

PAISAGEM:
DISTÂNCIA E
COMPREENSÃO
NA POESIA DE
JOÃO CABRAL DE
MELO NETO

MARISE HANSEN

“Ver é ter à distância.”
(Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*)

PAISAGENS REINVENTADAS

Sendo a sua uma poesia da visão, é certo que João Cabral de Melo Neto seja também poeta da paisagem, termo genericamente definido como “extensão que pode ser apreendida pelo olhar”. Mesmo quem não conheça sua obra e a primazia que a visão nela assume pode tomá-lo como um “poeta da paisagem”, pela mera consideração de títulos, subtítulos ou rubricas de livros e poemas: “Paisagem do Capibaribe” (partes I e II de *O cão sem plumas* – 1949/50); *Paisagens com figuras* (1954/55), em que se encontram os poemas “Paisagem tipográfica” e “Duas paisagens”; “Paisagem pelo telefone” e “Paisagens com cupim” (de *Quaderna*, 1960). Já em seus livros iniciais, observa-se menção explícita à paisagem: é de *O engenheiro* (1945) o poema intitulado “A paisagem zero”, enquanto em *Psicologia da composição* encontra-se a “Fábula de Anfion”, que trata da fundação de uma poética do “menos” a partir de uma *paisagem*, a do deserto. Ainda que os versos cabralinos não mencionem o termo, a paisagem se faz presente nos painéis de cidades, regiões, sub-regiões, mares, rios, estradas, canaviais, cemitérios, *calles*, cordilheiras.

A leitura dessas obras revela que a relação com “paisagem” extrapola o âmbito ótico, presente na definição corrente de “aquilo que a vista alcança”, e se estende para concepções que abrangem aspectos socioculturais e antropológicos.¹ Esse traço levou Décio Pignatari a ver

¹ Nesse sentido, o termo e o conceito de “paisagem” em João Cabral se aproximam do que Milton Santos tende a chamar de *espaço*: enquanto este seria resultado das ações humanas e sociais consideradas numa perspectiva sincrônica, aquela partilharia de uma dimensão diacrônica e conceitual. Cf. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 67.

em Cabral uma “antropologia poética”, expressão que pode ser traduzida como uma implicação, uma “responsabilidade que ele soube assumir, em sua condição de poeta, face à situação dos homens”.² Neste artigo, pretende-se refletir sobre essa poética a partir do poema “De um avião” – que é o mesmo que levou Pignatari à definição – considerando a incorporação da distância como elemento artístico-poético e sua relação com a tecnologia aeronáutica.

A paisagem como espaço ou geografia humana encontra-se em Cabral pelo menos desde *O cão sem plumas*, que, segundo o autor, é o “Capibaribe visto de fora”.³ Em *O rio e Morte e vida severina*, o próprio Capibaribe, que aparece, respectivamente, personificado e feito guia de retirante, dá a ver o espaço de um itinerário no qual, se a paisagem se altera, as forças sociais opressoras são as mesmas. Em *Quaderna*, a novidade é que, à concepção de paisagem, vem somar-se uma “geografia” do corpo feminino, casos de “Paisagem pelo telefone” e “Rio e/ou poço”. Neste livro, encontra-se “De um avião”, poema em que a paisagem se associa à tópica da viagem, verificável já no tríptico do Capibaribe, e a perspectiva aérea articula a poética da visualidade com as ideias não só de distância, mas de paisagem a ser *lida*.

Contemplar o mundo a distância não é novidade da poesia modernista, como se pode perceber numa breve consideração sobre esse *tópos*. Como prêmio por seus feitos náuticos, é dado a Vasco da Gama contemplar a “máquina do mundo” no canto x de *Os Lusíadas*. Nesse caso, a visão totalizante dá-se por uma questão de escala, pois, quando Gama é conduzido ao alto de um monte, onde a vista é privilegiada, o mundo se lhe apresenta como “trasunto, reduzido./ Em pequeno volume”, ou seja, cópia perfeita ou modelo, em miniatura ou maquete. É o que ocorre na releitura paródica que Carlos Drummond de Andrade faz do episódio no poema “A máquina do mundo” (de *Claro enigma*, 1951), em que, ao eu poético, é oferecida a mesma chance de conhecer, em perspectiva, o princípio das coisas. Embora não haja descrição da máquina, supõe-se ser ela uma redução, dado que se apresenta ao caminhante entre as margens de uma estrada, e de modo a tornar possível o olhar igualmente abrangente e totalizante.

² PIGNATARI, Décio. “A situação atual da poesia no Brasil”. In: *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 112.

³ “De Cabral a Vinicius de Moraes”, entrevista à revista *Manchete* (27 jun. 1953), apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 115.

