁴, a propor que “*le monde originaire comprend toujours une coexistence et une succession de milieux réels distincts*.”⁶⁵. Em *Un chien andalou*, temos um mesmo ator, vivendo situações as mais distintas, de modo que não sabemos, e o filme não nos auxilia em nada neste propósito, se se trata de um mesmo personagem, de vários personagens desempenhados pelo mesmo ator, dos vários papéis do mesmo personagem, ou ainda mais longe, os vários papéis, posições, que aquele referente significa para o autor do objeto artístico, ou das projeções que seu espectador possa realizar internamente a partir daquelas operações.

Esse desdobramento, mais tímido quando comparado à intrincada rede de relações simultâneas que Cabral operará em seu livro-poema de 1950, acaba por se delimitar ao eixo dos conteúdos semânticos, na ampliação ao longo do filme de conteúdos variados que dentro da organização não linear, “anti-narrativa” da obra, funcionem como um depósito de memórias oníricas de seus autores. Em muito se assemelham a um acúmulo de descrições, que parecem seguir uma regra próxima àquele que Buñuel e Dalí se valeram na escrita do roteiro de *Un chien andalou*:

⁶³ Idem. Ibidem

⁶⁴ Idem. Ibidem, p.186.

⁶⁵ Idem. Ibidem, p.182.

“Escribimos el gui3n en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de com3n acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicaci3n racional, psicol3gica o cultural.”⁶⁶

Por ora nos limitamos a esses esboços, que delimitam algumas das noções que ser3o aprofundadas no contato entre nossa hip3tese e *O c3o sem plumas*. Terreno mais que propício às id3ias expostas a seguir.

⁶⁶ BUÑUEL, Luis. *Mi 3ltimo suspiro*. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 118.

4. Anexo: Episódios para cinema⁶⁷

I

Eu pedia angustiadamente o auxílio do cavalo de Tom Mix. Mas nenhum sinal de cavalgada, nenhum rumor de tropel, aparecia na curva do mar. E eu não era absolutamente culpado. E quando finalmente! Apareceu, era Napoleão que vinha. Napoleão pareceu-me sofrer de qualquer doença; achei-o pálido e abatido. Mais uma vez era ele quem me via desmanchar os planos, desta vez brandindo uma enorme laranja que me descarregou na cabeça, eu que sendo louro há anos não como laranjas. Ela tomou também parte do ocorrido, perguntando em altos gritos onde estava. Podia eu saber? Não havia aparelhos de rádio no aposento e os gritos de Napoleão dizendo que voltava para Culver City nos asfixiavam a todos. Até mesmo o comedor de fogo do circo, que se foi afogando devagar no rio para apagar os morrões acesos na batalha do Riachuelo.

II

Na terceira esquina, sem transição aparecem os anjos. Não eram anjos de fogo nem estavam vestidos de policiais. Mas diante deles os homens mais humildes passaram a assumir as formas mais descompassadas. Enquanto isso um terror silencioso se apoderava de outros, multiplicando-lhe os gestos com que improvisavam aquelas explicações matinais: VOCABULÁRIO! CARBURADOR! CINEMATOGRAFÓ! Um rosto violento (teu rosto) se foi delineando nos cartazes da parede. E, imperceptível, começou a circular por debaixo dos bancos a certeza de que não mais haveria espetáculos nos cinemas.

⁶⁷ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 162.

III

Em meu quarto às sextas-feiras, era comum reunirem-se algumas pessoas, quase sempre amigos que me tinham chegado em sucessivas viagens. Eram todos muito pontuais, e, o que é mais, não se podiam nunca libertar de certos instrumentos próprios de suas profissões. Devo fazer notar que esses instrumentos eles os tinham por ocasião do nosso primeiro encontro. Assim, havia um eletricista com seus pombos-correio, um automobilista (hoje famoso) com sua máquina último modelo, todo um regimento de inválidos de guerra (estes organizavam com freqüência intermináveis paradas), acrobatas de circo (o coração pintado nos olhos) etc... As reuniões eram muito divertidas e se passavam sem nenhum constrangimento aparente. Todos se exibiam indiferentemente, embora os fantasmas do poeta silencioso ganhassem sempre os maiores aplausos com seus passes de mágica.

IV

Numa dessas reuniões falou-se certa vez de um famoso aviador, cuja volta o rádio estivera anunciando. Todos declaravam conhecê-lo e privar de sua intimidade, embora não se chegasse a um acordo quanto a sua estatura e cor de seus cabelos. Isso concorreu para que se formasse uma atmosfera de tal modo favorável que um silêncio de solidariedade baixou em toda a assembléia. Desde esse momento a presença do aviador tornou-se indiscutível. E com efeito ele chegou pouco depois, sem dúvida trazido por essa aliança misteriosa, porque a verdade é que ele nunca me ignorara tão absolutamente como algumas horas atrás.

Capítulo 3 - O Cão Sem Plumas

“Não queria nada além do que achava mais difícil conseguir de si mesmo.”⁶⁸
Paul Valéry

“Estou escrevendo um novo poema comprido. Em janeiro vou fazer 30 anos e quero saber se a poesia em mim era ou não enfermidade dos *twenties*.”⁶⁹ João Cabral de Melo Neto

Neste capítulo nos deteremos com maior acuidade no objeto principal desta análise, o livro-poema O cão sem plumas, de 1950. Iniciaremos com uma aproximação de sua estruturação rítmica, detalhando as diferenças na articulação do poeta nesta obra em relação à sua produção anterior, em que fica explicitado o teor narrativo desses versos. As figurações lingüísticas, o forte teor metafórico do poema, nos levarão a um detalhamento dos modos como João Cabral utiliza o símile como um elemento de transfiguração dos significados dos referentes descritos. Por fim, o diálogo obra a obra com a produção de Joaquim Cardozo introduz um novo modo de analisar o recorte sócio-geográfico na obra do poeta.

⁶⁸ VALÉRY, Paul, *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

⁶⁹ Carta a Lêdo Ivo, 14/12/1949. In IVO, LÊDO. *E agora adeus – correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo, IMS, 2007, p. 41.

1. Figurações de linguagem: Joaquim Cardozo, parte do Recife

Recife. Pontes e cais.
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.
Torres da tradição, desvairadas, aflitas,
Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.⁷⁰

Retornamos às dedicatórias de João Cabral. Em sua poética, toda pista se assemelha a um mapeamento genético, ligadura em fios sutis entre tempos diversos, poética, memória.

Nos capítulos anteriores as dedicatórias, mapas de homenagens de suas primeiras obras, já nos ofereceram uma cartografia de seu processo de formação, em explícitas menções a Carlos Drummond de Andrade e Willy Lewin. Foi preciso o distanciamento físico, as peregrinações da carreira diplomática internacional, iniciada com o posto de vice-cônsul na capital catalã, em 1947, para que o processo fosse ampliado, e as dedicatórias ganhassem densidade e significados novos.

A epígrafe em homenagem a Joaquim Cardozo⁷¹, “poeta do Capibaribe”, que abre *O cão sem plumas*, funciona como mapa de intenções que antecipa o objeto sobre o qual o

⁷⁰ “Recife Morto” In CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008, p. 161.

⁷¹ É importante lembrar que uma das primeiras obras produzidas por João Cabral em sua prensa caseira em Barcelona, que se materializaram em pequenas edições de seu selo “O livro inconsútil”, foi uma coletânea de poemas de Cardozo lançada em 1948 em homenagem aos 50 anos do poeta-calculista: “Cabral imprimiria, em 1948, como homenagem ao cinquentenário do poeta, cem exemplares de uma *Pequena antologia pernambucana*, de Joaquim Cardozo”. SUSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001, p.50.

poeta se debruçará ao longo do poema. Não o conterrâneo, poeta e calculista de diversas obras da futura capital brasileira. Mas também sim. O rico acervo de versos de Cardozo sobre o Recife cria um pólo de atração imediata ao tema a ser exposto. E, desse modo, João Cabral sinaliza a construção poética a ser empreendida através de duas frentes, dialógicas e simultâneas, que partem de dois referentes distintos: Joaquim Cardozo e o Recife.

Até então o Recife fora um tema evitado pelo poeta. Em sua primeira década de produção (o que inclui os poemas anteriores a *Pedra do sono*) João Cabral não havia tratado da cidade, que se não aparecia citada, quanto menos fora tematizada, com uma rara e única exceção. Em *O engenheiro*, entre os poemas-homenagens a Valéry, Drummond e seus conterrâneos Newton Cardoso e Vicente do Rêgo Monteiro, em que o poeta se limita a pequenos perfis íntimos desses personagens, há o choque, a ruptura de “A Joaquim Cardozo”.

No poema, que compõe a seqüência final da obra de 1945 – em grande parte ocupada por estes poemas-perfis –, Cabral irá operar um processo em que a palavra, a partir de seu teor original, passa a exprimir outros significados. Como se mesmo de modo eclipsado na poética cabralina estivessem interligados Joaquim Cardozo e o epíteto “poeta do Capibaribe”, desde seu primeiro registro.

Em oposição, por exemplo, a Paul Valéry e Carlos Drummond, que aparecem na obra do poeta em diálogo “obra a obra”, quer a partir do *Amphion* do poeta francês, quer na explícita e já exposta operação de *Pedra do sono/Brejo das almas*, ou ainda mais na

influência direta de “Quadrilha” sobre *Os três mal amados*, Joaquim Cardozo está adaptado ao léxico cabralino a partir de uma relação metonímica, como parte do Recife, ou, mais especificamente, como parte (poeta) do Capibaribe.

A Joaquim Cardozo

Com seus sapatos de borracha
seguramente
é que os seres pisam
no fundo das águas.

Encontraste algum dia
sobre a terra
o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?

Tuas refeições de peixe;
teus nomes
femininos: Mariana; teu verso
medido pelas ondas;

a cidade que não consegues
esquecer,
aflorada no mar: Recife,
arrecifes, marés, maresias;

e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia

que te fez lento e longo.⁷²

Além do poema de *O engenheiro*, a dedicatória que abre *O cão sem plumas* servirá como validação de um processo que, problematizado no poema, unirá o poeta-calculista e a cidade. Inserido ao léxico, Joaquim Cardozo, *figura de linguagem*, servirá a Cabral como o primeiro delimitador social e regional de sua obra, dado novo e fundamental na poética que se formaliza a partir de *O cão sem plumas*, e que irá somar-se a partir de então a uma noção memorialística que ganha constância no campo de significados que o poeta associa ao calculista homenageado.

João Cabral escreveu ao longo de sua produção poética dez poemas em que Cardozo aparece tematizado – afora a epígrafe de *O cão sem plumas*. Nestes, memória e cidade serão uma constante. Do verso “A cidade que não consegues esquecer”, de “A Joaquim Cardozo”, em que cidade e memória estão combinadas numa espécie de prévia do poema de 1950, passamos para o interessante mecanismo de “Um poema sempre se fazendo”, de *Crime na Calle Relator*. Neste poema, posterior a *O cão sem plumas*, Cabral irá combinar nas estrofes a obsessiva busca pela versão final do poema que se repetirá ao longo de sua obra, mas de um modo peculiar, assim como Cardozo, que tinha por hábito conservá-lo na memória. Diz o poema:

Um poema sempre se fazendo

Muito embora sua obra pequena,
vivia escrevendo-se um poema:

Não no papel, **mas na memória**,
um papel de pouca demora.

⁷² MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p. 96.

Na memória, é fácil compor
todo dia, seja onde for; (...)

E finalizará na estrofe derradeira:

Se só se alguém lhe pede um poema
Reescreve algum que ainda lembra.⁷³

Ainda na mesma obra, de 1987, Cabral escreverá “Viagem à Europa e depois”, que dialoga com “Joaquim Cardozo na Europa”, de *A escola das facas*, de 1980, em que novamente a memória é tema indissociável do poeta-homenageado:

Viagem à Europa e depois

Escreveu três poemas na Europa:
Dois se apagaram na memória.

Compõe alguns poemas, ainda,
Mas quase todos viram cinza,

Porque completados, ninguém
Colhe-os da memória onde os tem.⁷⁴

Em outra chave, Recife, Capibaribe e Cardozo, aglutinados e mais do que explicitados em “A Joaquim Cardozo” são constantes ao longo da produção que Cabral dedica a seu conterrâneo. Está “No **Recife** em todas as horas,/no Rio, (quem melhor o ignora)/Eis como escrevia, me disse,/O poeta que fez o **Recife**”, de “Um poema sempre se fazendo”, no pequeno, mas revelador “Pergunta a Joaquim Cardozo” de *Museu de tudo*: “É que todo o dar ao

⁷³ MELO NETO, João Cabral de. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p.65.

⁷⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p.66.

Brasil/De **Pernambuco** há de ser nihil?/ Será que o dar de **Pernambuco**/ É suspeito
porque em tudo/ Sintam a distância, o pé atrás,/Insubserviente de quem foi mais?” Ou,
“Joaquim Cardozo na Europa”, de *Escola das Facas*, que merece reprodução na íntegra, e
em que grifamos as marcas textuais que remetam às associações descritas:

Joaquim Cardozo na Europa

Ele foi um dos **recifenses**
De menos ondas e onde mais,
Que em lisboas, madrids, paris,
Andou no Recife, seus cais.

Como elas todas já sabia
Não foi turista ou visitante;
Não caminhou guias, programas;
Viveu-as de dentro, habitante.

A guerra não o deixou andar
Outras que também lhe eram íntimas,
Que conhecera no Recife,
Habitando-as no espaço-língua.

