

FLORA SÜSSEKIND

# Com passo de prosa

Voz, figura e movimento  
na poesia de  
João Cabral de Melo Neto



É freqüente um movimento apreciativo de exclusão quando se trata de classificar a poesia de João Cabral de Melo Neto no interior da literatura brasileira. Um lugar bastante honroso, mas à parte, é o que se costuma oferecer ao seu rigor construtivo, posição corroborada, em geral, pela referência ao fato de o poeta ter passado grande parte de sua vida, como diplomata, no exterior. Não há dúvida, por outro lado, que a densidade alcançada pelo sistema expressivo cabralino resulta, em parte, da reelaboração crítica, nele operada, de elementos fundamentais da poesia narrativa colonial e da literatura brasileira moderna. Tais como, no repertório colonial, o aproveitamento de tema histórico (vide o *Auto do Frade*), como na *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, por exemplo, ou preocupação descritivo-geográfica (lembre-se *ORio*) próxima à de textos como “À Ilha de Maré”, de Botelho de Oliveira. Ou, pensando na poesia moderna, a dicção simples de Manuel Bandeira, as marcas da prosa no verso, perceptíveis em Carlos Drummond de Andrade, a compreensão da poesia como construção, encontrável em Joaquim Cardozo, a plasticidade das imagens de Murilo Mendes. Aspectos revistos e sintetizados, mas de forma extremamente particular, por João Cabral. É em direção a essa particularidade - em meio a um diálogo crítico constante com a escrita alheia -, e ao que parece singularizar o método poético cabralino, que se orienta este ensaio.

## SEM FALA

É sabido - e tema quase obrigatório nas entrevistas de João Cabral de Melo Neto - seu desinteresse pela música. O que, numa literatura, como a brasileira, fortemente marcada pela oralidade, pela ligação entre poesia e canto, e, sobretudo a partir da segunda geração romântica, pela musicalização do verso (1), é traço bastante significativo. E que o poeta parece ter um gosto particular em repisar.

À exceção do frevo, pela estridência, e do flamenco, pela capacidade de explosão, em geral associa a música a um tipo de recepção distraída, dolente - “Todas as coisas que me dão sonolência eu detesto, por exemplo, a música” (2) -, oposta à que deveria, a seu ver, caracterizar a comunicação poética. “O meu esforço na vida é me fazer acordar. O que eu procuro num remédio ou num autor que eu leio não é que faça adormecer minha consciência, como o romântico, ou essa poesia de cantilena”, comentava Cabral em 1989 - “eu não quero ser embalado, quero ser acordado. De forma que eu procuro aquelas coisas que aumentem minha consciência da realidade, consciência de mim mesmo e do que eu estou

FLORA SÜSSEKIND é pesquisadora do Instituto Casa de Rui Barbosa, do Rio de Janeiro, e autora, entre outros, de *Cinematógrafo das Letras* (Companhia das Letras).

Este ensaio foi escrito originalmente para um número especial, sobre João Cabral, da revista *World Literature Today*.

ACIMA, JOÃO CABRAL EM CHARGE DE MOURA

1 Ver, sobre isso, o capítulo IV, “Avatares do Egotismo”, do 2º volume da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (6ª ed., Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1981), em especial pp. 152-4.

2 *Jornal do Brasil* 11/4/1992, Caderno “Idéias”. Entrevista a Marcelo della Nina.

fazendo. Eu procuro uma poesia que fosse como uma cafeína” (3).

É nesse sentido que se encaminham seus poemas sobre o “*cante hondo*” andaluz. Como “Ainda *El Cante Flamenco*”, de *Museu de Tudo* (1975), no qual o define como “a música desejada/ como o que não adormece/ o mais contrário do embalo/ e do canto emoliente”, como um “canto insonífero”, esfolado, a contrapelo. É, também, em direção oposta ao “escorrer liso da melodia” que se define o verso, por exemplo, em “O Poeta Thomas Hardy Fala”, de *Agrestes* (1985): um verso como “tábua cheia de nós”, “duro para o dente”, em tropeços, e que, ao ouvido, “soa de ferro”.

Se, no entanto, no caso de Hardy, se sublinha, logo no primeiro verso do poema, o “ouvido músico” de quem, em jovem, fora flautista, o próprio Cabral sempre procura, ao contrário, chamar a atenção para sua falta de “ouvido musical” (“Eu digo que não tenho ouvido musical no sentido que eu não tenho ouvido melódico. Eu sou incapaz de distinguir uma melodia de outra”) (4), para uma incapacidade de concentração auditiva (“Eu preciso mesmo da vista e só sou capaz de me concentrar lendo ou vendo. Ouvindo eu não me concentro”) (5).

Vale lembrar, a respeito, pequena correção tipográfica feita numa carta por Manuel Bandeira, uma vez impresso o seu livro de versos de circunstância, *Mafuá do Malungo*, na pequena tipografia montada por João Cabral de Melo Neto quando a serviço no consulado do Brasil em Barcelona. Na carta, agradece e elogia muito a edição, mas avisa Cabral de um pequeno erro no soneto “À Maneira de Olegário Mariano”, no qual, em lugar de “pássaro sem dono”, no quarto verso da primeira estrofe, saíra “pássaro cansado” por distração do próprio Bandeira. Cabral, entretanto, acrescentaria outra interpretação à troca, em carta, a Bandeira, de 20 de julho de 1948:

“Relativamente àquele engano, devo dizer que nos originais que v. me mandou consta ‘pássaro cansado’. Estou certo disso, embora não os tenha aqui à mão, porque essa imagem me pareceu excelente. Tão excelente que só depois de sua carta me ocorreu pensar que, realmente, *cansado* não rimava com o primeiro verso. O que também me lembra a mim mesmo minha absoluta incapacidade para o lado fonético da poesia” (6).

Basta pensar, porém, na sua difícil opção pela rima toante e na troca proposta do decassilado e do verso de sete sílabas, habituais no Brasil, pelo trabalho com versos de oito sílabas, para perceber que essa reiterada antimusicalidade, essa incapacidade fonética, de que fala, e costuma estender à comunicação oral em geral (“O poema é uma coisa para ser lida em voz baixa. Se você quiser me torturar é me convidar para assistir a uma conferência. A linguagem falada não penetra na minha cabeça”) (7), são muito mais formas de enfatizar um afastamento da vertente mais “oratória” da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia, e uma compreensão da poesia como um “*dar a ver* com palavras” (8), do que propriamente uma “surdez” do método poético de João Cabral de Melo Neto.