Outra forma de contemplação a distância é a licença poética ou a imaginação, não por acaso comum e popularmente chamada “voo de imaginação” e consagrada pelos românticos, caso em que se encontra “O navio negreiro”. Como se sabe, no longo poema de Castro Alves, o eu lírico vale-se das asas ou do voo do albatroz para poder perseguir e ver do alto o navio que vai ligeiro cortando as águas. A paisagem em que o navio se inscreve é deslumbrante, um verdadeiro “poema”. A visão privilegiada e sublime – entendendo-se este termo em sua acepção romântica, como aquilo que antes arrebatava que encanta – reverbera no correlato de “paisagem”, que é “painel [majestoso]”. Descer das alturas e aproximar-se do navio será entender que se trata de tráfico de escravos, o que transmuta o painel em “quadro”, mas “de amarguras”. Também explorada quando se trata da contemplação de panoramas é a montanha, que, inclusive, se faz presente no citado episódio de *Os Lusíadas*. Machado de Assis lança mão do expediente em situação análoga à do “voo de imaginação”, mas que será o delírio febril de Brás Cubas moribundo. Na visão que teve, Pandora o leva ao alto de uma montanha para contemplar, reduzido, o “desfile dos séculos”. Trata-se, também aqui, da visão totalizante que a altura propicia, mas, no caso machadiano, os contornos obtidos são do âmbito do tempo ou da história, que aparece reduzida ou resumida, muito mais que do espaço.

Nos casos mencionados, a perspectiva adotada é a “de cima”, de acordo, portanto, com um princípio de verticalidade. A distância obtida pelo afastamento vertical encontra seu paroxismo na viagem de avião, que será inspiradora de textos de contemporâneos de João Cabral e, num escopo mais amplo, presente no discurso cultural dos anos 1950 e 1960. É de 1962 o “Samba do avião”, de Tom Jobim. Uma viagem de avião é a que faz o menino protagonista de “As margens da alegria” e “Os cimos”, contos de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, também de 1962. Em Drummond, a viagem de avião não se encontra diretamente em “A máquina do mundo”, mas, de acordo com a interpretação proposta por José Miguel Wisnik, o voo sobre Itabira antecedeu, tanto em termos cronológicos quanto causais, a criação do poema. Vislumbrar Itabira do alto teria fornecido ao poeta uma visão inédita, epifânica, “cósmica e totalizante”, que formaria o substrato da apreensão igualmente totalizante oferecida pela Máquina do Mundo.⁴

4 WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 123.

A crônica “Antigo”, de Drummond, analisada por Wisnik e da qual se extrai o trecho a seguir, fornece imagens próprias da perspectiva aérea:

Num voo que me deu a imagem da natureza, próprio para *descortinar o conjunto da paisagem* e fazer *apreender a soma das coisas*, tristes e alegres, que antes apareciam no seu isolamento inexpugnável, tomei em Belo Horizonte a máquina aventureira que se chama táxi aéreo, e fui refazer, *do alto*, um dos atalhos do histórico caminho das minas. *Lá embaixo*, aquela fita amarela e inerte é o rio das Velhas, a cuja margem nasceu meu amigo Aníbal Machado; mais adiante, o aviãozinho passa *ao nível do alto* da Serra da Piedade (a fabulosa serra azul, das cismas dos namorados vespertinos de Belo Horizonte); e Caeté surge num vale, e o coco de montanhas cinzentas, azuladas e violáceas, se vai estruturando *por sobre* o silêncio e a solidão das Minas. Que carga de silêncio, que toneladas de solidão entram no mistério do comportamento do mineiro, e como desta máquina frágil, *sobre os abismos*, podemos *compreender melhor o homem que lá embaixo* debulha milho ou tange um bezerro!⁵

Nessa passagem da crônica, Drummond fornece indiretamente uma definição do conceito de paisagem ao associá-la à “apreensão da soma das coisas” por meio do *descortinamento*, isto é, da visão re-veladora. Deixa claro, no entanto, que fazer esse trajeto por via aérea equivale a refazê-lo a partir de uma outra e nova perspectiva, a “do alto”. Esta, se fornece imagens conhecidas agora redimensionadas pela distância, como o rio que é “fita inerte”, propicia, sobretudo, a maior *compreensão do homem*, e do homem *que trabalha*. No caso de Drummond, a experiência do sobrevoo era inédita em 1948. Em Cabral, não se trata de ineditismo no tocante a qualquer experiência biográfica, uma vez que muitas viagens de avião haviam sido feitas por ele até os anos de elaboração de *Quaderna*. Mas certamente tais viagens concorreram para a consolidação de uma poética da paisagem, sobretudo dessa paisagem humana que é alvo, nas palavras do poeta itabirano, da *compreensão* de quem olha, ideia que será aqui retomada na análise de “De um avião”.