Confiou-me que se anda igualmente
No **Cais do Apolo** ou nos do Sena,
Que foi na Europa (não à Europa)
Como na **Várzea** ou **Madalena**.⁷⁵

Habitante do espaço-língua, Joaquim Cardozo encontrou pouso mais que temporário
na produção do poeta que ganhará impulso com *O cão sem plumas*. Essa ligação entre

⁷⁵ MELO NETO, João Cabral de. *Escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p.78.

dados social e memória, não se deve obliterar, surge combinada nesta que é a primeira obra do poeta produzida fora do Brasil, acentuada por uma ampla crise existencial de João Cabral em relação à poesia, como exposta em diversas correspondências do período⁷⁶.

Em meio a uma poética do fazer poético, mais que explorada na tríade de 1947 (*Antiode, Fábula de Anfion e Psicologia da composição*)⁷⁷, ou na seção de homenagens de *O engenheiro* o eixo social/geográfico e a mentação nostálgica/memorialística que, embora o verso “*A cidade que não consegues esquecer*” de “A Joaquim Cardozo”, de certo modo já anunciara, passará despercebido e temporariamente abandonado até o aparecimento de *O cão sem plumas*.

É desse modo que o verso de *O engenheiro* ganha nova compreensão a partir de sua atualização pela epígrafe que abre o objeto central deste estudo – “Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”. Elementos que serão recuperados e expostos em plano principal em *O cão sem plumas*, primeira obra concebida pelo poeta sobre seu Recife natal, ponto de fratura na produção cabralina, abertura do longo período espanhol que marcaria profundamente sua trajetória artística⁷⁸.

Retornemos a Joaquim Cardozo, *poeta do Capibaribe*.

A matéria local tratada pelo poeta-calculista é vasta. Em sua produção inicial, poemas produzidos ainda nos anos 1920, são variados os exemplos da capital pernambucana exposta em imagens diversas. Ora é um “Recife romântico dos crepúsculos

⁷⁶ “Nesta ocasião, eu havia atingido o máximo em matéria de abstração. Acabara de publicar *Psicologia da Composição*, e resolvera não escrever mais.” In “O imortal que tem medo da morte”, Entrevista a Revista Fatos & Fotos, 1968. APUD: Mamede, Zila. *Civil Geometria*, p.138.

⁷⁷ “Seu subtítulo já é de per si significativo: “contra a poesia dita profunda”. O poeta conhece os fantasmas contra que luta. (...) É contra eles, assim como contra sua poesia anterior, que Cabral escreve a primeira estrofe (...)”. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

⁷⁸ “*O cão sem plumas* aparece como o primeiro livro cuja totalidade alcança exprimir o que estudávamos como característico à segunda área de *O engenheiro*. Com as cautelas necessárias, pode-se então, a seu respeito, falar em abertura da segunda fase” COSTA LIMA, Luiz, op. cit, p. 294.

das pontes./E da beleza católica do rio” que nos é revelado, como trata em “Tarde no Recife”, de 1925. Ora, o exemplo merece que nos detenhamos, a cidade ganha outras cores, regidas pela agudez de versos como os de “Recife morto”, de 1924, cuja curiosa relação intertextual com “Paisagem do Capibaribe I”, primeira seção de *O cão sem plumas*, em especial suas estrofes 13 e 14, é digno de maior atenção:

Recife Morto

Recife. Pontes e canais.

Alvarengas, açúcar, **água rude, água negra.**

Torres da tradição, desvairadas, aflitas,

Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.

Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.

Lajes carcomidas, decrepitas calçadas.

Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga.

Gotas de som sobre a cidade,

Gritos de metal

Que o silêncio da treva condensa em harmonia.

As horas caem dos relógios do Diário,

Da Faculdade de Direito e do Convento

De São Francisco:

Duas, três, quatro. . . a alvorada se anuncia.

Agora a ouvir as horas que as torres apregoam

Vou navegando o mar de sombra das vielas

E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,

A humilde proteção dos telhados sombrios,

O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,

A ironia curiosa das sacadas.

**As janelas das velhas casas negras,
Bocas abertas, desdentadas, dizem versos
Para a mudez imbecil dos espaços imóveis. (...)**⁷⁹

Paisagem do Capibaribe I

**Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.**

(É nelas,
Mas de costas para o rio,
**Que as "grandes famílias espirituais" da cidade
Chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a resolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa.)**⁸⁰

⁷⁹ CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008, p. 161.

⁸⁰ MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, p.139-140.

As semelhanças lexicais entre o poema de Cardozo, datado de 1924, e uma das partes do longo poema que João Cabral escreveria um quarto de século depois, revelam uma caracterização local muito próxima, e que, apesar do tempo decorrido, parece preservar-se inalterada. A observação está internalizada no poema de Cabral, que nota com clareza a imobilidade das estruturas sociais da capital pernambucana, com seus “caldeirões de preguiça viscosa” e “da estagnação dos palácios”, e que tornam o cotejamento entre obras separadas por mais de duas décadas repleto de referências textuais explícitas. É nítido nos dois poemas o ar decadente que toma a cidade, e que pode ser colhido em caracterizações como “palácios cariados”, “comidos de mofo e erva-de-passarinho”, como descreve Cabral, ou nas “lajes carcomidas”, as “decrépitas calçadas” que Cardozo aponta. É interessante lembrar que o ponto de partida do poema de Cabral é justamente a precariedade da vida no Recife, vista numa publicação já em sua estada espanhola, e que aproxima o que a memória do poeta revela em seu livro-poema da visão *in loco* de Cardozo na década de 1920.

Carlos Drummond, protagonista das primeiras homenagens de João Cabral, nos auxilia na compreensão do eixo que une os dois poetas pernambucanos. Coligido no seu *Passeios na ilha*, de 1952, está o prefácio do poeta mineiro a *Poemas*, coletânea lançada por Joaquim Cardozo em 1947. Descreve o autor de *Alguma poesia*, nos auxiliando na compreensão das ligações entre o Recife e Cardozo, que se tornarão mote de Cabral. “A província aparece a Joaquim Cardozo, nos idos de 1925, revestida daquela realidade pitoresca que se diria o único elemento, na massa das coisas, suscetível de interessar a visão modernista então vigente. Alvarengas do porto, velhas ruas do Recife, suas pontes e

edifícios públicos, igrejas de Olinda, chuva de inverno, mangue, cajueiros, engenhos (...).⁸¹

A partir desta matéria, Drummond aponta com clareza, Cardozo irá construir uma poesia modernista, que se opunha a parnasianos e pós-simbolistas, algo que facilitará a própria recepção de Cabral à obra do poeta, principalmente como mais um dado textual de seu desejo explícito de se diferenciar a seu grupo geracional, a chamada Geração de 45, em que a recuperação da forma, e de inflexões típicas ao Parnasianismo, era afirmada como bandeira em oposição justamente às conquistas operadas pelas duas gerações modernistas que a antecederam.

Caberia a Cardozo, e Drummond aponta com precisão, a primazia de trazer o “modo”, a inflexão modernista para tratar a realidade do Recife, numa linhagem contemporânea a Manuel Bandeira, porém construída em suas duas primeiras décadas no próprio Recife.⁸² “Permitiu-lhe dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia”⁸³, aponta o poeta mineiro. Soma-se a essa posição privilegiada, um temperamento que, de certo modo, será repetido nas décadas seguintes por João Cabral – “um aparelho severo de pudor, timidez, bom gosto e autocrítica”⁸⁴ – por certo, mais uma das ligações que farão o autor de *O engenheiro* internalizar a poesia de Cardozo em meio a seus procedimentos, desembocando na abertura do poema que trará o Recife para dentro de sua obra poética.

⁸¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p.1441.

⁸² O primeiro ensaio literário de Cardozo, publicado em jornal, data de 1925, e nos possibilitaria novas averiguações acerca das manifestações modernistas em Pernambuco. O título é sintomático: “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”.

⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p.1441.

⁸⁴ Idem. *Ibidem*.

2. Novos modos de intertextualidade

As tensões que foram formalizadas a partir do “tríptico da poesia negativa”⁸⁵, constituirão, a partir de *O cão sem plumas*, novas relações de intertextualidade que o poeta passa a explorar em sua obra. As mediações e influências diretas, tais como as já citadas relações entre *Os três mal-amados* e “Quadrilha” de Carlos Drummond e “Fábula de Anfion” e o *Amphion* de Valéry; ou, as idéias de Le Corbusier ao longo de *O engenheiro*, darão lugar a uma relação direta a referentes, não mais literários, não mais “monstros de linguagem”, extraídos que são diretamente do mundo exterior. São coisas do mundo, coisas no mundo.

Se as relações anteriores estabeleciam-se entre linguagens, entre textos, a partir de então a operação é sofisticada. Por hipótese, parece-nos que o forte teor metafórico da obra de 1950 seja decorrência direta das transformações dessas intermediações. Se o diálogo entre textos circulava entre signos comuns, a captação das coisas do mundo pela linguagem impõe outra forma de operação, uma “transusão de sentido entre objeto e objeto”, como nos diz Antonio Candido⁸⁶, entre mundo e linguagem. A constituição de uma poética assim caracterizada estabelece-se como grande conquista de João Cabral a partir de *O cão sem plumas*. As marcas textuais passarão a partir de então a operar no poema uma transmutação dos referentes exteriores através de figuras de linguagem. Ora, o processo é metonímico, como o procedimento de ampliar os campos semânticos de um determinado referente, como é feito com Joaquim Cardozo, ou nas articulações e

⁸⁵ “(...) coisa que ocorria quase sempre em sua obra, sobretudo depois de conquistada a sua linguagem a partir do tríptico de 1947”. In BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. *Cadernos de Literatura*, p. 88.

⁸⁶ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p. 138.

comparações entre rio e cidade, rio e sociedade. Ora, o caminho é metafórico⁸⁷, e na maior parte das vezes, *centrado no símile*.

Nesse processo é interessante notar como Cabral articulará o eixo temático, que ainda terá por ponto de partida um texto escrito, funcionando como um anteparo às relações entre realidade e linguagem. A memória do poeta, que servirá de alicerce às seções do poema, é estimulada não pelo impacto imediato das coisas do mundo, mas sim por seu relato. A história é conhecida. O exemplar da revista *Observatório Econômico e Financeiro do Brasil* cai nas mãos do poeta, ao final da década de 1940. Um estudo expõe as taxas de mortalidade ao redor do mundo, e se na paupérrima Índia, esta chega “aos 29 anos, em Recife não passa dos 28”⁸⁸. Não por acaso a idade do poeta. Em nenhum dos poemas anteriores de Cabral é tão nítido e explicitado um ponto de partida. Elemento exterior numa poética até então construída em moldes introspectivos, no embate interior, caberá a Cabral a partir deste momento, encontrar ferramentas na constituição de um projeto poético, que, em muita medida, precisa ser repensado e ampliado. Um projeto em que a matéria de uma intensa construção poética – o léxico muito próprio, o andamento rítmico fundado em quadras, as rimas internas, o aparato antidiscursivo, o antilirismo – entra em contato com uma matéria de domínio público, a fontes populares, ao registro memorialístico e um forte componente narrativo. Algo que João Alexandre Barbosa observa com clareza:

⁸⁷ O próprio poeta irá apontar o procedimento: “A verdade é que naquela época eu não me tinha libertado ainda do preconceito de que poesia é a transplantação metafórica da realidade. Grandes trechos de ‘O cão sem plumas’ são construídos por metáforas”. Entrevista a Revista Manchete. APUD MAMEDE, Zila, *Civil Geometria*, p. 131.

⁸⁸ CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 100.

“A incorporação de valores regionais pode e deve ser feita, mas pela porta estreita de uma linguagem de tradução estrutural *em que existência e discurso poético não se distanciem para que o segundo não seja apenas adorno colado a seu objeto*”⁸⁹.

Se quisermos ampliar essa situação que, se não é de ruptura, tampouco pode ser resolvidos com *adornos* ou enfeites, trataremos aqui de um momento de tensão poética em grau máximo.

3. Os porquês do aquele

O dado factual – a matéria de jornal servindo de motivo ao poema –, irá ser modulado a partir de uma expressão poética que passa a lidar, concomitantemente, com dois novos pólos de atração. Além das mediações entre objeto e objeto, e referentes externos à linguagem, o poeta haverá de dialogar com esses novos elementos em situação peculiar – à distância. Ou melhor: duplamente à distância. O afastamento físico/geográfico em que Cabral encontra-se, se soma a intermediação pesada que o poeta impõe entre mundo e linguagem. É notável que em *O Rio*, livro que sucede *O cão sem plumas* na produção do poeta, e compartilha de mesmo eixo temático, já se matize uma poética de menor ambigüidade, a partir de mediações abrandadas entre linguagem e mundo externo, explicitadas, como de hábito na obra do poeta, desde o título: *O Rio ou Relação da Viagem Que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife*. O processo constitutivo que se formula na adaptação dessa nova matéria poética constrói-se assim numa operação lingüística que, como Benedito Nunes irá apontar, baseia-se num “processo de indagação ao código que [João Cabral] usa, constituindo-se, em seus limites,

⁸⁹ BARBOSA, João Alexandre, op. cit, p.76.

a sua mais radical experimentação de ordem metalingüística, por onde a apreensão da realidade, a imitação, se faz cada vez mais dependente da própria operação textual”⁹⁰. Porém, em *O cão sem plumas*, Cabral irá se valer das indagações anteriormente tematizadas no poema, como modo de composição. No livro-poema de 1950, são as respostas a essas indagações – ou a uma grande indagação “como se constitui o objeto descrito?” – que aparecerão estrofe a estrofe, sofisticadas numa operação de esvaziamento de sentidos, de uma caracterização às avessas.