“E a língua é só para ser ouvida?” (9): uma pergunta como essa, presente numa carta, de 6 de fevereiro de 1957, de Cabral a Clarice Lispector, e feita num rompante de irritação contra quem desejava obrigá-la a trocar o nome “A Veia no Pulso”, apenas porque “a veia” poderia ser lido como “aveia”, parece ganhar, assim, no contexto da reflexão cabralina sobre a sonoridade, abrangência ampliada. E pode ser lida não apenas como comentário em torno de possível cacófono ou ambigüidade provocados por um título, mas sobretudo como indicação do abandono, por parte de Cabral, da exigência, para a poesia, de musicalidade explícita, de ritmo melódico, fluente. Substituídos, no seu caso, por outra consciência - visual, sintática - de ritmo.

Afastamento da musicalidade, do auditivo, que se faz acompanhar, no entanto, meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de João Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz.

Fala-se de sotaque, por exemplo, em poemas como “A Carlos Pena Filho” e “A Pereira da Costa”, e de “certo sotaque do ser,/ acre mas não espinhadiço” em “O Pernambucano Manuel Bandeira”. Fala-se da dicção de frase de pedras, que caracterizaria a linguagem poética, em “Paráfrase de Reverdy”, da “dicção de tosse e gagueira”, própria ao poeta, no texto introdutório a *A Escola das Facas* (1980), de um aprendizado - a começar pela dicção - da impessoalidade mineral em “A Educação pela Pedra”. Singulariza-se também pelo timbre, pela “lâmina da voz”, como se lê em

3 Revista 34 Letras nº 3. Rio de Janeiro, março de 1989. O comentário se acha à p. 34.

4 O Estado de S. Paulo 19/1/1986. Entrevista a Moacir Amâncio.

5 Folha de S. Paulo 20/9/87. Entrevista a Matinas Suzuki Jr.

6 A carta, de 20/7/1948, de Cabral a Bandeira, pertence ao “Arquivo Manuel Bandeira” do Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

7 Folha de S. Paulo 24/4/87. Entrevista a Ivan Cardoso.

8 Isto É 20/11/1985. Entrevista a Humberto Werneck. Ou como o próprio Cabral explicita, tomando emprestada a expressão (*donner à voir*) de Paul Éluard, em “Autocrítica”: “desafio demente: em verso/ dar a ver Sertão e Sevilha” (cf. A Escola das Facas).

9 Carta (de 6/2/1957) a Clarice Lispector (e seu então marido, Maury). “Arquivo Clarice Lispector” do Arquivo Museu de Literatura da Fundação Casa de Rui Barbosa.

“A Palo Seco” ou em “Diálogo”, o “canto da Andaluzia”, que o cantor “acende na própria alma”, e “procura no puro nada/ como à procura do nada/é a luta também vazia/ entre o toureiro e o touro” (10). Assim como, em “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, se aproxima sua dança de uma espécie de audição, de um tipo peculiar de telegrafia, pois a bailadora, “quando está taconeando/a cabeça, atenta, inclina,/ como se buscasse ouvir/ alguma voz indistinta”.

Fala-se, ainda, da “voz surda” de Murilo Mendes, em “Murilo Mendes e os Rios”; da “voz métrica de pedra”, “de terra sofrida/ e batida”, “rouca de guerra”, “direta”, de Miguel Hernández, em “Encontro com um Poeta”; da “conversa viva”, da “voz educada” do tio, em “Tio e Sobrinho”; do “cheiro de alfazema” na voz de quem tenta um já impossível retorno à terra natal em “The Return of The Native”; da voz de Clarice Lispector pedindo que se voltasse a falar na morte, depois de uma conversa sobre futebol, em “Contam de Clarice Lispector”. É também como um tipo - seco, acre, sucinto - de fala, e num poema construído, ele mesmo, como fala atribuída ao romancista, que Cabral tematiza a escrita ficcional de Graciliano Ramos em *Serial* (1961). E é como o contraste de extensões vocais diversas que opõe e reflete sobre as dicções poéticas de Pedro Salinas e Jorge Guillén num texto de *Sevilha Andando* (1990), “Dois Castelhanos em Sevilha”.

Neste poema, a partir de um mesmo espaço partilhado, mas em momentos diversos, pelos dois poetas, expõe-se uma diversidade tanto no modo de expressão - Guillén falando baixo, Salinas ditando “aos gritos” suas classes -, quanto no alcance de sua fala - Salinas com alunos até nas calçadas fronteiras, Guillén sem tais “imatriculados”. Diversidade exposta nas três primeiras estrofes e redefinida nas duas últimas do poema, quando se dissocia, belissimamente, extensão e duração. E se diz de Guillén:

“Imagino-o soprando as aulas,  
como soprou sempre a poesia  
que fez, com régua e esquadro.  
Dura mais a voz menos viva?”

Como seja, se não chegava  
sequer às calçadas fronteiras,  
foi mais longe o fio dessa voz.  
Filtrava entre os guarda-fronteiras.”

“Dura mais a voz menos viva?": esta indagação parece percorrer boa parte das aproximações de Cabral a “linguagens alheias”, como se diz em *Agrestes* (1985). As vozes que não soam de Marianne Moore, Thomas Hardy, Jorge Guillén; a disciplina da fala, o aprendizado do “anonimato”, de acordo com o “Catecismo de Berceo”: *é nesses desdobramentos em vozes “pouco vivas” que se afigura, então, evitando-se a dicção cabralina propriamente dita*. A de uma forma propositadamente travada de voz, de uma espécie de “escrita sem fala”.