5 Wisnik aponta, no inspirador *Maquinação do mundo*, a origem da crônica (revista *Política e Letras*, 28 de outubro de 1948). A fonte do trecho que aqui transcrevo é sua publicação no *Correio da Manhã*, em 31 de janeiro de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/45601>. Acesso em: 22 mai. 2020. (grifos meus).

Quanto à ocorrência do *tópos* em Guimarães Rosa, não só a distância, mas também a imaginação infantil faz com que o mundo seja conformado em miniatura, como atesta o trecho de “As margens da alegria”, em que o menino, protagonista, olha para baixo e vê “insetos”:

Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo.

Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. O menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos?⁶

A visão do alto favorece a apreensão do que Bachelard chama de “miniaturas do distante”.⁷ A imaginação da criança, do sonhador e do poeta é a que compõe as coisas disparatadas ao reuni-las em miniatura, vendo-as do alto. Elas não apenas são abarcadas pela visão totalizante, como também pedem vagar e convidam ao devaneio. O menino do conto rosiano é esse poeta-sonhador, pois deixa de lado os mapas que lhe oferecem para ver outro plano cartográfico: uma coisa é a redução do mundo por força de o menino ser posto em outra escala; outra, o mundo reduzido como brinquedo por força da visão que devaneia e poetiza.

No poema de João Cabral “De um avião”, a visão do alto não é a de quem contempla uma maquete do mundo, embora acabe sendo, à revelia do observador, uma visão-poesia a partir de uma máquina, a “de voar”. A poetização da paisagem ocorre não por força da imaginação, mas da distância mesma, que primeiro obnubila para, então, conduzir a um (re) encontro com o real.

O VOO

O voo descrito em “De um avião” anuncia, já na primeira estrofe, sua trajetória: em espiral, a viagem se faz “da coisa à sua memória”. As

6 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 50.

7 BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *Bachelard: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 467.

cinco partes, de oito quartetos cada, descreverão um trajeto que se dá em círculos, conforme o avião ganha altura, e que será percorrido analiticamente aqui. O produto das partes pelas estrofes (5×8) é 40; este, por sua vez, multiplicado pelo número de versos resulta em 160 (número total de versos). *Quaderna*, termo cujas acepções heráldicas incluem o 4 ao quadrado, realiza, no âmbito do ritmo popular das quadras e redondilhas, o que o rigoroso *A educação pela pedra* – cujos poemas são estruturalmente concebidos sob o signo do quadrado de 4 – viria a conceber como signo da disciplina antilírica. A disciplina formal que a poética cabralina se impõe está longe de se constituir, contudo, como virtuosismo técnico ou princípio de racionalidade, com um fim em si mesma. Ela é, antes, meio de organização de um discurso indisciplinado, no sentido de problematizador.

No início da viagem, encontrando-se no aeroporto, ainda é dado ao passageiro distinguir a paisagem com nitidez. No entanto, o aeroporto, considerado o primeiro círculo, já instaura uma distância, a do artificialismo. Por isso, vitrine, ar-condicionado, “enlatada brisa”, celULOse e celofane vêm configurar-se como elementos estranhos a coqueiros, cajueiros, mar e mangues, mareiro [brisa marinha] e maresia. A oposição é explícita pelas conjunções adversativas:

Está o Ibura onde coqueiros,
onde cajueiros, Guararapes.
Contudo já parece
em vitrine a paisagem.

O aeroporto onde o mar e mangues,
onde o mareiro e a maresia.
Mas ar condicionado,
mas enlatada brisa.

De Pernambuco, no aeroporto,
a vista já pouco recolhe.
É o mesmo, recoberto,
porém, de celuloide.

Nos aeroportos sempre as coisas
se distanciam ou celofane.

No do Ibura até mesmo
a água doída, o mangue.⁸

Tanto a oposição entre elementos naturais e artificiais quanto a quebra de paralelismo sintático-semântico das coisas que “se distanciam ou celofane” causam um estranhamento que se estende ao sujeito, pois ele revela já se espantar, no aeroporto, por estar “fora estando dentro”, prestes a decolar, estando no interior do “pássaro manso”.

Na segunda parte, em que se inicia o segundo círculo, o viajante ainda reconhece a paisagem, “por tê-la vestido por dentro”. A visualidade das imagens ganha corpo e cores: o ocre do “incêndio” – sol que queima Olinda –, os verdes “sub” e “sobremarinos”, o branco da “renda” que contorna a praia. Vista do alto, Recife é uma *estrela* que tem dedos, ou uma *aranha* que tece sua teia. Ambas as imagens se originam de uma contemplação à altura, uma vez que só faz sentido associar a capital pernambucana à estrela e à aranha quando se pode sobrevoá-la e ver que suas pontes se configuram, respectivamente, como pontas e patas.