Dessas tensões entre uma poesia amadurecida sob determinados aspectos e outra que se formula, o aspecto imagético é ampliado pela própria abundância de operações lastreadas em figurações lingüísticas. É nesse procedimento que o poeta repõe fragmentos – imagens dispersas, amplas relações entre campos semânticos distintos – que remetem a uma mentação surrealista. Tal modo de proceder é explorado no processo constitutivo do poema, por um lado, através da abordagem de um novo léxico, de novos campos de significados. De outro, pelo fluxo do verso, remontado em cortes assimétricos. Este trabalho simultâneo de construção poética, em duas frentes de trabalho distintas, será determinante na produção de efeitos contraditórios na leitura do poema.

De imediato, observa-se que a oralidade da fala choca-se com a leitura silenciosa dos versos. Olhar e audição não compartilham a mesma experiência. O poema vai assim sendo preenchido de significados nestas frentes diversas que ora bifurcam. O desdobramento do símile aparentemente impõe-se como negatividade, ao nomear constantemente o objeto descrito por suas faltas. Os exemplos são múltiplos, – “**Nada**

⁹⁰ NUNES, Benedito. APUD Abel Barros Baptista, op. Cit.

sabia da chuva azul, da fonte cor-de-rosa”; “Aquele rio **jamais** se abre aos peixes”; “O rio cresce **sem nunca** explodir” – todos em “Paisagem I”. Porém, a operação é mais ambiciosa. O que se quer não é definir o que falta ao objeto descrito, mas sim caracterizá-lo por estas faltas, torná-lo um objeto que se define pelo que não é: pela *espessura de tais ausências*. O objeto é revelado assim, não simplesmente numa inversão de sentido, que ofertasse simplesmente seu negativo, mas por um “esvaziamento que preenche” de sentidos novos o referente, através de um léxico recorrente, repleto de indagações – “**seria**”, “**onde começa**”, diversos “**por quês**” – e negações como as já expostas.

João Cabral materializa assim, de dentro das estruturas que compõem o seu poema, a distância entre palavra e coisa. A separação entre a representação lingüística e os referentes (objetos) exteriores à linguagem. “Faz-se ver pela semelhança, **fala-se através da diferença**”⁹¹, aponta Foucault. E assim é “preciso que haja de um modo ou de outro, subordinação”⁹². Atuando através do símile, as operações metafóricas que Cabral empreende não pressupõem uma hierarquia em suas redes de comparação. Retomando a Foucault, Cabral em *O cão sem plumas* não faz ver pela semelhança, atua sim, através da similitude. Esta “faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver, tornam invisíveis (...) Multiplica as afirmações diferentes, que **dançam juntas**, apoiando-se e caindo umas em cima das outras”⁹³. Este efeito plástico que a leitura silenciosa capta, tornando o poema um objeto de rara potência, em mais uma das intrincadas relações que o poeta manipula, estrutura um plano diverso do fio corrente da leitura oral, repleto de instrumentos retóricos, anáforas, homologias. O resultado desses discursos múltiplos, que

⁹¹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.39.

⁹² Idem. Ibidem.

⁹³ Idem. Ibidem, p. 64.

se chocam e se ampliam, se oferece numa espécie de anti-discursividade que faz do enunciado um fragilizador do referente.

João Cabral imporá ao longo do poema um processo de renomeação da própria palavra. Novas "cargas" semânticas vão sendo ligadas a um determinado vocábulo, de modo que a acumulação dessas relações de significados possibilita ao leitor questionar a própria insuficiência nas relações que este estabelecia previamente com o objeto de sua nomeação. Rio e homem passam desse modo a ter tal caracterização, uma caracterização diga-se, às avessas, baseada mais em ausências do que em elementos que os constituem, ou, que sem maiores questionamentos nos valem para caracterizá-los, que se opera um intenso deslocamento da própria definição original de cada termo. O poema põe em xeque uma das relações mais arbitrárias do procedimento poético. Em *O cão sem plumas* o referente externo não se impõe de “fora pra dentro”. Cabral não trata de descrevê-lo, de construir o objeto poético a partir do procedimento mimético que organiza as relações entre referente e construção poética. O que o poeta irá realizar é ainda mais contundente, e atinge tal complexidade, ampliada pelas condições materiais em que o poema é produzido – a partir do isolamento físico e temporal de quem se encontra distante de seu objeto de análise – que reforça o ineditismo em sua obra anterior e posterior, não só de alguns dos procedimentos utilizados, mas da combinação destes no objeto poético.

Em outra chave há uma estratégia temporal que se impõe ao longo do poema. O símile desdobrando-se, renomeando-se na operação memorialística que Cabral empreende, somado à relação metonímica que norteia o poema (o rio, o homem, o cão, Joaquim Cardozo, cada elemento do poema é sempre caracterizado por algo mais além dos seus

significados imediatamente reconhecíveis), além de modificar os modos de ver o Capibaribe, agindo sobre a própria compreensão das tensões sócias locais, irá produzir um seqüenciamento de imagens, “cenas”, que encadeadas nas macroestruturas (as seções do poema), e internamente (em suas estrofes), constituirão um modo próprio de operar elementos narrativos.

Essa fluência do seqüenciamento de imagens que se conectam, amplificadas pela fala no preenchimento temporal da leitura, é delimitada no campo espacial pelo corte, pela cesura do verso. Há aqui mais uma das tensões típicas em que Cabral nos lança em seu constante jogo de oposições com que compõe o poema: o choque entre o que o olho vê, e o que a audição registra; espaço e tempo.

4. Uma narratividade cindida

Se é a memória que intermediará a caracterização dos objetos descritos, é também a partir dela que Cabral empreenderá um modelo de composição que lhe possibilite novas abordagens no eixo narrativo. Este também será readaptado a uma organização distinta dos modos com que usualmente se combina a construção poética e a narratividade. É esse ineditismo que levará o poeta a situar *O cão sem plumas* numa região em que convergem as mais distintas tensões – o seqüenciamento narrativo versus o encadeamento do verso, a construção de dentro pra fora versus o quadro da memória em que o referente habita, entre outras tantas.

Neste poema que se faz de “dentro pra fora”, o rio, como objeto, assim como já notamos, não é revelado por suas características, mas sim é exposto em oposição a “tudo o que não é”. Ora, um procedimento dessa ordem imediatamente nos lança em um conflito:

como descrever algo pela ausência do que o constitui? Mais ainda. No vácuo entre o campo de significados preconcebidos de que nos valem para nomear o objeto e a constante negação que o poeta interpõe às essas noções por princípio arbitrárias, de que forma será constituída uma nova caracterização, uma nova significação do objeto apresentado, distanciando-nos enfim do que preconcebíamos a seu respeito?

Estamos assim diante uma dupla operação – esvaziamento e preenchimento. Esta se dará em dois movimentos simultâneos: a negação das características de um objeto e a substituição dessas ora por sua oposição, ora por significados novos. Opera-se assim o que iremos nomear de uma transmutação do símile.

A repetição cotidiana, a função pragmática dos signos lingüísticos em nossa apreensão das coisas do mundo, é rompida em princípio pelo desconhecimento dos significados de um determinado referente, que passa a ocupar imediatamente um espaço vago na codificação de nosso entorno. Em *O cão sem plumas*, João Cabral se valerá de um procedimento que inverte esse processo. O leitor, como se pela primeira vez contemplasse algo que desconhece, é apresentado a uma palavra (rio) a qual imediatamente associa um referente. A partir desse ponto de partida habitual, o poeta atuará diretamente sobre a relação mais básica e imediata de que nos valem – a sobreposição entre os nomes e as coisas. Cabral assume a distância entre palavra e coisa, espécie de poética construída neste vácuo, um vácuo que se diga, espesso, espesso como a falta que descaracteriza o referente, tornando seus significados anteriores planos, sem espessura alguma. A operação se dá do seguinte modo, atingindo em cheio a relação arbitrária entre signo e significado.

- a) Num primeiro momento, o poeta delimita e especifica o referente – não se trata de um poema sobre o genérico “rio”, trata-se de um poema *sobre o Capibaribe*.

Essa noção será reforçada constantemente desde a epígrafe através da

recorrente utilização da contração “do” sinalizando pertencimento e dirimindo qualquer ambigüidade nas relações de posse. A idéia segue sendo reafirmada, poeta *do Capibaribe*, paisagens, fábula, discurso, *do Capibaribe*.

- b) Numa segunda etapa o poeta iniciará a descaracterização do objeto. Assim, mesmo o leitor que conhece o rio, será desafiado a questionar o que o olho acomodado pelo já visto não capta mais. Neste vácuo, que de certa forma iguala as percepções do referente entre os que o conhecem, os que o desconhecem, ou os que simplesmente o aprenderam em mapas, fotografias de revista que o limitam a um dado geográfico, o poeta ampliará e amplificar os conteúdos semânticos, através de um **processo metonímico**. Não se fala mais aqui de rio, do Capibaribe, mas muito além, de todo um entorno, um modo de vida, de uma certa organização social⁹⁴.
- c) Concomitantemente às inflexões internas amparadas em anáforas como “Aquele rio”, e no trecho final de “Discurso” pelo termo “espesso” que abre três estrofes desta seção, o poema se ampara em conectivos como “e jamais” (Paisagem I), “ele sabia **também**”, “e sabia” em Paisagem II. Estes estruturaram o poema a partir de uma rítmica⁹⁵, de um pé, que impõem uma

⁹⁴ Foucault trata desse tipo de procedimento com uma clareza que ainda não nos é possível: “pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenham, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede de significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos.” FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Paz e Terra, 1989, p. 23.

⁹⁵ As estrofes de *O cão sem plumas* são estruturas fechadas, aparentemente articuladas através de uma expressão prosaica, que então será remontada a partir do molde poético. Nos versos, há um procedimento de sublinhar palavras, isolando-as em linhas-versos, muitas vezes utilizadas como “pulso” da estrofe, ou de marcas de determinadas seções do poema, reforçadas em reiterações.

Peguemos, por exemplo, a quinta estrofe de Paisagem II. A seqüência: *O rio sabia daqueles homens sem plumas. Sabia de suas barbas expostas, de seu doloroso cabelo de camarão e estopa*, possibilita a leitura prosaica, como período narrativo, mesmo que se anteveja nele uma articulação poética. Porém, quando

operação retórica, que se vale de modos próprios a essa expressão, como a utilização de conjunções coordenativas alternativas como “ora” (“ora lembrava”, “ora o outro rio”), ou de advérbios de tempo como “então” (“Ele tinha algo, então”), o que confere um encadeamento que disposto sintaticamente de modo diverso ganharia uma explicitação narrativa.

- d) Nas marcas textuais é possível encontrar as sombras desses elementos narrativos e das figurações lingüísticas no processo de construção. O “explicado que coincide com o explicador”, como afirma Abel Barros Baptista⁹⁶, a sobreposição entre memória e linguagem, deixa seus rastros ao longo do poema. Num processo próprio ao gênero narrativo, Cabral dá início ao poema a partir da explicitação da posição do narrador. Diz-se “Aquele rio”⁹⁷, e não “este rio”, “esse rio”, ou, simplesmente, “o rio”. Ao mesmo tempo coincide o narrador e o narrado. Trata-se da *Paisagem do Capibaribe*, contada

Cabral a remonta, opera uma rearticulação de cortes e cesuras, isola palavras e expressões, realçando as repetições, reiteraões e sonoridades insuspeitadas a partir da leitura do período. Impõe um ritmo, que, ao mesmo tempo, mantém o senso de desdobramento temporal próprio à narrativa, mas que é articulado numa cadência que ressalta o andamento pretendido, os grifos ocultos nos vocábulos e sintagmas:

O rio sabia/daqueles homens sem plumas./Sabia/de suas barbas expostas,/de seu doloroso cabelo/de camarão e estopa.

⁹⁶ Op. Cit., p. 275.

⁹⁷ A anáfora “aquele rio” abre a estrofe, que será pontuada durante todo o poema. A estrutura com versos constituídos em períodos curtos, com poucas palavras e frases isoladas a cada linha, produz um efeito sonoro/visual em que anáforas e reiteraões são destacadas. Um exemplo é a quinta estrofe de “Paisagem I” (Aquele rio/jamais se abre aos peixes./ ao brilho./ à inquietação de faca/ que há nos peixes. /Jamais se abre em peixes.). “Peixes”, assim como “cão” na segunda estrofe de “Paisagem I” (O rio ora lembrava/a língua mansa de um cão,/ora o ventre triste de um cão,/ora o outro rio/de aquoso pano sujo/dos olhos de um cão.), atua sintaticamente como feixe de períodos e miniperíodos. Em “peixes” há uma valorização da sonoridade através das modificações nas preposições que precedem o termo: “aos peixes”, “nos peixes”, “em peixes”. Em “cão” o processo é inverso, há uma reiteration de sintagma “de um cão” e não de vocábulo. A estrutura das estrofes tem por alicerce a reconstrução em miniperíodos, de modo a ser apoiada pela sonoridade (acumulada) das repetições. Composto inicialmente frases longas, como: “Aquele rio jamais se abre aos peixes, ao brilho, à inquietação de faca que há nos peixes”. E que passa a ser disposta, preservando o ritmo de dois dodecassílabos ou de variações deste, findados na palavra “peixes”: (Aquele rio jamais se abre aos peixes/Ao brilho à inquietação de faca que há nos peixes).