Em nítida aproximação, fora do campo literário, de outro tipo de fala difícil, “dolorosa”, “à força”, registrada no disfarce de “uma entonação lisa” sobre um “idioma pedra”, como se explica em “O Sertanejo Falando”, de *A Educação pela Pedra* (1966):

“A fala a nível do sertanejo engana:  
as palavras dele vêm, como rebuçadas  
(palavra confeito, pílula), na glâce  
de uma entonação lisa, de adocicada.  
Enquanto que sob ela, dura e endurece  
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
incapaz de não se expressar em pedra.”

“Escrita sem fala”, em franca oposição, por outro lado, ao “falar dó de peito” (vide “Uma Enorme Rês Deitada”), à “oral, tropical, floração/ que saliva a nossa nação” (referida em “Sujam o Suicídio”), ao “único estilo nacional:/ ler como discurso um soneto;/ não poder escrever sem fala;/ e falar sem encher o peito”, como se registra, com acuidade irônica, sobre a vida cultural local, em “Um Piolho de Rui Barbosa”.

Configuração oratória decisiva na produção literária brasileira, ligada ao fato de ela se dirigir inevitavelmente “a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura” (11). Daí, então, a quantidade de conferencistas, oradores, recitadores de toda a ordem.

E a fixação de uma função de auditor para o seu público acostumado, por seu turno, a exigir do escritor - assinala Antonio Candido de Mello e Souza em “O Escritor e o Público” - “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura” (12). O que resulta numa escrita para ser recitada, num misto de verbosidade e sentimentalismo extremamente arraigados. Ou, como sintetiza Antonio Candido: “A grande mai-

10 Cf. o poema “Diálogo”, de *Paisagens com Figuras*. Quanto às edições aqui utilizadas da poesia de João Cabral de Melo Neto, são as seguintes: *Poesias Completas* (1940-1965) (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1975), *Poesias Completas II. Museu de Tudo e Depois* (1967-1987) (Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988), *Sevilha Andando* (Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1990).

11 Antonio Candido, “O Escritor e o Público”, in *Literatura e Sociedade*, 5ª ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1976, p. 81.

12 Idem, *ibidem*.



ESBOÇO DE RETRATO DE MARIANNE MOORE, REALIZADO POR MINA LOY

oria dos nossos escritores, em prosa e verso, *fala* de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas” (13).

Daí, antagônico a tais formas de eloquência, à verbosidade letrada, o esforço cabralino por uma voz que não soe, por um tipo de rima que “apague” o verso, por uma linguagem “sem discurso”. Por isso, mesmo quando fala dos folhetos de cordel, dos cegos e cantadores de feira, dos seus contatos infantis com os “romances de barbanete”, e, nesse caso - ao contrário do que se dá com relação à oratória de salão -, com tanta simpatia quanto ao descrever a “expressão em pedra” do sertanejo, não deixa de assinalar aí certos descompassos: entre o autor e quem lê em voz alta a história, entre esse leitor letrado, mais distanciado, e os trabalhadores do eito, atentos à sua volta, à escuta. Lembre-se, em “Descoberta da Literatura”, a típica cena domingueira de leitura de romances populares, pelo menino de engenho, para os empregados da fazenda:

“a tensão era tão densa,  
subia tão alarmante,  
que o leitor que lia aquilo  
como puro alto-falante,  
e, sem querer, imantara  
todos ali, circunstantes,  
receava que confundissem  
o de perto com o distante,  
o ali com o espaço mágico,  
seu franzino com o gigante,  
e que o acabassem tomando  
pelo autor imaginante  
ou tivesse que afrontar  
as brabezas do brigante.”

De cara, o contraste entre a tensão, a ambiência mirabolante vivenciada pelos circunstantes, e o “sem querer” de quem, com leitura não especialmente enfática, fora capaz de produzi-las. E que, por isso, teme ser confundido, mero intérprete, com o “autor imaginante” de tais peripécias. Distância entre voz e escrita, recepção emocional e dicção fria, de “puro alto-falante”, por meio da qual João Cabral procura, de um lado, solapar a idéia de que “o autor é tudo” (14), desvinculando, assim, texto e criador, e, de outro lado, sublinhar a capacidade de concretização, de objetivação ficcional, de uma voz, que, desligada de qualquer possível experiência pessoal referente às coisas que conta, materializa esse “espaço mágico” crível entre seus ouvintes.

É, aliás, exatamente em torno dessa potencialidade da voz de sair de si, e delimitar dimensão imaginária outra, que se constrói um poema como “A Antonio Mairena, Cantador de Flamenco”, de *Agrastes*:

“Existir como quem se arrisca  
como nesse *cante* em que se atira:

o *cantador* no alto do mastro  
por sua voz mesma levantado,

só se tem enquanto a voz tensa,  
na medida em que sempre cresça;

ele não pode qualquer falha  
sem que desse mastro não caia,

desse mastro por sua voz criado,  
que só pode ser no mais alto,

pois que ao descuido de um instante  
cairia do alto de seu *cante*.”

Assiste-se, nesse poema, não é difícil perceber, a um notável exercício de engenho. Ao mesmo tempo que se descreve o delicado equilíbrio de uma voz que ergue para si mesma um mastro em altura praticamente insustentável, o próprio poema parece se construir em meio a exigências quase excludentes - quebras, visíveis pelo branco da página e pela rima, a cada dois versos, e uma continuidade ininterrupta, por uma sucessão de *enjambements*, da primeira à última linha -, como um movimento particularmente tenso entre tais limites.

Porque são sobretudo vozes que não soam, roucas, frias, meio mudas, por vezes parecendo à distância - como um “alto-falante” -, ou no limite - como um *cante hondo* - que se manifestam na poesia cabralina. Como a chamar a atenção, nesse rastro vocal, exatamente para movimento em direção oposta, de marcada anti-sonoridade.