Na terceira parte, a paisagem será associada a signos verbais e não verbais. Se ela é mapa, pintura cubista e geométrica, é também texto e linguagem: culta, diplomática e idílica. O aspecto sígnico do que é visto reforça o que se afirma sobre a paisagem tornar-se velada, logo na primeira estrofe, pois que passa a objeto de decifração:

O avião agora mais alto
se eleva ao círculo terceiro,
folha de papel de seda
velando agora o texto.

Neste, que é o terceiro círculo, os signos são ainda claros, cartesianos, como as coordenadas do mapa ou as formas cubistas. Os signos verbais pairam acima do que é o homem, não só pela necessária distância em milhas, mas também por seu caráter idealizado, perfeito, asséptico. A paisagem que aparece em outra língua, “numa língua mais culta” e “sem vozes de cozinha”, é a que elimina a desigualdade. Tal língua, na qual se oferece o texto da paisagem, é também mais “diplomática”. Pode-se

⁸ MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 208. As transcrições do poema feitas neste artigo são todas dessa edição.

dizer que, como a “de salão” (aquela “sem vozes de cozinha”), a língua mais diplomática aproxima-se do harmonioso, formal ou ornamental, e afasta-se do histórico, constituindo outra forma de distância, portanto.⁹ O “vulto obeso” das usinas, em outras ocasiões – e desde *O cão sem plumas* – representativo do parasitismo da elite rural pernambucana, torna-se “maternal”, o que é mais uma distorção causada pela distância. O poeta faz sua conhecida crítica ao uso alienante e opressor da linguagem, inclusive apontando uma pretensa carga poética ou raridade de vocábulos escolhidos por seu apelo significante, em detrimento de outros com o mesmo significado; é o caso de “marema”, de origem italiana, estrangeirismo que designa terreno pantanoso insalubre, portanto mais próximo da “água morta do alagado”, “de lesma”, do que faz crer a palavra pretensamente imune à corrupção:

Para língua mais diplomática
a paisagem foi traduzida:
onde as casas são brancas
e o branco, fresca tinta;

onde as estradas são geométricas
e a terra não precisa limpa
e é maternal o vulto
obeso das usinas;

onde a água morta do alagado
passa a chamar-se de marema
e nada tem da gosma,
morna e carnal, de lesma.

A linguagem como instrumento de alienação e poder se faz presente, por fim, na ideia de que a distância garante um “texto sempre mais idílico”, responsável pelo afastamento em relação ao que é o homem historicamente concebido. A evocação do idílio arremata, na terceira parte, o vínculo entre paisagem e texto, e entre este e a distância

⁹ Cabral ironiza a diplomacia e a si mesmo ao empregar o adjetivo “diplomática” como equivalente do que é branco, “puro” e alheio a lama, sujeira e “cozinhas”, em suma, do que não “se mistura” ao que é negro, mestiço e pobre, e que configuraria uma paisagem “verdadeira”. A diplomacia aparece também na dedicatória de “De um avião”, feita a Affonso Arinos Filho (1930-2020). Diplomata, escritor e político brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras, foi amigo de Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto.

entendida como mistificação, por tratar-se de forma poética relacionada a situações ideais, amores ternos, em suma, a uma poética da fantasia. Por tudo isso, o cartesianismo e a clareza não eximem os signos de criar opacidade entre o eu e o mundo.

A visualidade do desenho e da pintura, associada à paisagem, é levada adiante na quarta parte, em que régua, risca e página de jornal são evocadas para traduzir o que se vê. Na gradação que ocorre nesta parte, correspondente ao quarto e quinto círculos, as linhas diluem-se em cores e estas fundem-se em luz. Sem fímbria, isto é, sem limite definido, as cores se cruzam em movimento meio quiasmático, meio caótico, que é tessitura e explosão ao mesmo tempo, e pintam novo quadro:

Depois, a distância suprime
por completo todas as linhas;
restam somente cores
justapostas sem fímbria:

o amarelo da cana verde,
o vermelho do ocre amarelo,
verde do mar azul,
roxo do chão vermelho.

Até que num círculo mais alto
essas mesmas cores reduz:
à sua chama interna,
comum, à sua luz.