à distância, através da “memória” do próprio rio. “Aquele”, pronome adjetivo, está afastado do poeta e do leitor (o que nos ajuda na aceitação do rio discursador), fragiliza os referentes espaciais, geográficos, libera a operação do símile. O símile ganha com isso um ruído: o poeta não diz “o rio é como um cão sem plumas”, mas sim “**aquele rio** é um cão sem plumas”. Soma-se ao procedimento a atribuição autoral – “do Capibaribe” – a identificar o rio como autor desses discursos. Do mesmo modo, Joaquim Cardozo, está grafado sob o epíteto “poeta **do Capibaribe**”. Referente que permeia o poema tal uma elipse contínua. Mas novamente Cabral irá evitar a operação mais fácil. Como nossa hipótese já anunciara, o encontro entre forma e mundo exterior que se tematiza, passa a ocorrer na obra de João Cabral a partir de *O cão sem plumas*. Tal encontro haverá de firmar-se sobre um pêndulo de equilíbrio improvável, lançando o poeta num desafio tremendo. Este haverá de dar coesão a uma tormenta onde ora o tema grassa, e tende a envolver como medusa o poeta na exacerbação lírica da paisagem exterior, ora a assepsia da forma encanta e aprisiona a potência externa numa acanhada *mimesis*. Cabral responderá a esse desafio se colocando entre essas tensões. E logo como ponto de partida inverte o senso comum. *O cão sem plumas* não é um poema sobre o Capibaribe. É um poema **do Capibaribe**.

5. Uma nova poética

“Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ele muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim.” *Carta a Bandeira, 3 de dezembro de 1949.*⁹⁸

E como se dá esta poética, *construída no vácuo*, de que falamos? Esta será problematizada na construção de um poema de caráter aparentemente narrativo⁹⁹. Aparentemente, porque em *O cão sem plumas* todas as noções são intermediadas por matizes que fragilizam afirmações definitivas. Se é notável no poema a estruturação a partir de elementos que remetem à inflexão retórica, a um encadeamento que, disposto de outra forma na folha de papel, nos dá a clara sensação de um período narrativo, por outro lado, a construção estrófica, a disposição dos versos, neutralizam esse efeito, como numa composição que “brigasse” com essa narratividade, que se chocasse com a fluidez própria ao gênero.

São tão sofisticadas as diversas operações que o poeta empreende que o que é próprio à construção atua imediatamente sobre a tematização do poema. A complexidade de narrar, de fruir, mimetiza a caracterização às avessas do objeto do poema. É assim que o símile desdobrando-se em símile impede a simultaneidade característica do cubismo, as diversas “leituras”, as diversas apreensões. Os diversos significados que se colam aos

⁹⁸ SUSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001, p.114

⁹⁹ Reforçamos aqui o distanciamento de elementos de matriz surrealista de elementos da tradição cubista, que em *O cão sem plumas* já estarão devidamente soterrados. Retornando ao texto de Antonio Candido de 1943, a “poesia em que não há sequência verbal – no sentido da ligação discursiva”, contrastará com uma construção repleta de conectivos, anáforas, recursos retóricos, altamente narrativa, e, em muito discursiva, assumidamente discursiva, como bem ilustra a seção final do poema. Cada vez mais pensamos *O cão sem plumas* como peça única ao longo da obra do poeta.

objetos que se revelam, não são delimitados ao espaço, “escorrem” no eixo temporal. Esse complexo modo de proceder é o que mais nos impele às possíveis mediações com o cinema surrealista. A narratividade que se apropria do eixo do tempo, porém se dará em cortes – cesuras no vocabulário poético, montagem ou composição, no jargão fílmico. Se nas leituras cubistas a ausência de temporalidade delimita ao eixo espacial a pluralidade de significados, o desdobramento temporal possibilita a adequação em agrupamentos de significados (estrofes, seções do poema, cenas no repertório fílmico) que encadeados preenchem a enunciação no tempo, oferecendo à leitura o seqüenciamento narrativo. A apreensão agora não é incomodada pelo excesso de pontos de vista que se encontram simultaneamente como no cubismo. A apreensão é lentamente transformada pela acumulação dessas leituras, visões, dispostas e encadeadas ao longo do poema. No poema, o rio e seu fluxo contínuo, de tão bloqueado pela espessa presença dos mais diversos elementos, estagna-se, vê seu desenrolar caudaloso ser freado. “Antes de ir ao mar/o rio se detém em mangues de água parada.”. Se vê limitado pelo mar: “O mar devolve o rio./Fecha o mar ao rio seus brandos lençóis”. Nega constantemente o poeta o fluxo que deveria ser natural a um rio. Em sua operação João Cabral evitará o recurso desgastado de opor campos semânticos, oferecendo ao longo dos versos sintagmas que se chocam. O que o poeta constituirá é uma espécie de “empedramento” do fluxo contínuo do rio, no qual escoaria sua narratividade. O fluxo é “engrossado” por palavras que reproduzem no poema, num primeiro plano de significados, obstáculos à fluidez do rio – “água parada”; “pântanos”; “lama”; “mucosa”; “mangues de folhas duras” – e, num segundo plano, a imobilidade das estruturas sociais locais – “estagnação dos palácios cariados”; “ei-las a revolver viciosamente seus caldeirões de preguiça viscosa”; “homens plantados na lama” – que são dispostos de tal forma, que o que nomeamos de segundo plano, deve ser lido como

secundário, desdobramento da caracterização que toma todo o poema e que também será utilizada na exposição do entorno social. Como aponta Benedito Nunes, o poeta trata aqui de “qualidades de um mundo truncado: o sujo, o viscoso, o podre e o espesso”.¹⁰⁰

É desse modo que o vocábulo “rio” vai sendo esvaziado, e os liames que o ligam ao Capibaribe se fragilizam. Reforçamos ainda mais uma vez a noção. O poeta trata aqui das paisagens, da fábula, do discurso **do Capibaribe**. “Rio”, termo que deveria preceder sua nomeação, em princípio, aparentemente elipsado, está, em verdade, excluído, aquém as caracterizações a que o poeta se entrega. As definições com que Cabral renomeia, ou repõe os significados do vocábulo, chocam-se com as características comuns às definições de seus similares. De um lado estão as noções que acompanhavam o leitor até a leitura do poema. “Aquilo que corre como um rio ou que a ele se assemelha, especialmente no que diz respeito à extensão”, uma das inúmeras definições do vocábulo no Houaiss. De outro, lado a lado, estrofe a estrofe, estão termos como o “líquido espesso”; “fecundidade pobre”; “grávido de terra negra”, que se tornam como que apartados.

II

Vamos deter-nos agora em algumas passagens do poema que nos ajudarão a entender os processos de derivação e transferência de significados entre vocábulos. Peguemos como exemplo trechos das duas seções de “Paisagem do Capibaribe”. Estas serão dedicadas à exploração das intersecções entre rio, cão e homem. Do mesmo modo

¹⁰⁰ NUNES, Benedito. “João Cabral: Filosofia e Poesia” In Revista *Colóquio/Letras*, número 157/158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 37.

que rio e cão constituem-se na relação inicial do poema, na segunda seção de “Paisagem”, uma nova derivação é produzida – o rio e os homens passam a ser igualados por suas aproximações com o cão “sem plumas”. A terceira estrofe expõe a operação:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas

Já a quinta estrofe irá explicitar a relação:

O rio **sabia**
daqueles **homens sem plumas**.

Transfere-se assim a caracterização. Homens e cães compartilham a ausência de adornos, ambos são, no poema, sem plumas. Para ampliar tal compreensão Cabral tornará visível o sintagma. O que vem a ser afinal “o cão sem plumas”? O roteiro passa por sua caracterização – “é quando uma árvore **sem voz**”; “é quando a alguma coisa roem tão fundo até o que não tem”. Para então se desdobrar nas características de seu precursor no curso dos desdobramentos do símile, “o rio”, a partir dos elementos que o constituem, do que este, segundo o poeta, há muito conhece (“o rio sabia”). O ciclo se completa na maior das especialidades do rio – “mas ele conhecia melhor os **homens sem plumas**.” Assim o trio – rio, cão e homem – e suas relações, se fecha.

Em “Fábula”, terceira seção do poema, há uma operação que estabelece em paralelo um mesmo valor entre as oposições rio/cão, mar/bandeira. De certo modo, “Fábula” funcionará como uma seção de preparação para a derradeira seção do poema, “Discurso do Capibaribe”. Para o processo ser bem-sucedido, Cabral lançará mão de uma

série de novas relações metafóricas, que tornará o aparecimento dos vocábulos “maçã” e “espesso” aceitável em seu desfecho.

O processo se dará com a utilização de palavras que se relacionam por proximidade semântica. Mas o mecanismo em “Fábula do Capibaribe” ganha especificidades. Há um nível de arbitrariedade ainda não visto no poema. Recuperando a primeira estrofe de “Paisagem do Capibaribe”, Cabral retoma a segunda relação de comparação do poema, até então relegada a segundo plano, por conta da relação rio/cão: “[A cidade é passada pelo rio como] **uma fruta por uma espada.**”. É assim que **espada** será retomada, desdobrada numa relação que nos parece menos intermediada que as anteriores já expostas. Abre “Fábula” a estrofe:

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

A imagem “úmida gengiva” será o cerne das relações que constituirão a seção. E as expressões, imagens, figurações lingüísticas que se seguirão, irão reforçá-la até gerar no leitor uma impressão de unidade semântica. Essa espada umedecida após atravessar uma fruta, captada como uma “úmida gengiva”, passa a ser seguida por uma “bandeira **que tivesse dentes**”; do mar e “**a boca** dos seus ácidos”; “o mar e seu estômago que **come e se come**”. Imagens que assim, isoladas, nos parecem quase absurdas, mas que são possíveis, aceitáveis no contexto do poema. Conectadas que são pelos diversos fios com que João Cabral vai tecendo e incorporando campos semânticos, intercambiando significados.

A **espada** que atravessou **uma fruta**, desdobrada em gengivas, dentes, bocas, é guardada para “Discurso do Capibaribe”. Em nova derivação, Cabral prepara as estrofes finais lançando mão de significados que caminharão em paralelo:

Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues/**são uma enorme fruta**:

“Discurso do Capibaribe” será permeado pelo vocábulo “espesso”. Em termos construtivos, Cabral articulará duas operações conjuntas, incorporando o vocábulo à teia de significados mobilizados ao longo do texto, aproximando-o do símile mangue/fruta, e seus antecessores: rio/cão e mar/bandeira.

A inflexão é modificada logo na primeira estrofe, em que a memória passa a ser explicitada como o lugar em que todas as imagens e operações lingüísticas acontecem.

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala

A memória, porém, choca-se com o que se espera de sua definição. É viva, presente, incômoda, “como um cão vivo dentro de uma sala./como um cão vivo dentro um bolso./como um cão vivo debaixo dos lençóis,/debaixo da camisa,/da pele.” É essa caracterização que a torna um elemento pulsante, presente, vivo, e que se estabelece numa relação de sinonímia como algo perturbador: “O que vive/incomoda de vida/o silêncio, o sono, o corpo/”. E a partir dessas relações o adjetivo “espesso” será atraído para o poema, por um lado, como já exposto, a partir da derivação do campo semântico a que se ligava o vocábulo “fruta”, por outro pela ligadura, a caracterização que o termo adiciona à memória tornando-a viva: “O que vive choca/**tem dentes**, arestas, **é espesso**.”

“Espesso” a partir de então é utilizado por Cabral como uma transmutação do real na linguagem. “Todo o **real é espesso**”, escreve o poeta na quarta estrofe. Para então ampliar “Aquele rio/é **espesso e real**.”. O rio é tudo o que se associa ao significante real, e o que escapa a este, e que caiba ao que se delimita como espesso. As derivações se sucederão, aceleradas, na sequência do poema:

Como uma **maçã**
é **espessa**.
Como um **cachorro**
é mais **espesso** do que uma maçã.
Como é mais **espesso**
o sangue do cachorro
Como é mais **espesso**
um **homem**
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito **mais espesso**
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

São assim relacionados e atraídos por um mesmo centro semântico (as relações de espessura) os vocábulos em que o símile operou: cão, maçã, homem. E a ligação espesso/real é reconstituída por oposição – é mais espesso “o sangue de um homem/do que **o sonho de um homem**”. A espessura do sangue, em contraste ao sonho, delimita assim a própria posição do poeta em relação ao escalonamento de prioridades de sua produção, e em nossa análise explicita no próprio poema o papel secundário, mesmo que freqüentemente presente, do onírico em sua poética neste momento decisivo de sua trajetória.

As estrofes seguintes seguirão na recuperação e reconstituição dos vocábulos operados pelo símile, colocados em contato com a chave espesso/real:

Espesso
como uma **maçã é espessa**.
Como uma maçã
é muito mais **espessa**

se um **homem** a come.
Do que se um homem a vê.

(...)

Aquele **rio**
é espesso
como **o real mais espesso**.

Até que o vocábulo seja utilizado na estrofe final, além de sua ligação com o real, numa ligação direta com a própria existência:

“porque **é mais espessa/ a vida** que se luta/ cada dia,/ **o dia que se adquire**/cada dia”

De certo modo, o que nos parece é que “Discurso do Capibaribe” é o modo como Cabral haverá de atenuar a sofisticada rede de metáforas que permeiam o poema, e que permitiram inflexões que aparentemente resvalavam numa mentação *nonsense* – “a chuva azul”, “a fonte cor-de-rosa”. Estas, assim que o poema se encaminha para o seu encerramento, estarão enfim explicitamente subordinadas a um processo, que em seu desfecho, as incorpora como nuances necessárias à ampliação semântica a que o poeta se dedica.

Abel Barros Baptista pontuará com clareza a série de procedimentos cabralinos: “[...] sobretudo a construção, aliás um primor de virtuosismo retórico, dá exemplo da capacidade performativa do símile, que inventando um *tertium comparationis*, estipula a semelhança em vez de receber, e de fato se faz explicando como pode ser feito em vez de recolhido da experiência ou herdado da tradição.”¹⁰¹

¹⁰¹ Op.cit, p. 277.