Talvez por isso caiba exatamente àquilo que não costuma ser dotado de voz - coisas, elementos da natureza - tanto detalhamento da dicção na poesia de Cabral. Há as “vozes líquidas do poema” que “convidam ao crime, / ao revólver”, em “O Poema e a Água”, de *Pedra do Sono* (1942); a “dicção em preto e branco” da “perna polida” da bailadora andaluza; as “cores em voz alta” da pintura de Mondrian; a possibilidade, segundo o Raimundo de Os *Três Mal-Amados* (1943), de chegar a “entender a voz de uma cadeira, de uma cômoda”. Há a busca da “voz de

13 Idem, *ibidem*.

14 João Cabral de Melo Neto, “Poesia e Composição - A Inspiração e O Trabalho da Arte” (1952), in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1977, p. 326.

silêncio” da pedra, que “imóvel fala” na “Pequena Ode Mineral”, de *O Engenheiro* (1945); a “voz de pássaro rouco” em “O Relógio”; há, ao avesso, a descrição do rio Capibaribe, “cão sem plumas” como “uma árvore sem voz”, em *O Cão Sem Plumás* (1950); a “voz redonda” do coqueiral; a “voz sem saliva da cigarra, / do papel seco que se amassa, / de quando se dobra o jornal”, que seria a da “Voz do Canavial”; a “voz grossa de terra” dos rios em “O Mercado a que os Rios”, de *A Escola das Facas*; as “vozes aos berros, de raiva” do vento e do mar no inverno nordestino, em “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator* (1987).

Se os atributos ou situações empregados, na poesia de Cabral, para descrever a voz humana apontam, em geral, para um alcance reduzido, para algum tipo de barreira expressiva (rouquidão, gagueira, secura) ou de precariedade de sustentação (vide o “alto do mastro” da voz no poema sobre Antonio Mairena), já a audibilidade tantas vezes menos problemática de coisas e vistas parece se dever exatamente à inarticulação vocal real de tais elementos. Ao fato de haver aí nessas imagens um deslocamento básico entre um locutor a rigor impossível e uma voz, no entanto, captada. Pois é sobretudo como tensão entre volume e duração, locução distanciada e recepção emocionada, capacidade de materialização e precariedade de auto-sustentação, emissão inanimada e fala significativa, abstração sonora e figuração plástica (redonda, em preto e branco, cores) que se delimita poeticamente a voz na obra cabralina.

Delimitação acompanhada, pois, por um movimento de propositada instabilização, e por um esforço de abafamento e despersonalização embutido nas manifestações vocais. O que parece estar presente igualmente na escolha, por Cabral, de Marianne Moore como interlocutora imaginária privilegiada para essas questões de dicção. É como figuração emblemática para o tipo de voz - à distância - que se ensaia nos seus poemas.

## A VOZ FRIA DO POEMA IMPRESSO

Há cinco poemas de João Cabral de Melo Neto construídos em diálogo direto com a poesia de Marianne Moore. Há, em *Serial* (1961), a primeira secção de “O Sim Contra o Sim”, voltada para a forma precisa, cirúrgica, de escrita de Moore, reflexão

pautada, ao que parece, por indagação presente nos dois últimos versos de “Those Various Scalpels” - “*But why dissect destiny with instruments/ more highly specialized than components of destiny itself ?*” -, e convertida, no poema, numa série de aproximações entre lápis e bisturi, verso e cicatriz, escrita e dissecação. Imagens particularmente caras, aliás, à própria poesia de Cabral. Basta pensar na imagem mais trabalhada, mas em tensão constante com outras (relógio, bala, lembrança, real), de *Uma Faca Só Lâmina* (1955). Ou nas lâminas, facas, peixeiras, foices, punhais, que se sucedem na definição da paisagem e da gente pernambucana em poemas como “A Escola das Facas”, “As Facas Pernambucanas”, “Duelo à Pernambucana”. Ou, ainda, na autodescrição memorialista do sujeito de “Menino de Engenho”, em *A Escola das Facas*, como alguém que traz em si, inoculada desde a infância, a cicatriz de um corte a gume de cana.

Em “A Imaginação do Pouco”, também desse livro de 1980, reaparece a referência a Marianne Moore. A começar de sua epígrafe, tirada da versão mais extensa do poema “Poetry”. E, assim como no poema de Moore - com a mediação de um ensaio de W. B. Yeats a respeito das ilustrações de William Blake para *A Divina Comédia* -, se comenta a necessidade de a poesia construir objetos simultaneamente imaginários e genuínos; em “A Imaginação do Pouco” - agora com a mediação de Moore - se associa parte da graça das histórias de Siá Floripes à capacidade de emprestar realismo aos habitantes inventados dos seus “céus de bichos”:

“Os bichos eram conhecidos,  
e os que não, ela descrevia:  
daqueles mesmo que inventava  
(colando uma paca e uma jia)

dava precisa descrição,  
tanto da estranha anatomia  
quando da fala, religião,  
dos costumes que se faziam.”

Ficcionalidade e literalidade em par constante, como na classificação de Blake como “*a too literal realist of imagination*” (15), nas palavras de Yeats retomadas por Marianne Moore. Precisa descrição para o inventado, presente também na Siá Floripes da infância, de quem se chega mesmo a dizer, na última estrofe: “Marianne Moore

15 W. B. Yeats, “William Blake and his Illustrations to the *Divine Comedy*”, in *Essays & Introductions*, London, Papermac, 1989, p. 119. Marianne Moore reproduz o trecho em nota ao poema “Poetry” (in *The Complete Poems of Marianne Moore*, New York, Macmillan Pub. Co./Penguin Books, 1982, p. 267).



ACIMA, MARIANNE MOORE. À DIREITA DESENHO DE VICENTE DO REGO MONTEIRO INCLUÍDO NA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *PEDRA DO SONO* (1942), DE J. CABRAL.

a admiraria". Aproximação que acrescentaria dado a mais à observação cabralina da escrita de Moore, iniciada em "O Sim Contra o Sim". De um lado, sublinha-se, assim, outra vez, via Floripes, sua precisão característica. De outro, certo "realismo" no método (lembrem-se "os sapos reais" em "jardins imaginários" referidos em "Poetry" e citados por Cabral), só que ligado a uma decidida afirmação poética do imaginário - "What is more precise than precision? Illusion", lê-se em "Armor's Undermining Modesty" -, a uma "conjunção de fantasia e cálculo" (16).

Já nos três poemas sobre Marianne Moore incluídos em *Agrestes* - que já se inicia com epígrafe tirada de "The Hero" - passa-se do registro de sua precisão cirúrgica e da discussão em torno da literalidade da imaginação a uma tentativa de definição da dicção, do "tom de voz" inscrito nos seus poemas.