Cores libertas de seu contorno sugerem agora não a geometrização cubista, mas a imprecisão impressionista. A relação entre a poesia de João Cabral e as artes plásticas, sobretudo a pintura e a arquitetura, se estabelece desde os primeiros livros, inclusive em *Pedra do sono*. Em que pesem certas tentativas musicais e abstrações oníricas marcadamente surrealistas, o livro de estreia já traz a marca das artes visuais em poemas de homenagem a André Masson e Pablo Picasso, mesmo porque, segundo o autor, o seu surrealismo seria “algo construído”, traço apontado de forma reveladora por Antonio Candido.¹⁰ Entre os pintores que mais

10 CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 24.

frequentam sua poesia, estão Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Mondrian, Miró, além dos arquitetos Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo. O construtivismo é o denominador comum entre esses artistas, o que justifica serem alvo da admiração do poeta e uma de suas mais profícuas fontes de criação. Ao lado da construção, é certo que uma poética da visão se encontra no vértice dessas linguagens artísticas. Ser o *poeta da paisagem* é ser o artista que faz convergirem palavra e imagem. Na obra cabralina, são recorrentes as menções à imagem como discurso e vice-versa, como ocorre no “Discurso do Capibaribe”, de *O cão sem plumas*, no rio como jornal a ser lido em sucessivas edições diárias (“O Capibaribe e a leitura”, de *Agrestes*), na “geórgica de cordel” que configura a “elocução” do canavial (“O canavial e o mar”, de *A educação pela pedra*), casos em que, como no poema “De um avião”, imagem e linguagem verbal são códigos intercambiáveis. A tradução da imagem em palavra e sua contrapartida se fazem presentes no poema, em que a imagem é não só o que se vê, mas o que se lê. Paisagem é “texto”, parece outra “língua”, enquanto língua e texto, por sua vez, representam quadro, desenho, mapa, linhas e cores.¹¹

Um estilo próximo do impressionista, como o que se forma da mistura de cores vista do avião (mescla, aliás, mimetizada pela subversão semântica realizada na segunda estrofe transcrita), pauta-se pelo vago e leva o observador a preferir fechar os olhos. Ao fim dessa parte, as cores sem contorno, por sua vez, dissolvem-se em luz. Num prisma ao avesso, uma vez que compõe ao invés de decompor, “as cores das coisas que são Pernambuco” fundem-se numa luz única, de “diamante puro”. Se, num primeiro momento, trata-se de um diamante com ponta que fere, ao fim da quinta e última parte – em que o avião fará o sexto e o sétimo círculos –, a ponta já “rombuda” do diamante se perde por inteiro. A julgar pela progressão da opacidade e da distorção

¹¹ A própria visão de mundo em miniatura provocada pela distância, da qual se tratou anteriormente, pode ser aqui mencionada no que tem de relação com o signo verbal, uma vez que a palavra *miniatura* se origina de “letra” (“letra capitular traçada em vermelho, com múnio”), cujo sentido pode ser o de *iluminura*. A associação entre letra (poesia) e imagem (pintura) remonta aos princípios clássicos de *mimesis*, como o *ut pictura poesis* horaciano. Mesmo em Horácio, a despeito de se terem interpretado os versos de sua *Poética* como “poesia é como pintura”, no sentido de “equivalência da expressão plástica e discursiva”, a ideia é que tanto uma quanto a outra “movem os afetos”, desde que poeta e orador observem “estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas”. Ver HANSEN, João Adolfo. “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século xvii colonial”. *Floema Especial*, n. 2A, 2006, pp. 111-131. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660/1424>>. Acesso em: 29 abr. 2020. João Cabral não seria poeta que “pinta com palavras”, mas um artista que, a partir da familiaridade com os códigos, criaria uma linguagem de interpenetração entre eles, propriedade que reside na própria origem das artes gráficas. Hansen, no artigo mencionado, cita Antonio Possevino para lembrar que “os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras”.

das imagens, a perda da ponta do diamante, isto é, de seu elemento incisivo, corresponde à perda da acuidade da visão. Daí a necessidade de se fechar os olhos e buscar Pernambuco na lembrança. Como anunciado na primeira estrofe, parte-se da “coisa” para se chegar “à memória da coisa”. Resta entender como chegar à memória será, na verdade, perfazer o círculo que traz de volta à coisa mesma.

Cabe antes uma palavra quanto à imagem do diamante. Afonso Arinos, diplomata a quem o poema é dedicado (ver nota 9), emprega-a para se referir à poesia cabralina em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

No Itamarati, desfrutei da companhia constante de Guimarães Rosa, que, ao almoçarmos juntos no famigerado Bife de Zinco, punha-me a par do andamento do seu romance e de seus contos; de Vinicius de Moraes, a cujo lado me sentava na Comissão de Organismos Internacionais, donde saíamos para a boêmia das noites do Rio; de João Cabral de Melo Neto, divisor de águas na poesia brasileira, que viajou comigo para o Recife, hospedou-me na casa paterna e me desvendou o *poema-diamante*, liberto de qualquer ganga impura, filho da injustiça e da miséria, irmão da morte e pai de vidas severinas, agudo como a faca e áspero como a pedra, objetos da sua predileção [...].¹²