6. Sob o domínio da metáfora e a transfusão do símile

Em *O cão sem plumas* é notável a ampliação ou re-elaboração de procedimentos anteriores da poética cabralina, que passam a ser estruturados em novas intermediações entre memória, discurso poético e narratividade.

O processo se dá a partir da aceitação da metáfora primária que servirá ao leitor como parâmetro de decodificação às metáforas seguintes. Michel Riffaterre nomeará o procedimento de “metáfora tecida”¹⁰², uma série de imagens ligadas umas às outras através da sintaxe e do sentido”.¹⁰³

As noções de Riffaterre, aplicadas em sua análise a obras de teor explicitamente surrealista, como a poesia de Breton e Éluard, servirão às nossas averiguações dos modos como João Cabral articula a metáfora e suas variações em *O cão sem plumas*, as decorrências desse processo, e a presença de elementos de base surrealista nesta obra.

Objeto principal desta análise, *O cão sem plumas* já nos impõe, de imediato, uma dificuldade: trata-se de uma obra produzida a partir do símile, do explícito processo de comparação, do qual a anáfora “Aquele rio [é como]” é expressão máxima. Mas Riffaterre pode nos ajudar em alguns pontos. Primeiro, na sua recuperação das noções de Teor e

¹⁰² RIFFATERRE, Michel. “A metáfora tecida na poesia surrealista”. In *A produção do texto*, p. 195.

¹⁰³ É interessante pontuar as peculiaridades da operação de tessitura entre metáforas, conforme propõe Riffaterre, e o processo de transfusão do símile como observamos em *O cão sem plumas*. O conceito do teórico francês é um processo que ocorre concomitantemente em duas pontas, uma a sintaxe, que agrupa um determinado grupo de imagens dentro de uma estrutura visual; outra, a relação de sentido, em que cada uma dessas imagens complementa a metáfora primeira, ampliando a caracterização que esta propõe. Já a transfusão do símile é um “descarrilamento semântico” entre termos que vão sendo preenchidos das caracterizações do termo a que se relacionam. Cão, homens, bandeira, como vimos ao longo desta análise, serão re-significados no poema através desse tipo de operação.

Valor, expostas por I.A. Richards¹⁰⁴, e na proposição da equação semântica em que opera a metáfora primária, de onde T(eor) é igual a V(alor). De onde “cada palavra metafórica que figura nesse código será marcada como tal em virtude de seu parentesco semântico ou funcional com V da metáfora primária(...)”.

Há uma relação de aceitabilidade que precisa ser acordada entre autor e leitor. Quando pensamos *O cão sem plumas* como a expressão de uma poética construída no vácuo entre linguagem e mundo, ou, na noção foucaultiana, palavra e coisa, é com esta relação que contamos para que o processo ocorra.

João Cabral, de certo, opera uma tessitura metafórica (entre símiles) entre o que descreve e o campo semântico a que se filiam os termos que escolhe. Classificar esse processo de surrealista ou não decorre de relações de aceitabilidade. “Aquele rio era como um cão sem plumas”, verso-chave na ampliação dos significados do poema, possui potência suficiente para alterar a representação da realidade esperada pelo leitor. O rio ser como um cão, símile, se não banal, ao menos de fácil dedução, iniciaria uma série de relações decorrentes da comparação entre os campos semânticos em que se encontram os dois vocábulos. Quando Cabral, porém, o caracteriza como “sem plumas”, essa rede de relações se altera e deriva em nova direção. O que nos parece é que Cabral ao aproximar – na verdade colar – cão a sem plumas, dá início a um mecanismo que merece ser melhor explorado. O símile não opera a correspondência – de certo mais pobre – de cão e rio. O símile cabralino e as relações que irão decorrer deste estão postas entre rio (em verdade,

¹⁰⁴ Op. cit, p. 196.

como já explicitado, do Capibaribe) e “cão sem plumas”, imagem tão surpreendente quanto original, tão absurda quanto maravilhosa.¹⁰⁵

O cão sem plumas é um sintagma que não aceita desmembramento, que não aceita diferenciação – tratá-lo como “o”cão é determiná-lo, assim como referir-se ao rio como “aquele rio”. Nessa operação, o símile se dá entre dois objetos únicos, não entre “rio” e “cão”, como categoria semântica. Fala-se aqui de “aquele rio” (Capibaribe), e de “o cão” (sem plumas).

O processo é forte e implícito, de modo que a imagem passa a ser organizada a partir da substituição da função referencial da linguagem através do que Riffaterre denominará como “uma referência à própria forma da mensagem lingüística (através daquilo que Jakobson chama de a função poética)”. De modo que o leitor aceite ou não as imagens propostas pelo poeta, a partir das relações que este estabelece com o tema, operando adaptações de sentido que façam valer as correlações propostas, ou como em outra chave afirmava Breton: “fazer o espírito apreender a interdependência de dois objetos de pensamento situados em planos diferentes”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O procedimento nos instiga a comparação com Éluard, a partir da análise de Riffaterre. Sobre o verso “Un coq à la porte de l’aube/Un coq battant de cloche/Brise le temps nocturne sur des galets de promptitude.”, de “Le Baiser”, de Éluard, dirá Riffaterre: “que a metáfora primária [é], ao mesmo tempo, clara e desconcertante: comparar o galo ao tocador de matinas, nada mais simples; mas uma dupla metonímia o obscurece (o sino para o tocador, o badalo para o sino)”. Prossegue Riffaterre, e a partir daqui procuramos as semelhanças entre os procedimentos, respeitando as especificidades de cada poema e cada poeta: “dois sentidos diferentes se desprendem sucessivamente através de suas funções na frase” [os dois sentidos do badalo, assim como nos parecem os significados separados de “cão” e “sem plumas”]. Prossegue o crítico francês: “Seríamos tentados a concluir que a equação é gratuita [a relação semântica entre seixos e prontidão] (...) Não é nada disso: mesmo esse caso [como nos parece o efeito da ligadura cão e “sem plumas” causa no leitor] tão extremo não se deve a descontinuidade de um código especial. A dificuldade da metáfora tecida resulta, duplamente, no descarrilamento de um sistema para outro.”

¹⁰⁶ APUD Riffaterre, p. 201.

Ocorre que na prática poética de João Cabral há limites que restringem o alcance dos processos surrealistas. Se esses podem ser verificados – mesmo restritos a um eixo temático deveras absorvente – é nítida a impossibilidade de alguma operação automática na escritura do poema. A associação de “significantes cujos significados são incompatíveis”¹⁰⁷, que “provoca racionalizações no leitor (...) que tenta explicar o texto através da inspiração onírica, como mimese do fantástico etc. (...)”¹⁰⁸, é deslocada, logo de partida, por Cabral, para o eixo temático. É desse modo que as interpretações na leitura do poema são confinadas a uma ancoragem de sentido, previamente sabido, que determina em um primeiro plano uma operação lógica, no lugar das operações hipotéticas decorrentes do automatismo.

II

O cão sem plumas é iniciado por uma relação de sinonímia. A primeira estrofe de Paisagem I, “A cidade é passada pelo rio/como uma rua/é passada por um **cachorro**;/uma fruta/por uma espada.”, é a primeira aparição no poema de um vocábulo de mesmo valor semântico que “cão” – o que ocorrerá diversas vezes ao longo do poema. A partir da segunda estrofe (“O rio ora lembrava/a língua mansa de um cão,”) **cão e seus similares** estarão exercendo a função de símile, aproximando tal campo semântico dos significados de rio, relação ancorada no verso-chave:

“Aquele rio era como um cão sem plumas”

¹⁰⁷ Op. cit, p. 200.

¹⁰⁸ Idem. Ibidem.

João Cabral retomará no livro-poema a imagem do cão, já explorada em sua poesia anterior especialmente em “Fábula de Anfion”¹⁰⁹, como já explicitado em seções anteriores desta análise. Há na segunda parte do poema de 1947 um trecho¹¹⁰ (“O acaso ataca e faz soar a flauta”) em que diversos elementos estão expostos tensionando e tensionados pelos embates entre construção e expressão, narratividade e automatismo. A “cachorra de esfinge” *que mordida a mão do acaso* será explicada pelo poeta em carta:

“Fiz os cães morderem a mão porque **essa poesia de dor se gaba de brotar do próprio poeta**, e fiz as lesmas fecundarem a flauta porque essa outra espécie de poesia é tão **automática** que se fica com a impressão de que se vai formando por si, nela o poeta em nada entrando, como um catalisador.”¹¹¹

Essa explicação, que reforça as idéias do poeta contrárias à espontaneidade e ao automatismo, explicitadas na imagem de um cão que morde a mão do acaso, será retrabalhada no processo que culminará em *O cão sem plumas*. Entre *Anfion* e o livro de 1950 há um amadurecimento que recontextualiza em nova chave antigas noções atribuídas à sua poética. O que fica mais explícito é que João Cabral nunca se ligaria ao Surrealismo através do automatismo (do acaso), mas que determinadas relações de arbitrariedade nos modos de nomeação podem ser verificadas em seu processo de construção poética. Se o cão de *Anfion* ainda precisava ser um elemento totalmente ancorado na função referencial – um cão que morde, que roí o osso – em *O cão sem plumas* o vocábulo ganha relações

¹⁰⁹ É interessante perceber que as conexões entre o livro de 1947 e *O cão sem plumas* se estenderão ao modo discursivo da “Fábula”, retomado na terceira seção do poema de 1950.

¹¹⁰ “ó acaso! O acaso/súbito condensou:/em esfinge, na/cachorra de esfinge/ que lhe mordida/a mão escassa;/que lhe roía/o osso antigo/logo florescido/da flauta extinta:/áridas do exercício/puro do nada.”. op. cit., p. 117.

¹¹¹ Carta a Lauro Escorel, 22/07/1947. Acervo João Cabral de Melo Neto. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

múltiplas, em muito signatárias de relações estabelecidas de modo arbitrário, que se afastam do pragmatismo da nomeação imediata, explorando o vocábulo seguidamente em operações de sinonímia, no desdobramento do símile, e na intersecção semântica de seu campo de significados com outros, aparentemente impensáveis, como “sem plumas”

O campo imagético do poema será preenchido assim, pela aproximação entre cão e rio, e da caracterização que se dá às duas palavras. Note-se entre palavras, “na linguagem”, e não numa oposição mundo/poema. Os espelhamentos metafóricos, os desdobramentos que reforçamos ao longo desta análise, reproduzem dentro das especificidades do gênero poético, e da materialidade da linguagem, processos comuns à montagem no campo cinematográfico. Peça-chave neste estudo, o procedimento verificável no “modo surrealista” de fazer filmes, alcança soluções que nos parecem, mesmo com as repetidas ressalvas, próximas às que João Cabral desenvolverá de forma única em *O cão sem plumas*.

Modesto Carone percebe com acuidade as similaridades entre os campos. “O emprego do conceito ‘montagem’ começa a causar surpresa quando se procura caracterizar, através dele, por exemplo, o modo de produção do Surrealismo. A estranheza, aqui, talvez seja provocada pelo fato de que em geral se considera como vetor da construção que informa o Surrealismo em literatura a chamada ‘escrita automática’, através da qual o poeta sintonizaria o inconsciente diretamente com a mão que traça as palavras e frases sobre o papel, suspendendo nessa operação as funções inibidoras da consciência. Isso equivale a dizer que, influenciada pela Psicanálise, a teoria surrealista sustenta a aproximação, e até mesmo a identificação, do sonho e do trabalho literário, momento em que perdeu sentido a noção de lucidez que acompanha a existência da obra

artística.”¹¹² Para então arrematar remetendo à análise ardoniana: “Essa pretensão, entretanto, parece pouco razoável: é o que sustenta Adorno, ao afirmar que o esquema que marca o procedimento artístico dos surrealistas é, sem dúvida, a montagem. Para o pensador alemão, ‘a justaposição descontínua de imagens na poesia surrealista, tem o caráter de montagem’. Essa colocação tem grande utilidade não só porque situa sob nova luz a obra dos surrealistas, corrigindo a tese que costuma atribuí-la ao resultado parcamente mediado de funções do inconsciente, como também porque reforça o ponto de vista aqui defendido de que a junção de imagens descontínuas – metáforas visuais, ‘fanopéias’ – num poema pode e deve ser considerada montagem”¹¹³.

Aproxima-se assim a metáfora da montagem pelo que Sergei Eisenstein irá nomear de “terceiro termo”, “circunstância que aproxima o processo de montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção “alógica” de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente.”¹¹⁴

O que Cabral conquista com esses procedimentos é uma intensa ampliação das caracterizações dos conceitos de cada um desses signos, o que terá por consequência a erosão dos significados associados ao Capibaribe¹¹⁵. Desse modo, o rio em si, como significante, ou imagem acústica *saussureana*, e sua relação habitual com um campo de significados referenciais – rio que cruza o estado de Pernambuco, que tem por afluentes

¹¹² CARONE, Modesto. *Montagem e metáfora*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.101-102.

¹¹³ Idem. Ibidem.

¹¹⁴ Idem. Ibidem, p.104.

¹¹⁵ A citação de Carone das reflexões de Eisenstein sobre a montagem nos parece emblemática de como campos aparentemente tão díspares aproximam-se quando cotejados por seus procedimentos: “é uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar – diferente da forma lógica comum.” In: ¹¹⁵ CARONE, Modesto. *Montagem e metáfora*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.104.

etc. etc. etc. – será recomposto, “redefinido” a partir da operação que Cabral opera na linguagem. Mais do que evitar um poema sobre o Capibaribe, a chave está em “coincidir” discurso e objeto, o rio e suas memórias, descrições. Imerso no molde do símile, a operação mental que justifica a união de campos de significados tão distintos se sofisticada. O poeta não nos expõe como é o rio, mas sim o que esse diz.