Em "Homenagem Renovada a Marianne Moore", comenta-se o movimento de objetivação - de quem sabe "que a poesia não é de dentro,/ que é como casa, que é de fora" -, característico aos seus textos, e aí ligado diretamente à sua inclinação para um "verso, em prosa". Inclinação nítida em poemas como "When I Buy Pictures", por exemplo, ou no convite meio irônico, para

a audição de um relato - "Have you time for a story/ (depicted in tapestry)?" -, com que se inicia "Charity overcoming Envy", e tematizada, ainda, por Moore, em "The Past is the Present", num misto de invocação a Habacuque e observação sobre a poesia hebraica, definida como "*prose/ with a sort of heightened consciousness*".

Em "Dúvidas Apócrifas de Marianne Moore", transforma-se uma Marianne Moore imaginária em sujeito de um poema sobre o continuado esforço de despersonalização da escrita. E de uma reflexão sobre a possibilidade de exposição involuntária do sujeito nesse seu processo mesmo de auto-subtração: "Sempre evitei falar de mim,/ falar-me. Quis falar de coisas./ Mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?". Fala atribuída, que, no entanto, parece ecoar nitidamente certos trechos de Moore. Como, por exemplo, a pergunta com que se inicia "Tell me, Tell me": "*where might there be a refuge for me/ from egocentricity/ and its propensity to bisect,/ mis-state, misunderstand/ and obliterate continuity?*".

Ênfase, pois, tanto em sua dicção de prosa, quanto numa desejada impessoalidade de tom, que se fazem acompanhar em "Ouvindo em Disco Marianne Moore", também de *Agrestes*, de comentários diretos sobre sua voz nas gravações de leituras de seus poemas:

"Ela desvestiu a poesia,  
como se desveste uma roupa,  
das verticais, do falar alto,  
menos de quem prega, apregoa,  
de quem esquece o microfone  
que tem a dois palmos da boca  
porque falando alto imagina  
que a emoção sobreexposta é a boa.  
Em disco, a voz desconhecida,  
que nunca berra nem cantoa,  
da voz fria do poema impresso  
em nenhum momento destoia."

A voz baixa, desemocionalizada, mais próxima da escrita, do impresso, do que da fala propriamente dita, que se ouve no disco de Marianne Moore, encaixando-se, à perfeição, à idéia de Cabral - expressa em "Poesia e Composição - A Inspiração e o Trabalho de Arte" (1952) - de um "poema objetivo", "no qual não entra para nada o espetáculo de seu autor" (17). Servindo o registro vocal, no caso de Moore, portanto, de pista às avessas. Em direção não a uma

16 Marianne Moore em artigo de *The Dial* 85, jul./1928. Cf. *The Complete Prose* (ed. Patricia C. Willis), New York, Elizabeth Sifton Books/ Viking, 1966, p. 203.

17 João Cabral de Melo Neto, "Poesia e Composição", p. 331.

voz autoral teatralmente pessoal, mas a uma espécie de “voz da escrita”.

Se, no entanto, uma voz fria, sem ênfases, parece perfeitamente adequada ao projeto poético de Cabral, não é privilégio seu a atenção ao aspecto vocal da poesia de Marianne Moore. Basta pensar, nesse sentido, em certos comentários de T. S. Eliot (“Ritmo, é claro, é uma questão altamente pessoal (...) O que é certo é que os poemas de Miss Moore sempre ficam muito bem em voz alta”) (18) ao resenhar, em 1923, *Poems*, numa afirmação como a de Jean Garrigue - “é do princípio ao fim uma voz” (19) - sobre *Observations*, ou na classificação, por Grace Schulman, da poesia de Moore como uma “*spoken art*” (20).

Basta pensar, ainda, em observações da própria Marianne Moore a esse respeito. Como num artigo de 1916, “The Accented Syllable”, no qual reflete sobre o que distinguiria o “tom de voz escrito” de um texto ou de um autor, ora supondo-o inequívoco (“if an author’s written tone of voice is distinctive, a reader’s speaking tone of voice will not obliterate it”) (21), ora despersonalizando-o (“It is true that written tones of voice may resemble each other and that a distinctive tone of voice employed by one author may resemble that same tone of voice as employed by another author”) (22). E apontando, assim, indiretamente, como faria Cabral, de forma explícita, em 1952, para a indescartável “consciência das dicções de outros poetas”, para a “consciência aguda do que nele é eco” (23) característica ao escritor moderno.

Lembre-se, também, nessa linha, “Poetry”, e sua indicação de um abandono obrigatório da eloquência: “these things are important not because a/ high-sounding interpretation can be put upon them”. Ou a afirmação, num artigo como “Feeling and Precision” (1944), espécie de defesa da reticência natural e do tom de conversa para a escrita, de que é como uma questão de dicção - de impacto e exatidão - que se deve entender a precisão, ponto básico do método poético descritivo-meditativo de Marianne Moore.

Precisão de tal modo associada, por ela, a uma naturalidade de tom, que, segundo depoimento seu de 1967, se vira obrigada, nos anos 30, depois de certo desconforto ao ouvir as gravações em disco de seus poemas, a alterações no método de composição, para aproximar a linha impressa da linha falada. E Grace Schulman (24) chama a atenção, nesse sentido, em *The Poetry of Engagement*, para as alterações operadas em poemas como “When I Buy Pictures”, “Peter”, “England”, “Picking and Choosing” ou “The Student”. E para declaração expressa de Marianne Moore nesse sentido: “Do you think it sounds natural, as in real life? As though I am talking to you? That’s what I think it ought” (25).

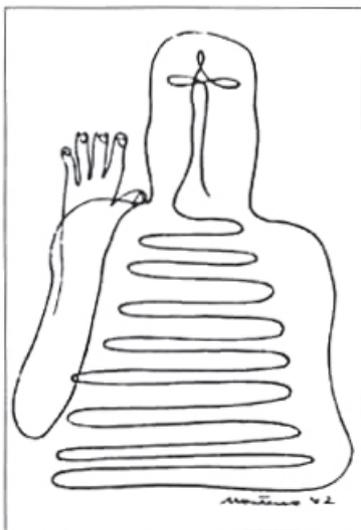
O que não significa propriamente uma oralização de sua escrita poética. Mas uma experimentação continuada com recursos discursivos, “in lieu of the lyre” (como se diz num de seus poemas), no estabelecimento de uma poética, um padrão rítmico próprios. E servindo essa naturalidade de tom, ao lado das muitas aspas e falas alheias, de meio privilegiado para se reforçar o efeito de desemocionalização, de afastamento, da voz na sua poesia.