Por certo, tem em mente o poema “Retrato, à sua maneira”, homenagem do colega mencionado Vinicius de Moraes (também diplomata, foi quem os apresentou), que termina com a exortação “Camarada diamante!”. Cabral faz sua “Resposta a Vinicius de Moraes”, incluída em *Museu de tudo*, desmerecendo a suposta “preciosidade” do diamante:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,

¹² FRANCO, Affonso Arinos de Mello. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/affonso-arinos-de-mello-franco/discurso-de-posse>>. Acesso em: 22 mai. 2020. (grifo meu).

senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.¹³

A identificação com o diamante é corroborada, no entanto, não pela translucidez, muito menos pela preciosidade, mas pela dureza e aridez mineral. Já o “diamante opaco” é análogo à rejeição ao brilho que se faz em “De um avião”. Se o brilho cega ou aliena, será preciso fechar os olhos para resgatar a ponta que se perdeu, vale dizer, a incisão crítica. Note-se que Cabral aponta como suposta “incapacidade” aquilo que é, na verdade, a rejeição ao vago. Querer evitá-lo diz respeito ao compromisso com um estado de alerta incompatível com a imprecisão, por esse motivo preterida quando representada pela perda de contorno das imagens vistas do alto.

“O INVERSO AFASTAMENTO”

No conto “Os cimos”, que encerra as *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, o Menino faz uma segunda viagem em relação à que é feita no conto de abertura, “As margens da alegria”. Dessa vez, não é uma “viagem inventada no feliz”, posto que a mãe se encontra doente. Por isso, a primeira parte do conto recebe o nome de “Inverso afastamento”: quanto mais o avião progride em seu trajeto e o menino se afasta da mãe, mais ele se aproxima dela em pensamento; daí que o afastamento seja inverso, uma paradoxal aproximação. A paisagem vista pela janela é sombria: “Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras”.¹⁴ A imaginação, a saudade e a vontade de estar perto da mãe fazem que o avião pareça estar parado e, então, voando para trás.

Como no conto rosiano, em “De um avião”, afastar-se será aproximar-se. A percepção do passageiro do avião, de que alçar alturas e distanciar-se

¹³ MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 64. Outro elemento carbono evocado na homenagem de Vinicius e que tenderia a ser endossado por Cabral numa comparação com sua poética é o grafite: “Magro entre pedras/ Calcárias possível/ Pergaminho para/ A anotação gráfica// O grafite Grave/ Nariz poema o/ Fêmur fraterno/ Radiografável a [...]”. Observa-se, nas variações *grafite*, [anotação] *gráfica*, *radiografável*, a origem comum *graphein*, em que, como apontado na nota 11, convergem desenho e palavra. Ver MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 280.

¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Op. cit., p. 226.

do solo resulta no afastamento de uma realidade social e humana, leva-o a optar por fechar os olhos e recorrer à memória; ato voluntário, como se lê na estrofe:

Já para encontrar Pernambuco
o melhor é fechar os olhos
e buscar na lembrança
o diamante ilusório.

Ir à lembrança da coisa será reencontrá-la despida de distância e de idílio. Por isso é que, embora não se anuncie explicitamente, a trajetória da viagem implica afastar-se da coisa para realizar uma volta a ela, por meio da memória. Poderia causar estranhamento esse apelo a uma instância subjetiva num poeta da objetividade, como Cabral. Cabe então entender que a memória, nesse caso, ainda que se configure como substrato pessoal, não é repositório emotivo-sentimental, o que difere esse “inverso afastamento” do que ocorre no conto de Rosa. Nele, o menino se afasta da mãe conforme o avião perfaz seu trajeto, e dela se aproxima, inversamente, no “coração do pensamento”, vale dizer, acionando uma memória afetiva. Outro é o caso do poema cabralino, no qual, por “memória”, se entende um arquivo do que é real, porque humano, e vice-versa, podendo ser tornado concreto por meio de apelos visuais. O que está em jogo é a consciência social registrada nessa memória, a qual quer manter-se atenta quando a paisagem vislumbrada promove distração, que é também distorção. A memória, comumente associada ao plano subjetivo, em Cabral tem o efeito de garantir uma ancoragem na realidade objetiva ao evocar o que é dor, ferida ou cicatriz, e se perde na distância, na percepção visual da paisagem. Para tanto, o poeta trata de dar corpo ao que é imaterial e reside nas lembranças ou no inconsciente, como ele mesmo afirma quando perguntado sobre o papel da memória em sua poesia: “Minha poesia é um esforço de ‘presentificação’, de ‘coisificação’ da memória. Atualmente, as lembranças têm sido mais frequentes, embora não mais fortes”.¹⁵

No voo do poema, o afastamento em relação ao real se dá não só no sentido literal da distância obtida, mas também no sentido de alienação.