“Sem plumas” é a primeira (e mais potente) delimitação dessas características. A partir de então, João Cabral construirá o poema em desdobramentos metafóricos e operações lingüísticas de contigüidade entre vocábulos ou expressões de valor semântico similar. Michel Riffaterre afirma que esse “processo [de derivação] resulta em metáforas derivadas inaceitáveis, que parecem, próximas do contra-senso no quadro da língua: é que elas só têm significação em função da metáfora primária.”¹¹⁶

É desse modo que o “aquoso **pano** sujo” que define os olhos do cão, na segunda estrofe de Paisagem I, aproxima-se semanticamente de “em **capas** de terra negra” ou “**luvas** de terra negra”, na nona estrofe da primeira parte do poema. A operação se repetirá em “da **camisa** que não tem” (Paisagem II), e em a “**camisa** ou **lençol**” ou “uma **bandeira** azul e branca desdobrada” de “Fábula”. Esse tipo de processo, em que um determinado eixo de caracterização comum – no exemplo que inicia o parágrafo, objetos produzidos com tecido, com que é possível cobrir-se ou vestir-se –, cruzará o poema em várias operações simultâneas, oriundas da ampliação proposta pela metáfora inicial – cão sem plumas – produzindo assim um efeito em que a imagem desdobra-se, agregando novos significados, até que o vocábulo original conecte-se, de algum modo, a elementos que fora do poema em princípio não se ligaria. Assim, as intersecções semânticas entre vocábulos

¹¹⁶ Op.cit., p. 202.

como capa, luva, camisa, vestidos de brim, tornam possível a ampliação do alcance da metáfora inicial, que reproduz a transfusão¹¹⁷ do símile, reafirmada pelo poeta como *hipótese* – “podia ser”:

“Como o rio era um cachorro,/ o mar podia ser uma bandeira”

Esse procedimento, que redesenha as fronteiras de significados no poema, capturará o leitor num jogo lingüístico que rompe completamente com a banalidade da utilização corrente desses signos. Cachorros, bandeiras, dentes, maçãs, são em *O cão sem plumas* signos transmutados pela codificação metafórica, pela potência do símile.

¹¹⁷ Ou na definição de Abel Barros Baptista “uma sucessão de símiles”. Op. cit., p. 277.

Considerações Finais: Cabral, Miró, Buñuel

“Para mim o inconsciente não tem nada de metafísico. Ele faz parte do ser humano, como qualquer outra parte do corpo, como um braço ou uma perna. Noutras palavras eu tenho uma visão materialista do inconsciente.”¹¹⁸

João Cabral de Melo Neto

1.

João Cabral de Melo Neto avalia que em *Pedra do Sono* havia estabelecido um diálogo com o pequeno grupo de literatos do qual fazia parte, no Recife do início dos anos 1940, que se interessava pelas vanguardas européias, e, que além desse ambiente local, estava permeado pela poética de Murilo Mendes. O poeta ressalta que, para aproximar-se da produção de seus pares, acaba por “*forjar*”¹¹⁹ uma espécie de Surrealismo, estabelecendo uma intermediação entre o onírico e a linguagem, comandada pelo racional através da construção poética.

Dessa explicação racional do poeta sobre o início de sua trajetória artística, atravessamos no percurso dessa análise um projeto que amadureceria sob égide de um peculiar processo, que ganhará características inéditas até então, em *O cão sem plumas*. Em especial, os objetos descritos, tensionados por um acurado projeto de construção poética, submetidos a um mecanismo de indagação aos códigos lingüísticos, aos modos de nomeação e em especial de significação, que re-atualizam, em operações contíguas, os campos semânticos e lexicais em que o poema será constituído. Exemplo máximo da operação cabralina é o jogo de re-significação do rio Capibaribe, que ora espelha-se em

¹¹⁸ *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996.

¹¹⁹ “[...] aquele grupo que eu freqüentava no Recife era profundamente influenciado pelo Surrealismo [...] Como eu era absolutamente incapaz de fazer a tal escrita automática, [...] eu **forjei** um tipo de Surrealismo, quer dizer, meu Surrealismo era algo construído. Entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996, p. 24.

figurações metonímicas, multiplicando-se em operações de contigüidade em princípio insuspeitadas, e de possíveis aproximações metafóricas constituídas como um novo corpo de sentido ao longo de sua obra, como a presença do nome Joaquim Cardozo, tomado como parte do Recife, e, mais especificamente, parte do Capibaribe; ora por operações metafóricas, explícitas, ancoradas no símile que desvelará o fio de novos conteúdos semânticos, que através de operações de esvaziamento de sentido e de intersecções com campos de significação, em princípio inesperados, lançarão o leitor numa posição inédita diante dos objetos descritos.

2.

A posição convencional que os objetos ocupam nas representações reforça um mesmo modo de mirar. Quando se dá movimento a esses objetos, o que se pretende é atingir o “olhar viciado” do espectador. É o que nota Cabral em seu texto crítico sobre Joan Miró. Em outra materialidade e por caminhos outros, o pintor catalão tocará essa mesma dinâmica. Diz Cabral que Miró se empenha na “luta contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e aprendidas de memória.”¹²⁰, chave que o poeta nos oferece na reflexão entre memória e presentificação, movimento e narratividade. Segue Cabral apontando nessa direção, ainda se debruçando sobre a obra de Miró, mas também no próprio fazer artístico: “Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar, nada. O percurso tem de ser feito, e isso só pode realizar-se dinamicamente.”¹²¹

¹²⁰ Melo Neto, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 32.

¹²¹ Melo Neto, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 33.

Note-se que, nessa reflexão, o poeta estabelece a presença do movimento a partir da ausência de memória.¹²² Associa assim o ato de rememorar ao de se repetir, de retomar os mesmos caminhos. Instaura-se assim um paradoxo à própria poética cabralina. A partir de *O cão sem plumas* esta passa a tratar seus objetos à distância, amparada na potência de suas lembranças.

Opondo memória a movimento, o que o poeta define como automatismo, choca-se com as premissas surrealistas. A Cabral o gesto automático do artista é o de repetir o que conhece, ao passo que para o artista surrealista é o de ter acesso ao que desconhece, ou não conhece racionalmente. O que Cabral nomeia como automático é crítico à perspectiva renascentista, e o que seu estudo sobre Miró acaba por contemplar é muito mais esse vício de repetição do que o desejo de se libertar do gesto automático, além da consciência. Cabral e os surrealistas utilizarão o mesmo termo em motivos diversos, mas movidos por um interesse comum: evitar o já visto. Retirar do espectador sua capacidade de adivinhação, lastreada pelo conhecido. Dar nova dimensão às coisas, aos objetos. Torná-los dinâmicos a partir de um olhar limpo.

3.

Citamos Foucault em passagem anterior. A similitude. Esta “faz ver aquilo que os objetos reconhecíveis impedem de ver, tornam invisíveis (...) multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras.”¹²³ De modo semelhante, atuando através do símile, João Cabral não propõe qualquer

¹²² O poeta insiste em seu desejo de objetivar a memória, diz o poeta em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*: “Minha poesia é um esforço de ‘presentificação’, de coisificação da memória.” *Cadernos de Literatura Brasileira* – João Cabral de Melo Neto. São Paulo: IMS, 1996, p. 24.

¹²³ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 64.

hierarquização em suas redes de comparação. E é o que nota, como crítico, no modo de composição de Miró. Este se lança contra qualquer hierarquização de elementos de seu quadro. “À idéia de subordinação de elementos a um ponto de interesse, ele [Miró] substitui um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque.”¹²⁴

Hierarquizar pressupõe uma afirmação da experiência prévia. O automático do século XV afirma as coisas do mundo, e um desejo de organizá-las, de catalogá-las. O automatismo vanguardista no início do século passado, dotado de nova instância – o inconsciente – em chave inversa, quer isolar o reconhecido, dando vazão ao ainda não sabido. João Cabral se coloca entre essas duas vertentes. Seu inconsciente, “tão materializado quanto uma perna”, nada revela, porém em seu projeto o que há de dado social, lastreado em experiências anteriores do poeta, recuperadas em lembranças, será reordenado num fazer artístico que pressupõe uma apreensão das coisas do mundo apartadas de qualquer escalonamento motivado por uma experiência coletiva prévia. Há de aprender a re-nomear essas coisas do mundo. Assim é sua forja. Uma máquina de re-nomeação, de re-significação, ao mesmo tempo, sincrônica e diacrônica ao que revela.

4.

Uma chave para o vivo. É dúbia a leitura dos versos finais de *O cão sem plumas*. Após o longo e tenso processo operado na linguagem no decorrer do poema, seu desfecho surpreende por sua inflexão diversa do conjunto que a antecede. “Espesso,/porque é mais espessa/a vida que se luta/cada dia/”. Assim, como o é o modo adjetivado do vocábulo “vivo” em outras seções do poema. “Cão vivo” dentro sala, do bolso etc. Como se a

¹²⁴ Melo Neto, João Cabral. “Joan Miró” In *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 24.

urdidura dos signos lingüísticos que o poeta pacientemente combina linha a linha, estrofe a estrofe, sofresse a interferência repentina de um transbordamento da experiência a invadir as engrenagens do poema. Mas afinal qual o significado de “vivo” para João Cabral de Melo Neto?

“A sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida.”¹²⁵, descreve o poeta. É o que Cabral diz de Miró, dizendo-se. “É esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostuada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesma: sua capacidade de saborear o inédito, o não aprendido.”¹²⁶

5.

O limite de um João Cabral surrealista é a matéria. E o peso do fazer poético. Barreira intransponível, de onde o poeta vê o psicológico como uma coisa a que se tem acesso, a que se media, como os demais objetos do mundo, através da composição, enfim, no poema. A poesia de João Cabral cumpre uma finalidade. Não está no mundo como resíduo de outra espécie de experiência. É seu fim ser objetivada.

Tampouco serve a registros de expressões psicológicas. Assim como Miró – incapaz este, da mesma forma que o poeta, de corroborar a tendência anti-plástica, anti-artística do movimento vanguardista –, que “apresenta os objetos num estado de criação e

¹²⁵ Idem. Ibidem, p. 24.

¹²⁶ Melo Neto, João Cabral. “Joan Miró” In *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 47.

invenção que não conhecíamos.”¹²⁷, Cabral apresenta os objetos que pensamos conhecer de modo desconhecido.

Seguir um pouco mais. Retroagir ao final da década de 1920, para entender essas tensões na expressão surrealista fílmica. No artigo “Del plano fotogênico”, escrito em 1927, dois anos antes de estrear como realizador, com *Un chien andalou*, Luis Buñuel afirma que com “a descoberta da fotogenia, por Griffith, o cinema galga as culminâncias da arte ao transformar o ‘gran plano’ em cérebro que pensa e em palavra capaz de expressar o passado”¹²⁸. Sob essa chave de entendimento, como pontua Eduardo Peñuela Cañizal, “nuvens, lua, navalha e olho são no fundo, objetos fotogênicos que se transformam em personagens, em cavalgada de metáforas que alteram os significados anedóticos de um relato que se inicia, e com isso, empinam, por dizer assim, as crinas das alucinações líricas.”¹²⁹ De volta aos objetos, no cinema de Buñuel estes obrigarão o “espectador a decifrar, a todo instante, emblemas e configurações metafóricas impregnados de ambigüidade”¹³⁰. Mais uma peça se soma ao quebra-cabeça. Este cinema mais do que reclassificar os signos do mundo, quer embaralhá-los, de modo a lançar sobre nossa cifragem cotidiana, mais do que impregnada por todos os vícios com os quais aprendemos a condicionar nossa apreensão, a dúvida.

É assim que, ao pensarmos no modo como Luis Buñuel capta as coisas do mundo, é na reflexão de Carlos Fuentes que encontramos a intersecção que nos falta. O ponto em que análise de João Cabral sobre Joan Miró, e sobre seu próprio processo, dialogará com a do cineasta espanhol, encerrando assim nosso propósito neste projeto:

¹²⁷ Idem. Ibidem, p. 42.

¹²⁸ APUD Eduardo Peñuela Cañizal. “Cinema e poesia” In Xavier, Ismail (org.). *O cinema no século*. Imago: Rio de Janeiro, 1996, p. 358.

¹²⁹ Idem. Ibidem, p. 360.

¹³⁰ Idem. Ibidem, p. 361.

“O olhar cinematográfico de Buñuel parte da presença específica dos objetos mais banais. Buñuel utiliza comumente planos médios e gerais estáticos, que recolhem sem comentários uma proliferação desordenada, amontoada de objetos... retrata uma vida que flui com vulgaridade, sem distinção, ainda que com autonomia... E imediatamente, o instante consagrado é vencido de novo por aquela proliferação neutra das coisas... *Por um lado então, a banalidade gris, estanque, do mundo dos objetos, por outro, a conjunção insólita dos mesmos objetos e suas imprevisíveis conseqüências. Por um lado, a apropriação da totalidade do real, como se Buñuel temesse qualquer exclusividade que, acaso irreparavelmente, deixe de ver um só signo do mundo.*”¹³¹ (grifo meu).

João Cabral, ao limitar a temática de sua poética, explorou um campo semântico/lexical muito próprio, forçando-o em todas as direções, explorando suas idéias (fixas ou não) ao limite, e, através desse campo desbravado, que se desdobra, por conseqüência, a cada uma de suas refletidas escolhas, o poeta por fim amplia com rara potência o tema original, desdobrando-o em novas direções, sentidos, sonoridades, como se o poeta, parafraseando Fuentes em sua arguta percepção da obra de Buñuel, *temesse qualquer exclusividade que, acaso irreparavelmente, deixe de ver um só signo do mundo.*

¹³¹ FUENTES, Carlos. “Prólogo”. In Ferndo Cesarman. *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976, 16p.