Efeito corroborado ainda por uma atitude descritivo-argumentativa característica, explicitada, por exemplo, pela definição adotada por Marianne Moore para os seus poemas: observações. E perceptível tanto em textos diretamente descritivos, como “The Fish”, “A Jelly-Fish” ou “The Steeple-Jack”, quanto nos de estilo explicitamente argumentativo, mas ancorados num detalhamento descritivo, como “Critics and Connoisseurs” ou “No Swan So Fine”, este

último um belíssimo *memento mori* inscrito em antigas figurinhas de cisne de cerâmica.

Não é de estranhar, então, que Marianne Moore tenha figurado, para João Cabral de Melo Neto, a espécie

anti-sonora de voz e o tipo expositivo de dicção com que ele procura trabalhar em sua poesia. E, como em Moore, Cabral também costuma submeter os mais diversos argumentos e abstrações a um poderoso processo de visualização, a um objetivismo



18 Apud Helen Vendler, “Marianne Moore”, in *Part of Nature, Part of Us*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 65.

19 Idem, *ibidem*.

20 Grace Schulman, *Marianne Moore: The Poetry of Engagement*, New York, Paragon House, 1989, p. 97.

21 Marianne Moore, *The Complete Prose*, p. 31.

22 Idem, *ibidem*, p. 33.

23 João Cabral de Melo Neto, “A Poesia e a Composição”, p. 332.

24 Cf., a respeito, Grace Schulman, *op. cit.*, em especial pp. 97-116.

25 Apud G. Schulman, *op. cit.*, p. 45.

expositivo capaz de vestir de “molambos, de madapolão ou tussor” a voz da África, de transformar o tempo num “câncer do câncer” ou em rio, o escrever em “catar feijão” ou “defecar”, uma indagação sobre a alma e o corpo em comentário sobre “as latrinas do colégio marista do Recife”, a morte em viagem de automóvel, questão de cheiro ou pontuação.

Movimento de concretização favorecido por essa espécie de “pé atrás” da voz, acoplado a um acurado método descritivo. Desdobrado, por sua vez, numa sucessão de poemas geográficos, como *ORio* ou “Pregão Turístico do Recife”, ensaios paisagísticos, como “Imagens em Castela”, “Paisagens com Cupim”, “O Regaço Urbanizado”, “Calle Sierpes”, estudos de plantas (como “Um Baobá no Recife”), bichos (como em “Tecendo a Manhã” ou “El Toro de Lidia”), movimentos (como os da bailadora andaluz), e coisas diversas (faca, rede, aspirina, relógio).

E desdobrado, ainda, numa série de variações. Ora é o ponto de mira escolhido (como em “Alto do Trapuá”), ora o ponto de distância (como em “De um Avião”), ora uma exposição “nos limites da denotação” (26) (vide “O Ovo de Galinha”), como sublinhou João Alexandre Barbosa, ora a “sobreposição geográfica de duas regiões” (27) (como em “Poema(s) da Cabra”, “Na Guiné”, “Volta a Pernambuco”), já comentada por Benedito Nunes, ora uma sucessão de imagens em mútua retificação (vide *Uma Faca Só Lâmina*), procedimento analisado por Luiz Costa Lima em *Lira e Antilira* (28), ora um processo de continuada enumeração e listagem (como se vê em *O Rio*), que servem de base aos seus exercícios descritivos.

E não é à toa, diante dessa orientação expositiva, que tantos de seus poemas assumam o aspecto de crônicas de viagem. Sobre tudo tendo em mente a operação básica envolvida em tal gênero - transformar o visível em discurso (29) -, e seu privilégio habitual da descrição direta, da informação visual, da listagem de lugares percorridos e detalhes concretos.

Mas, em vez dos aventureiros e cientistas que nelas costumam funcionar como narradores, Cabral escolhe para sujeitos das suas crônicas elementos geralmente incorporados a elas enquanto objetos de descrição. Como o rio-narrador da “relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife” que é *O Rio* (1953),

ou uma figura local, o retirante Severino, que relata a própria emigração, seguindo o mesmo Capibaribe, do sertão ao Recife, em *Morte e Vida Severina* (1955).

E há, ainda, as idas e voltas pela estrada de Caxangá, em “O Motorneiro de Caxangá”, de *Quaderna* (1960); o percurso automobilístico pela Provença, pela Inglaterra, pela Mancha, em “O Automobilista Infundioso”, de *Serial*; a visão, de fora, do percurso do Capibaribe, em *O Cão Sem Plumagem* ou no “Pregão Turístico do Recife”; a visão, outra vez de dentro, como em *O Rio*, de um itinerário fluvial, desta vez descrito pelo próprio Ebro, em “Outro Rio: O Ebro”, de *Paisagens com Figuras*; a caminhada da cadeia à igreja, da igreja ao forte, por meio da qual se relata a execução de Frei Caneca, no *Auto do Frade* (1984). E se, de um lado, pelo que neles há de descrição, esses relatos parecem reforçar o marcado aspecto expositivo da poesia de Cabral, de outro, porém, pelo seu caráter narrativo, por vezes pela extensão, pela fluidez, parecem tender a instabilizar tal registro.

Uma duplicidade de registro que, se mantém certa instabilidade entre descrição e relato - a ponto de por vezes quase cessar o movimento mesmo de percurso que pauta a crônica (como na “marcha quase nula” do rio no “Pregão Turístico do Recife”), ou de se apagarem vistas (como na “Fábula de Anfion”), cenas e gentes (como em “Vale do Capibaribe”) -, sugere, igualmente, o que parece distinguir o método cabralino: *a confluência, em tensão continuada, de um tom expositivo e um andamento narrativo na composição do poema.*

## UM ESPAÇO-TEMPO

Essa conjugação entre o esforço de conjugação, próprio ao descritivo, e o caráter movente da narrativa, se particularmente saliente no caso dos poemas-relatos de viagem, é, no entanto, fundamental ao processo de escrita de João Cabral de Melo Neto de modo geral. Mesmo se observados apenas certos textos seus a rigor nada narrativos.