15 CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. Op. cit., p. 31.

A paisagem, que é a da “água doída do mangue”, hipálage referente à dor que metaforiza a opressão social, transfigura-se em quadro cubista, linhas perpendiculares de um mapa ou plano cartesiano, em linguagem diplomática e idílica e, finalmente, numa explosão de cores cuja síntese resulta na luz branca e única de um diamante. A dor do homem se dilui, e a vista se compraz na apreciação de algo mais próximo daquilo que Castro Alves chamara de “majestade do painel” do que das mazelas sociais a que a poesia de Cabral se debruçara desde *O cão sem plumas*, e que já fora chamada de “dor calada” em *O rio*; de “morte em vida” no percurso de Severino, e que se reitera a despeito das mudanças de *paisagem*.¹⁶

Recorrer à memória, longe de se configurar como escape, devaneio ou busca de conforto emocional, é manter-se fiel a uma paisagem “doída”, que, por isso, diz respeito ao “núcleo do núcleo” (imagem final do poema), e não à superfície. O intérprete do poema pode ser levado a conceber uma distinção entre visão (corpo, plano concreto) e memória (alma, plano abstrato). Cabral está longe de ser um poeta “da alma”, entendendo-se o conceito sob uma ótica espiritualista. Mas é poeta de uma essência humana concebida como indissociável da existência, de sua circunscrição num eixo social e historicamente determinado.

Maurice Merleau-Ponty, em sua crítica ao cartesianismo, propõe uma integração orgânica entre corpo e alma que pode ser útil tanto na referência à memória, que ocorre no final de “De um avião”, quanto na substituição da percepção de uma paisagem geométrica, “desenhada”, pela sua apreensão por um corpo que não *tem*, mas que *é* uma alma. Alguns conceitos merleaupontianos vêm ao encontro da atitude de quem recorre à memória para “trazer” o real à consciência.¹⁷ Entre esses conceitos estão os de *sobrevooo* e *opacidade*, os quais, ao mesmo tempo, se prestam a descrever a situação do viajante e sua percepção da paisagem que, gradualmente, se opacifica. Em Merleau-Ponty, “pensamento de sobrevooo” corresponde à visão cartesiana, positivista ou cientificista. Contra ela, tomada como reducionista pelo fenomenólogo,

16 “Meu caminho divide,/ de nome, as terras que desço./ Entretanto a paisagem/ com tantos nomes, é quase a mesma./ A mesma dor calada,/ o mesmo soluço seco,/ mesma morte de coisa/ que não apodrece mas seca [...]” (MELO NETO, João Cabral de. “O rio”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 94).

17 A memória é assim entendida como arquivo não só pessoal, mas também coletivo. Ela partilha da subjetividade e da objetividade: “Meu pensamento claro e distinto serve-se sempre de pensamentos já formados por mim ou pelo outro, e fia-se na minha memória, quer dizer, na natureza de meu espírito, ou na memória da comunidade dos pensadores, quer dizer, no espírito objetivo” (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 70).

é erigido o conceito de opacidade: este se constitui como força opositora à pretensa clareza ou luz da racionalidade, por restituir ao indivíduo a falibilidade, a imprevisibilidade, a incerteza e o caráter inédito e único de cada ato perceptivo.

No poema, a perda de nitidez corresponde a uma percepção da paisagem como plano cartesiano ou geométrico. A opacidade pode, portanto, ser vista como responsável pelo incômodo diante da “luz de diamante puro”. Configura-se quase uma alegoria para o pensamento merleau-pontiano de que a opacidade é desejável como recurso de crítica diante de concepções racionais definidas apriorística e autoritariamente. A opacidade será também motivadora, com o fechamento dos olhos, da atitude voluntária de “desfazer o diamante”, quebrar o encanto obtido pela explosão de luz que, ao cabo, cega e aliena:

Desfazer aquele diamante
A partir do que o fez por último,
De fora para dentro,
Da casca para o fundo.

Até aquilo que, por primeiro
Se apagar, ficou mais oculto:
O homem, que é o núcleo
Do núcleo de seu núcleo.