Anexo 1 – O surrealismo fílmico

“Yo no soy hombre de pluma”¹³²

Luis Buñuel

Ao observarmos o momento em que se formam as vanguardas artísticas no século XX, o que nos desperta interesse, além dos processos artísticos com que se pretendia empreender a averiguação de um “novo mundo”¹³³, é o contexto que produziu estas expressões artísticas. Ali, nas décadas iniciais, não somente de um novo século, mas de um “novo tempo”, era necessário demarcar o distanciamento do realismo do século anterior, tornando nítido que após Freud e Nietzsche, ao homem, não mais seria possível aceitar verdades absolutas e imanentes que dariam conta de uma única “realidade do mundo”. Assim, cada um dos “ismos” vanguardistas produziu obras que de alguma forma se contrapunham a essa apreensão anterior, afastando-se do que menos lhes interessava: uma perspectiva ainda calcada em parâmetros renascentistas, e de narrativas amparadas na linearidade cronológica.

Esse projeto de vanguarda, anti-realista, interessado no rompimento¹³⁴ com esses valores, encontra no Surrealismo, mais especificamente em seu cinema, um de seus pilares mais bem acabados.

¹³² BUÑUEL, Luis. Epígrafe a *Mi último suspiro*.

¹³³ O cinema, como arte recente que é, se estabelece dentro da utopia vanguardista que ganha corpo a partir das primeiras décadas do século XX. Como irá aponta Jacques Rancière: “Era sincrônico com a grande utopia do momento, com o sonho estético, científico e político de um mundo novo, onde todo o lastro material e histórico irá se dispersar no reino da energia luminosa”. RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005, p. 12.

¹³⁴ Segundo Ismail Xavier: “Essa ruptura está articulada como discurso teórico crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade, distintas daquela que presidiu o projeto realista do séc. XIX.”. In XAVIER, Ismail, “A vanguarda ontológica”. IN *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p.82.

II

Em nenhuma outra arte a criação surrealista parece ter alcançado resultado tão intenso quanto no cinema. Como bem aponta Jacques Rancière, “o automatismo fílmico dirime a querela entre a arte e a técnica ao modificar o próprio estatuto do real. Não reproduz as coisas tal e como se oferecem à mirada. As registra tal e como o olho humano não as vê, tal e como se apresentam ao ser, em estado de ondas e vibrações, antes de ser qualificadas como objetos, pessoas ou acontecimentos identificáveis por suas propriedades descritivas e narrativas.”¹³⁵

Desse modo, o automatismo, intermediado pela pesada indústria da produção do filme, perpetra-se em nova chave. Sem o gesto automático e arbitrário do punho que dá formas pictóricas ou poéticas a seu imaginário onírico, tendo entre o artista/produtor e a película, a espacialidade do cenário, o instrumental do equipamento, a presença de uma equipe de técnicos, o sonho que o artista sonhava sozinho, haverá de ser concebido de forma a que, mesmo após toda a intermediação que irá receber, chegue à materialidade da película como o mesmo sonho. Mas como fazê-lo? Como preservar o que se extrai do inconsciente sem a possibilidade do automatismo imediato? Do automatismo sem intermediários? Como manter o imaginário preservado o suficiente para que possa aderir à dimensionalidade em que o homem habita, em que o homem interpreta, em que o homem encena e realiza filmes?

¹³⁵ RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005, p. 10.

Na linguagem cinematográfica, na qual ao fazer é somada a necessidade de se domar todo um aparato que, por mais precário que seja, tem as feições de uma pequena oficina (*sua tecnicidade*), são necessários manuseios e operações, relativos ao próprio ofício, e que, somente em condições mínimas favoráveis passam a ser preenchidos do que há de artístico, da linguagem cinematográfica propriamente dita.

Sem papel ou tela à mão, tendo no filme a expectativa de um fenômeno químico por acontecer, e que na sua seqüência, tal um mármore bruto, haverá de ser moldado pelo cirúrgico mecanismo da montagem¹³⁶, o realizador necessita domar uma linguagem, que se constitui no próprio fazer, recente por demais para um diálogo com procedimentos clássicos – por sua ausência. Um terreno deserto pronto à exploração de novos mecanismos.

O punho não interfere na película. Haverá então de se implantar um punho no mundo de representações que cada quadro filmado apresenta. O punho deve-se transpor ao *frame*. Não mais como um punho funcional, que se movimenta produzindo sob o domínio de uma certa consciência, mas um punho objetivado, que demonstre tudo que sua funcionalidade não significa, exprimindo tudo o que não percebemos em seu uso diário, contínuo. Esse punho agora é um objeto, os objetos em cena. Tal como Lautrémont demonstrou em seu encontro casual entre uma máquina de coser e um guarda-chuva, são esses encontros (ou desencontros, ou ausências) que atraem o realizador. O que era automático passa a interferir na “desautomatização” do olhar sobre os objetos, do olhar sobre o mundo. É preciso olhar e olhar novamente, olhar demoradamente. Esse processo

¹³⁶ Adorno apontará com acuidade parte do processo: “(...) se alguém quiser superar conceitualmente o Surrealismo, deve retomar não a psicologia, mas os procedimentos artísticos. O esquema desses procedimentos é, sem dúvida, a montagem.” ADORNO, Theodor W. “Revendo o Surrealismo”. In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 137.

congela o automático, recuperando-o no momento anterior ao seu primeiro movimento (o punho que ainda não partiu).

Há, a partir dessa nova apropriação, uma série de quadros que, em movimento, encadeiam-se numa seqüência de imagens não narrativas, fragmentadas como um sonho (mas também como nossa realidade, como nossa edição da realidade¹³⁷), que como as mensagens do inconsciente não encontram no linear a forma de expressar o que dizem. Funcionam estas, muito mais pela repetição, como uma idéia-fixa, ou um sonho recorrente, contando por diferentes caminhos, com diferentes objetos e seus cenários, o que desejam explicitar. Constitui-se neste viés o cinema sob inspiração surrealista, um cinema acima do real, acima da apropriação que o real faz das coisas do mundo, traduzindo-o em realidades, em muito alcançando nessa linguagem mais recente a mais perfeita tradução que seu manifesto pretendia.

Tomado desse exército de objetos, seu cenário ganha as nuances de ambientes jamais visitados, e da soma desses ambientes conformam-se imagens de um mundo, de lugares, de cidades (emblema de um novo mundo), de *uma cidade* inesperada.

Esta cidade desdobra-se em ruas, casas e prédios feitos de nova matéria, e por essa se encontram impregnados. Essa cidade, segundo o ideário surrealista, teria por fundadores todos os homens que libertassem o próprio desejo. Mas as cidades que agora mais nos interessam têm o mesmo par de criadores: Luis Buñuel e Salvador Dalí¹³⁸.

¹³⁷ “O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida”. BRETON, André. “Premier Manifest Surrealisme”, In *Manifestes du Surrealisme*, Paris: Pauvert, 1962, p. 52.

¹³⁸ Aponta Paulo Emílio Sales Gomes: “Resta o fato de serem *Le chien andalou* e *L’age d’Or* os dois únicos filmes rigorosamente surrealistas de toda a história do cinema”. In *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 199.

1. A cidade e seu inconsciente

Aproveitando-se dos objetos, se não como os concebeu em *Ballet Mécanique* (1924), Fernand Léger¹³⁹, mas ora como um cenário que expressasse um determinado contexto social, ora como um processo de significação que remetesse aos mecanismos criticados, assim o cinema surrealista capta as imagens que deseja.

Nesta comparação, o cinema de Léger se assemelharia a um cinema de exaltação do mundo, das coisas desse novo mundo, enquanto o cinema surrealista explicitaria o estado desse mundo, o que se revela além de sua aparência baseada apenas na utilidade das coisas. Transparecem, assim, os signos perpetuadores do sentido de preservação de um ideário moralista e castrador das ambivalências do desejo. Em oposição a Léger, o Surrealismo não quer louvar, quer libertar.

Assim como Breton aponta no Primeiro Manifesto, o Surrealismo modifica a apreensão da realidade, não distingue o sonho dessa realidade, transmuta o que parece contraditório numa espécie de realidade absoluta, super-realidade. E em seus filmes, o onírico e o que está além do real continuamente se interpenetram.

Os surrealistas usavam a decupagem (a transposição do roteiro literário para o roteiro técnico) e a montagem¹⁴⁰, elemento de transposição entre o literário e o fílmico, com o interesse de romper com a linearidade narrativa, a continuidade temporal, instaurando no lugar associações de idéias, que sobre a lógica racional, objetiva, rompiam com o hábito do espectador. Aproximam-se tais processos das narrativas oníricas,

¹³⁹ Léger, em seu ideário calcado no futurismo, realiza em seu filme a exacerbação da máquina, a ser filmada com o intuito de sofisticá-la quando apreendida. Dedicar-se, assim, a apresentar objetos impecavelmente iluminados, elevados à condição de protagonistas.

¹⁴⁰ Gostamos da idéia da montagem como aquela que “exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (‘representação’) assume o valor de significado (‘imagem’)”, como expõe Modesto Carone em *Metáfora e montagem*.

amparados em roteiros que tinham por finalidade manter as características próprias dos conteúdos dos sonhos. Essa semelhança entre conteúdos e mecanismos do inconsciente com o cinema é um dos pilares mais interessantes do projeto surrealista. Como bem constatou Buñuel: “basta que a pupila branca da tela possa refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o Universo”¹⁴¹.

Se a forma de montar as cenas no filme surrealista assemelha-se à “montagem” que nosso inconsciente faz de nossa realidade, nos devolvendo-a em imagens oníricas, é possível imaginar que da mesma forma que pretendemos apreender significados das narrativas desconexas dos sonhos, é possível investigar nas seqüências de imagens aparentemente desconexas e sem sentido, projetadas numa tela em branco, significados outros e insuspeitados. Mas o que dizem seus realizadores?

Buñuel afirma categoricamente que nada no filme significa coisa alguma. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.¹⁴²

Mas como podemos analisar dessa forma esses símbolos? Tratando essas imagens como se fossem extraídas de um sonho, e então descrevê-las a um psicanalista?

Nessa opção incorreríamos no erro básico de não termos referências a oferecer, seríamos como um paciente a contar os sonhos de um outro, com referenciais exteriores que desconhecemos. Portanto, se como Buñuel afirma, não há o que significar, e, como não temos acesso ao seu inconsciente, o que podemos fazer é retomar o passo anterior.

Se considerarmos que o onírico invade o roteiro que antecede a filmagem, e a montagem (des)organiza o material filmado, resta-nos verificar o que se filma a cada cena, em que consistem as coisas filmadas, e procurar identificar nessas coisas se não

¹⁴¹ KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.85.

¹⁴² “História do cinema francês”, p. 57. Apud Ismail Xavier, p. 96

significados, ao menos marcas de um mundo externo, pistas do mundo em que se sonhou essas imagens que nos invadem como sonhos.

2. Um método a decifrar

No filme surrealista não é possível ser arbitrário seguindo o roteiro concebido por Breton¹⁴³. Não é possível estar à parte do equipamento. Portanto, é preciso investigar com maior atenção, se realmente roteiro e montagem são os únicos momentos em que é possível ao criador surrealista dar vazão ao seu inconsciente. Pois, se assim concordarmos, haveremos de conceber uma ilha de edição, com as possibilidades técnicas da década de 1920, que como uma folha de papel num cômodo isolado permita ao criador encadear as imagens captadas de modo arbitrário e imediato, dando vazão a um determinado estado de inconsciência.

Se o processo nos parece técnico demais para tamanha “espontaneidade”, primeiro talvez seja necessário diferenciar as etapas da produção do filme em *tecnicidade* (o somatório das condições técnicas necessárias à produção de um filme) e *linguagem cinematográfica* (o domínio da construção de imagens). Boa parte da crítica lançou seu olhar sobre os procedimentos da linguagem (decupagem, corte, montagem) para produzir suas análises. Uma considerável parte dos ensaios realizados busca nesses elementos os contrastes com os parâmetros estabelecidos na produção cinematográfica, e as apreensões retiradas da reflexão psicanalítica. Desse modo a *tecnicidade* acaba sendo enquadrada

¹⁴³ “Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais confortável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros. (...) Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler.” Apud André Breton, p. 69.

apenas como equipamento produtor de linguagem e não exatamente como linguagem, e por um interessante paradoxo, ao contrário da crítica ao cinema dadaísta ou futurista, iluminação, cenários e objetos são desconsiderados.

Parece-nos que há um ponto de cisão entre as possibilidades do filme acabado – e sua impressionante similaridade com o mecanismo do sonho – e as técnicas de produção de um filme. O filme acabado pode “forjar” a impressão de procedimentos de impossível realização técnica. Pode dar a impressão ao espectador – impressão desejada desde o princípio –, que a obra pronta corresponde a um substrato do inconsciente. Ora, se é na montagem e no roteiro que se preserva a noção de arbitrariedade, como podemos avaliar o fato de ser o roteiro nada mais do que um guia de filmagem? Como podemos afirmar ser possível preservar o que flui direto do inconsciente, se este, depois de materializado numa possível escrita automática num roteiro (em espanhol *guión*, guia), precisa ser transposto através de um dificultoso processo técnico para outra materialidade, outra dimensionalidade?

Todo processo de filmagem é constituído das adaptações, da adequação do campo das idéias ao campo material. Se queremos encontrar no filme surrealista procedimentos similares ao de suas outras manifestações artísticas, nos parece que devemos averiguá-los em outro lugar.