Como, por exemplo, “Aguilhas” (30), de *A Educação pela Pedra*, poema-paisagem, em duas seções, sobre as praias do Nordeste brasileiro. E concentrado, a princípio, em torno de uma única imagem - a da agulha -, por meio da qual se definem a luz, ácida, o ar, em metal, o mar, cítrico. Imagem por fim contraposta à do “algodão” de

26 João Alexandre Barbosa, “Linguagem & Metalinguagem em João Cabral”, in *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, p. 148.

27 Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*, 2ª ed., Petrópolis, Ed. Vozes, 1974, p. 94. Ver, sobretudo, pp. 89-97. Com relação à sobreposição de paisagens, vejam-se, também, os comentários de Luiz Costa Lima, em *Lira e Antilira* (Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968), às pp. 337-40. Consultar, ainda, sobre seu projeto poético, o artigo “O Geômetra Engajado”, de Haroldo de Campos (in *Metalinguagem*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1967).

28 Luiz Costa Lima, op. cit., p. 258. Sobre o processo imagético de João Cabral, ver, ainda, de Othon Moacyr Garcia, o ensaio “A Página Branca e o Deserto” (in *Revista do Livro* nº 7 e 8, Setembro e Dezembro de 1957); de Benedito Nunes, “A Máquina do Poema” (in *O Dorso do Tigre*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969); de Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: A Poesia do Menos* (São Paulo/Brasília, Livraria Duas Cidades/Instituto Nacional do Livro, 1985); e o artigo pioneiro de Antonio Candido, “Poesia ao Norte”, publicado originalmente no jornal *Folha da Manhã*, a 13/6/1943 (rep. na revista *José* nº 5/6, 1976).

29 Consultar, sobre isso, *El Ajedrez de Estrellas. Crônicas de Viajeros Españoles del Siglo XIX por Países Exóticos (1800-1913)*, de Lily Litvak (Barcelona, Editorial Laia, 1987), em especial p. 218.

30 Ver, sobre “Aguilhas”, a análise de Aguinaldo Gonçalves incluída no livro *Transição & Permanência. Miró/João Cabral. Da Teia ao Texto* (São Paulo, Ed. Iluminuras, 1989), em particular pp. 77-81.

um vento alíseo, que, ali, “sopra brisa”.

Trata-se, na verdade, de uma vista em que não parece caber qualquer história, nada que lembre a sucessão temporal própria à narrativa. E, no entanto, a um segundo olhar, sua própria composição em dístico, ao lado do uso continuado de cavalgamentos entre as linhas de cada estrofe, apontam no sentido de uma narratividade menos explícita, mas entranhada à descrição. Criando-se, com a segunda estrofe, uma forma dialética de seqüência (“Entretanto, nas praias do Nordeste, / nem tudo vem com agulhas e em lâmina”) para a anterior (“Nas praias do Nordeste, tudo padece/ com a ponta de finíssimas agulhas”), ao se contrapor uma outra imagem à até então dominante na figuração da paisagem. E definindo-se, ainda, graças a essas ligações sucessivas entre versos, um dinamismo interno, uma forma movente, do ponto de vista da organização sintática do poema, em meio à estaticidade esperável do registro de um quadro litorâneo.

O que aponta para uma temporalização, neste caso sintático-argumentativa, da descrição, semelhante à que ocorre nos seus muitos dípticos (como “O Mar e o Canavial” e “O Canavial e o Mar”, “Coisas de Cabeceira, Recife” e “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, “Habitar o Tempo” e “Bifurcados de ‘Habitar o Tempo’”) e séries de poemas (como “Cemitério Alagoano”, “Cemitério Paraibano” e “Cemitério Pernambucano”, em *Quaderna*, como os poemas sobre a morte, reunidos sob a rubrica “A ‘Indesejada das Gentes’” em *Agrestes*). E, de modo mais global, para o cultivo, por João Cabral, dessa duplicidade de registro mesmo onde ela é menos aparente.

Não é de estranhar, nesse sentido, o interesse de Cabral por Miró. E sobretudo pelo caráter dinâmico de sua pintura, pela movimentação interna, pela temporalização a que submete um meio expressivo habitualmente encarado como estático, espacial. O que, assinala Cabral, no seu ensaio de 1950 sobre Miró, se deveria fundamentalmente à escolha de elemento de natureza móvel - a linha, em particular a linha solta - como base de seu método pictórico:

“Nesta composição, a linha não é um elemento perigoso como se dá com a composição tradicional, onde ela, se não está dominada, é um elemento dissociador. Nesta composição, a linha é a mola. É não somente o que contem-

plar, mas a indicação, o guia, a norma da contemplação. Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação, em tempo, o que era instantâneo” (31).

Deixando de ser, dessa maneira, a idéia de equilíbrio, substituída pela de ritmo, a base do processo de criação. Redefinição encarada por Cabral como uma espécie de “luta aguda e continuada” do pintor catalão contra o modelo renascentista de composição, contra as “harmonias vistas” costumeiramente, e as “exigências do estático”. “Sua pintura”, sintetiza João Cabral, “é a expressão desse fazer com luta, desse fazer em luta” (32). Em direção não mais ao harmônico, mas a uma espécie de “dinâmica” da pintura. E de um método em que “o pintor vai corroendo internamente seu vocabulário” (33). E submetendo suas figuras e os mais diversos elementos pictóricos a sucessivas, e irônicas, retificações. À maneira do que faz o próprio Cabral com as imagens internas ao poema e com os próprios poemas quando seriados.

Autocorroção de que um texto como *O Cão Sem Plumaz*, escrito à mesma época que o livro sobre Miró, é, não à toa, particularmente exemplar. Com seu desdobramento da imagem do Capibaribe nas de um cão e uma espada, por seu turno associadas a outras mais, até voltar-se à inicial, àquele rio que “está na memória/ como um cão vivo/ dentro de uma sala”. E, sobretudo, com a exposição, na seleção mesma dessas imagens (cão, rio) da dupla orientação (configuracional, dinâmica) da poética cabralina.

E se em “Agulhas” e em tantas das séries poéticas cabralinas se assiste, na verdade, a uma temporalização, a uma inserção de movimento no que se afigura estático, por vezes é um procedimento inverso que parece guiar seu processo de composição. Uma tendência poderosa à espacialização, à figuração, convertendo, por exemplo, numa única imagem de cidade, Sevilha, toda uma história amorosa passada, como se vê em “O Profissional da Memória”, ou condensando o que é fluido, o que sempre se move, como o rio ou o mar, em figuras pesadas, marcadas, como os dois “tours de índole distinta” em “As Águas do Recife”, para citar apenas esses dois poemas de *Museu de Tudo*.

Não que se assista ora a um esforço de figuração, ora a alguma espécie de

31 João Cabral de Melo Neto, *João Miró*, Rio de Janeiro, “Os Cadernos de Cultura”/ Ministério da Educação e Saúde, 1952, pp. 20-1. A edição espanhola do livro saiu em 1950.

32 *Idem*, *ibidem*, p. 40.

33 *Idem*, *ibidem*, p. 41.

temporalização. Se bem que, por vezes, um movimento pareça, de fato, travar o outro. Como numa simples vista da janela, em “A Moça e o Trem”, de *O Engenheiro*, a breve captação de um momento do dia se instabiliza e desfigura, sob inesperada aceleração temporal: “a moça na janela/ vê a planta crescer/ sente a terra rodar:/ que o tempo é tanto/que se deixa ver”. Como numa rua agitada, capaz de concentrar em si mesma - vide “Num Bar da Calle Sierpes, Sevilla” - toda a atenção, pode se verificar diluição imprevista de qualquer consciência temporal possível: “Vendo tanto passar/ só não assisto o tempo./ No corredor tortuoso/ da rua é menos denso”. É o que se dá, também, em paisagem diametralmente oposta, desértica, a de “Viagem ao Sahel”, na qual o tempo resiste, também, a qualquer tentativa de materialização e “mais que o vento é oco/ e sua carne é de nada, é nula,/ não agride a paisagem:/ é de dentro que atua”.

Dar figura ao que é sucessão, dar movimento ao que é estático: dupla operação que o método cabralino costuma exigir simultânea. E cuja bidirecionalidade chega por vezes a tematizar diretamente. Como em “O Alpendre no Canavial”, descrição de uma vista que se converte em registro do passar de um rio, do passar do tempo, de um tempo que parece adquirir substância física, e, aí, de tão lento, retorna a atenção para o seu ponto de partida, para as coisas, a vista. Como em “Prosas da Maré no Jaqueira”, onde, em diálogo, mais uma vez, com o Capibaribe, o sujeito do poema relata o próprio aprendizado geográfico do tempo:

“Rio com quem convivi  
sem saber que tal convívio,  
quase uma droga, me dava  
o mais ambíguo dos vícios:

dos quandos no cais em ruína  
seguia teu passar denso,  
veio-me o vício de ouvir  
e sentir passar-me o tempo.”

É, pois, espacialmente, numa vista fixa, em torno dessa imagem fluvial, que se acentuam, paradoxalmente, o movimento, a temporalidade. Duplicidade submetida, ainda, por Cabral a desdobramento extra, tomando por base uma de suas figurações características para a sucessão temporal: o

rio. Daí, em “Rio E/Ou Poço”, de *Quaderna*, se descrever ora verticalmente - como poço -, ora horizontalmente - como correnteza -, uma espécie de mulher-rio, figura aquática ao mesmo tempo dupla e una. A apontar, assim, de dentro do poema, para os quadros temporais (momentâneos e em sucessão) e espaciais (soltos e em movimento), simultâneos e duplicados, presentes na obra cabralina.

O que, na verdade, parece apontar para outra duplicidade: a de uma escrita que se deseja simultaneamente espaço e tempo. Coisa que o próprio Cabral registraria, de passagem, ao aproximar literatura e cinema, em entrevista de 1990:

“A pintura consegue simular o movimento apenas virtualmente, enquanto que o cinema consegue essa simulação factualmente. A literatura é simultaneamente espaço e tempo como o cinema. Os grandes prosadores contam histórias que funcionam no tempo e no espaço. E os grandes poetas são os que conseguem concretamente trabalhar essas duas dimensões” (34).

Daí chegar a falar, com todas as letras, em “A Literatura como Turismo”, de “um espaço-tempo, como o bosque”, passível de se criar via literatura. Acentuando uma obrigação bidimensional, uma tensão expressiva (entre verso e prosa, voz e escrita, descrição e narração, figura e movimento) que, por vezes, tende mesmo a se dramatizar (35) literalmente em sua obra - vide “Os Três Mal-Amados”, “Dois Parlamentos”, *Morte e Vida Severina*, *Auto do Frade*. Ou, como em “Vale do Capibaribe”, a alterar, de modo auto-irônico, o sentido do movimento duplo, metódico, que a orienta.

Assim, paisagem a rigor talhada para temporalizações monumentais, para “acentos de gesta”, como a do vale, mantém-se como pura geografia “em que nada/ ocorreu em nenhum século”. E uma busca continuada de dimensão épica, de “história e ruína”, espacializa-se, por sua vez, sem maior nobreza, registra a “Fotografia do Engenho Timbó”, em “urinóis, escarradeiras”. Como a indicar, indiretamente, a respeito desse “espaço-tempo” cujo movimento de confluência e conflito parece básico ao método poético cabralino, “que eles”, espaço e tempo, lembram as “Prosas da Maré no Jaqueira”, podem ser “dois e ninguém”.

34 Folha de S. Paulo 6/1/1990. Entrevista a Marília Martins.

35 Lauro Escorel transcreve, ao comentar, em *A Pedra e o Rio* (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1973), uma “convivência de valores antinômicos” na obra de Cabral, trecho curioso, nesse sentido, de George T. Wright, em *The Poet in The Poem*: “The lyric is or becomes dramatic when it presents not a single point of view, but a struggle between conflicting points of view” (apud L. Escorel, p. 117).