O equipamento está interposto entre a película e o desejo arbitrário do artista. Nas condições técnicas, seu instrumento imediato não é a caneta ou o pincel, e sim a câmera. A captação das imagens é seu sintagma, seu traço. Desse embate entre o registro imediato no filme, das coisas que o olho do autor quer registrar, e as coisas dispostas no espaço físico do cenário, surge o momento de máxima expressão subjetiva na produção do filme. Como se colocado num espaço prévio ao sonho onde pudesse escolher as imagens que haveria de

sonhar, na captação “escolhe” o autor as imagens com que irá “montar” seu filme (sonho) futuro¹⁴⁴. Nesse processo é preciso entender como o autor vê as coisas desse mundo, e como vê essas coisas no mundo. Sua relação com os objetos, e a apreensão dos cenários filmados, passa a ser o ambiente ideal para se transpor o inconsciente ao material. Para averiguarmos essa cidade surrealista, é preciso observar como esta se conforma, e quais são os elementos que nela se encontram.

3. A cidade como cenário

Um homem-cartaz carrega um anúncio do lançamento de uma nova meia para mulheres, em meio aos passantes. Um outro vai sendo conduzido apressadamente por dois homens, quando se depara com o anúncio. Contempla, desejoso, a imagem de uma bela mulher trajada com meias finas, as pernas expostas.

Nesta cena retirada de *L'age D'or*, de Luis Buñuel, estamos numa nova cidade¹⁴⁵. Uma cidade que se por um lado, já aparecera em Baudelaire ou Poe, agora se revela numa nova dinâmica. A máquina, a multidão, a propaganda estão todos transformados, seus fins e meios são diferentes, a Primeira Guerra impôs feridas indeléveis, o mundo que se desvela, segue como um bólido para um futuro cada vez mais presente.

¹⁴⁴ É procedimento comum a alguns cineastas realizar um *storyboard* antes de filmar. Desenha-se, quadro a quadro, como uma história em quadrinhos, os planos de cada cena. Se é certo que o processo diminui o grau de improviso durante o período de filmagem, mantém-se o choque entre o que se projeta e o que efetivamente é captado.

¹⁴⁵ Buñuel cria uma nova cidade, pois seu cinema não cabe nos parâmetros cinematográficos, estão em outra chave. Como afirma Octavio Paz: “Às vezes um artista consegue ultrapassar os limites de sua arte (...) Alguns filmes de Luis Buñuel podem ser apreciados e julgados como cinema e também como algo pertencente ao universo mais amplo e livre dessas obras, preciosas entre todas, que tem por objeto tanto revelar-nos a realidade humana como mostrar-nos uma forma de ultrapassá-la.”. PAZ, Octavio. “O cinema filosófico de Buñuel”. In: *Signos em Rotação*, p.237-238.

Essa cidade de pulsões demasiadas e verdades fragmentadas, não mais possíveis de unificação, após as teorias da psicanálise e das vanguardas fomentadas a partir do início do século, somente pode ser revelada em flashes, em instantâneos. Como aponta Adorno, “essas imagens não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches – fetiches da mercadoria – nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido.”¹⁴⁶ E prossegue: “Em face da reificação total, que o remete completamente a si mesmo e a seu protesto, o sujeito tornado absoluto, dispondo de si livremente e sem qualquer consideração pelo mundo empírico, revela-se como algo sem alma, algo virtualmente morto. As imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva.”¹⁴⁷

A forte impressão de suas imagens pode então gerar associações naquele que o produz, e naquele que o recebe, que por fim, amplie o limite da realidade apreendida pelos sentidos, pela moral, ou simplesmente pelo *establishment* que trabalha na preservação do que não mais pode ser preservado. Essa cidade, quando se revela pelo olhar mutilado do Surrealismo, revela então suas singularidades.¹⁴⁸

No filme surrealista, a cidade é mais do que um cenário. Em verdade, nessa película, identificar um cenário na acepção clássica, como o espaço onde se desenvolvem as narrativas, é tarefa inútil. Num filme que rompe com a narratividade, com a temporalidade, com a linearidade e com o encadeamento na montagem, em que nenhum

¹⁴⁶ ADORNO, Theodor W. “Revendo o Surrealismo”. In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 139.

¹⁴⁷ Idem. Ibidem, p. 138.

¹⁴⁸ Irá notar Adorno que tal “um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social.”. Op. Cit, p. 140.

personagem tem nome ou referencial, o local da ação, é, muitas vezes, a própria ação. O centro dessa ação passa a ser tão importante quanto as coisas ou personagens que nele estão dispostos.

Em *Un chien andalou*, a rua é “a ação”, quando cruzada por um ciclista, ou o centro da ação, na tensão com que se acompanha o carro passando a milímetros de distância de um andrógino personagem segurando uma caixa. É centro da ação, quando acompanhamos diversas cenas se desenrolando numa mesma rua, em que situações se encadeiam e retornam, como uma espécie de ação espiral. Nesse tipo de desenvolvimento, é preciso um “centro” que delimite e propicie ao espectador uma sensação de repetição, sempre em nova chave, como quando andamos na roda-gigante e contamos as voltas percorridas pelas vezes em que cruzamos o operador deste equipamento. No jogo de Buñuel e Dalí, essa rua funciona desse modo, como o local onde a ação retorna.

*Um homem observa sua mão cheia de formigas, essas formigas se fundem numa axila, num ouriço e então numa mão decepada, essa mão está na **rua**, é então tocada por uma bengala que uma mulher carrega. Do quarto um casal a observa. Retornamos à **rua**. Uma multidão se aglomera para ver a mão, a moça a pedido de um policial a coloca numa caixa. Voltamos ao quarto, o homem (a quem a mão deveria pertencer a observa). Voltamos à **rua** onde os carros passam velozmente pela moça.¹⁴⁹*

Seguem os automóveis ávidos pela cidade. Estão eles em todos os lugares, praticamente idênticos, em forma e uso. Léger considera que o automóvel tornou-se mais

¹⁴⁹ Descrição de trecho de *Un chien andalou*.

belo quanto mais se aproximou de seus fins úteis¹⁵⁰. Na cidade surrealista a função do carro é preencher a ação de movimento, do movimento mais praticado nessa cidade: *atravessar*.

Nesse aspecto, o automóvel é a metáfora perfeita desse mundo que se revela, a imagem da massa de aço que corre por entre a rua. Esta agora é tomada, não mais como a Londres de Edgar Allan Poe de homens encalacrados na multidão, mas de velocidade. Dotado desse novo e impressionante elemento, o homem apreende em nova perspectiva o que antes estava estagnado. Pode agora se deslocar, preencher espaços com sua presença, com impensável rapidez, pode, acima de tudo, exercer uma atividade própria ao desejo, em viés socialmente aceitável. Ao “cortar” as ruas da cidade, exerce a pulsão primeira de penetrar outros meios, através do exercício da potência de seus atos.

Ao filme surrealista também é caro expressar as novas dimensões do mundo. Tomadas aéreas apresentam Roma, o Vaticano, antes que a ação se desenvolva em suas ruas em *L'age d'or*. No mesmo filme explicita-se as novas proporções dos edifícios. Do alto de uma construção observamos a massa de manifestantes tomando uma praça. Da janela no alto de uma grande casa, um personagem enfurecido joga pertences pela janela. Em *Un chien andalou*, da janela do prédio se contempla a rua.

As novas proporções possibilitam o recolhimento do homem. Escondido pela distância, pela nova escala, ele se põe a contemplar as ruas, com seus carros, ou os homens que circulam em blocos, preenchendo os espaços. Instaura-se um olhar de voyeur, um olhar que ora apenas contempla, mas em muito também deseja, protegido pelo anonimato,

¹⁵⁰ LÉGER, Fernand. “L'esthétique de la machine: l'objet fabrique, l'artisan et l'artiste”. Apud Ricardo Marques de Azevedo, In *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 52.

traço comum a todos os habitantes dessa cidade, o refúgio que a vida privada lhe proporciona.¹⁵¹

Anônimos, os personagens de Buñuel não são identificados, não tem nomes ou referências, são como os homens dessa nova cidade, agem como todos os homens. Só não reprimem seu desejo. E nisso se diferenciam. Em *Un chien andalou* o desejo ainda está protegido pelo ambiente privado. Anônimo e recluso, pode esse homem observar as ruas e desejar. Pode exercer na célula de seu quarto todas as fantasias que lhe forem imagináveis, ou ao menos, tentá-las, em conflito com suas amarras psíquicas. Já em *L'âge d'or* esse homem não está mais contido, está nas ruas. Contempla as ruas, observa de perto. Pode constatar seus detalhes. Os carros estão mais próximos e não param de circular. Há a propaganda, a vida social dos cafés. Prédios são demolidos para a construção de uma nova cidade. Táxis servem a seus moradores. Segue esse homem percorrendo a cidade na condição de um preso. Um preso que se encontra nessa condição, pois explicitou seus desejos e vontades. Nessa cidade há muito o que desejar, mas poucas são as possibilidades de usufruto.

Esta parece ser a nova instância do homem, repleto de novidades para desejar, sem condição de usufruí-las. Os objetos com que Léger se ufana, na cidade surrealista compõem um cenário de impossíveis desejos, novas expressões de uma velha dinâmica: a que impede o homem de se libertar, de desejar por si mesmo. Nessa nova cidade, que esse cinema vem revelar, os desejos, como boa parte dos objetos, parecem fabricados,

¹⁵¹ Em seu texto sobre o Surrealismo, datado de 1929, Walter Benjamin observa com grande perspicácia: “Antes desses videntes e intérpretes de sinais [os surrealistas], ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em nihilismo revolucionário.” BENJAMIN, Walter. “O último instantâneo da inteligência européia”. In *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 25.

previsíveis como um anúncio de meias. O homem que sonhasse um mundo mais maravilhoso, mais pleno, haveria de se expor, de combater. Assim como Buñuel, fazendo as vezes de personagem, em seu filme de estréia: afiar a navalha, traçar um corte horizontal na retina, conduzir ao lugar do que vê, o que imagina.

Referências Bibliográficas

1) De João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MELO NETO, João Cabral de. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. *Escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. (org) Antônio Carlos Secchin. *Primeiros poemas*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Entrevista à *Revista Fatos e Fotos*. Rio de Janeiro, 05/09/1968. p. 138-139.

Entrevista a Vinicius de Moraes, *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 27 de jun. 1953.

MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

2) Sobre João Cabral de Melo Neto

ATHAYDE, Felix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio: Nova Fronteira, 1998.

BARBOSA, João Alexandre Costa. *Uma educação pela poesia*. Folha de S.Paulo. Mais! São Paulo, 22 maio 1994, p. 6.

- BARBOSA, João Alexandre Costa. *João Cabral: "Museu de Tudo" e depois*. Colóquio/Letras Lisboa, n. 157/158, p. 159-181, jul./dez. 2000.
- Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: IMS, 1996.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTELLO, José. *O homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HOUAISS. Antônio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LÔBO, DANILO. *O poema e o quadro – o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Theasurus, 1981.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. São Paulo, Nobel: 1987.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- SECCHIN, Antonio Carlos (org.). *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Global, 1985.
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VAN STEEN, Edla (org.). *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981.
- Revista Colóquio/Letras*, número 157/158, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

3) Sobre Surrealismo

- ADORNO, Theodor W. “Revendo o Surrealismo”. In *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003, p. 135-140.
- ARAGON, Louis. *Une vague de rêves*. Paris: Seghers, 2006.

- BENJAMIN, Walter. “O último instantâneo da inteligência européia”. In *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 21-35.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naif, 1999.
- BRETON, André. *La cle des champs*. Paris: Pauvert, 1991.
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Pauvert, 1962.
- BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- BRETON, André. *Primeiro Manifesto surrealista*. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2001.
- BRETON, André & SOUPAULT, Philippe. *Les champs magnétiques*. Paris: Gallimard, 1968.
- Didier, Béatrice & Neefs, Jacques (org.). *Manuscrits surréalistes*. Saint Denis, Press Universitaires de Vincennes, 1995.
- ÉLUARD, Paul. *Donner à voir*. Paris: Gallimard, 1939.
- FACIOLI, Valentim. “O Brasil e o Surrealismo – aspectos da produção artística erudita no período de 1920 a 1950”. In *Aspectos do Surrealismo*. Porto Alegre: Revista Organon 22, 1994, p. 157-182.
- LIMA, Sergio. *Surrealismo – Polêmica de sua recepção no Brasil Modernista*. Dissertação de Doutorado: Universidade de São Paulo, 1998.
- LIVI, François (org.). *Futurisme et surréalisme*. Paris: L’age d’homme, 2008.
- POLIZZOTTI, Mark. *André Breton*. Paris: Gallimard, 1999.

4) Sobre Cinema e Luis Buñuel

- AUMONT, Jacques [et al.] *.Esthétique du film*. Paris: Armand Colin Cinéma, 2008.
- BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: DeBolsillo, 2004.
- CESARMAN, Fernando. *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Editorial Anagrana, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *L'image mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário. Vol. 1*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- KYROU, Ado. *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos – a edição do filme sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- PINEL, Vincent. *Le montage – l'espace et le temps du film*. Paris: Cahiers du cinema, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La fabrique, 2003.
- TURRENT, Tomas Pérez & La Colina, José de. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinema, 2008.
- Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- _____ (org). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

5) Bibliografia Geral

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Metrópole: Abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, 33ª ed.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2008.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. *In Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas..* São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- IVO, LÊDO. *E agora adeus – correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo, IMS, 2007.
- LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture / Fernand Leger*. Paris: Denoel, 1984.
- LEWIN Willy. *Ensaio de circunstância*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1952.
- MACHADO, Irene. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes – a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2006.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIFFATERRE, Michel. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Entrevista de Henri Cartier-Bresson para *Folha de S. Paulo*, “Caderno Ilustrada”, São Paulo, 06/08/2004.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.