Ao questionar o cartesianismo, o filósofo ressalta seus limites, sua pretensa transparência, que desconsidera a historicidade do sujeito. O incômodo provocado pelo excesso de luz estaria diretamente ligado a uma perda de historicidade:

Mas para nós a síntese perceptiva é uma síntese temporal; a subjetividade, no plano da percepção, não é senão a temporalidade, e é isso que nos permite preservar no sujeito da percepção a sua opacidade e sua historicidade. [...] O ato do olhar é indivisivelmente prospectivo, já que o objeto está no termo de meu movimento de fixação, e retrospectivo, já que ele vai apresentar-se como anterior à sua aparição, como o “estímulo”, o motivo ou o primeiro motor de todo o processo desde o seu início. A síntese espacial e a síntese do objeto estão fundadas neste desdobramento do tempo. Em cada movimento

de fixação, meu corpo ata em conjunto um presente, um passado e um futuro, ele secreta tempo, ou antes torna-se este lugar da natureza em que, pela primeira vez, os acontecimentos, em lugar de impelirem-se uns aos outros no ser, projetam em torno do presente um duplo horizonte de passado e de futuro e recebem uma orientação histórica.¹⁸

Ver no presente não se dissocia de ver no passado ou na lembrança, e querer atingir o “núcleo do núcleo” não equivale a atingir “a alma”, mas a desejar não perder de vista a história, impressa na subjetividade. A expressão “perder de vista” precisa ser aqui arejada e ressignificada, posto que a vista se encontra obnubilada por uma natureza ordenada e perfeita, por uma paisagem “de mapa”, em que rios lamacentos têm “olho azul”.¹⁹ Ela pode se prestar ao idílio, mas não à “po-ética” de quem, ainda que se situe milhas distante do solo, evita a verticalidade que impõe distanciamento e hierarquia, em favor da horizontalidade, como é horizontal o olhar compreensivo do Capibaribe.²⁰

ANTROPOLOGIA POÉTICA

Chegar ao “núcleo do núcleo” só é possível quando se tem uma visão que extrapola a superfície. Ao mesmo tempo, ela *parte* de um núcleo, que é a memória. “Ver com a memória” é o que o viajante do poema faz, ao fechar os olhos. A distância física está instaurada, mas os olhos da memória enxergarão a “cicatriz”, que é a marca da dor humana cuja causa é a “ferida” social. Essa visão se faz presente no poema ainda quando o avião começa a ganhar altura e se encontra na ideia de que é possível reconhecer a paisagem por tê-la “vestido por dentro”. A imagem, paradoxo típico da agudeza cabralina, reúne exterioridade e interioridade. Vestir “por dentro” só é possível quando a existência implica experiência, em Cabral sempre entendida como convivência.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Op. cit., p. 321.

¹⁹ A estrofe de *O cão sem plumas* que apresenta essa imagem considera a paisagem criada pela cultura, no caso o “azul” dos rios das representações cartográficas, uma forma de mistificação eurocêntrica: “Aquele rio [lamacento e opaco]/ saltou alegre em alguma parte?/ Foi canção ou fonte/ Em alguma parte?/ Por que então seus olhos/ vinham pintados de azul/ nos mapas?”. Note-se como, ainda dessa vez, representação gráfica e poética são análogas quanto a seu poder de distorção do real. É da tradição da poesia lírico-bucólica, idílica e romântica a prosopopeia segundo a qual o rio “salta alegre” e “canta” (MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 76).

²⁰ “Po-ética”: termo cunhado por José Guilherme Merquior para definir a obra cabralina como expressão de uma poética do dever (MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 152).

Com-viver será a experiência da empatia ou *simpatia*, a de quem sofre junto. Para Merleau-Ponty, a visão que mostra mais do que a si mesma, que tem o poder de *manifestar* [fazer ver, revelar], é a que ocorre quando se vê o espaço não “segundo seu invólucro exterior”, mas quando se vive o espaço “por dentro”.²¹

Ter a paisagem dentro de si elide sujeito e objeto. Dito de outra forma, aciona-se um núcleo para se evocar outro, reconhecido como *mesmo* a partir de um olhar empático. Cria-se, na identidade vidente-visível, uma relação de “coexistências, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades”,²² que, afinal, se encontra nos princípios de uma poética na qual só faz sentido dizer “eu” se a subjetividade for antes meio (de dar a ver) que fim em si mesma. Décio Pignatari chamou essa identificação de “antropologia poética”, no trecho de um ensaio em que comentava justamente o poema “De um avião”:

A partir de *O Rio*, [as opções imagéticas] caracterizam-se mais claramente pela telescopagem: círculos e cilindros que, embutindo-se no tempo (ato da leitura), vão estreitando de diâmetro, até o estrangulamento, dispneia, de onde salta o centro, o fulcro, o núcleo do núcleo de seu núcleo – obsessão tão óbvia como a do poema: o homem. [...] João Cabral, quanto mais sobe, desce. Sobe descendo, que descer é o homem. Veja-se o poema “De um Avião” (*Quaderna*, 1959), um dos raros em que fala eu, mas apenas como o experimentador que faz parte do sistema experimental. Sua *démarche* tem muito da de um cientista e aqui se apresenta um novo aspecto da participação do poeta: não fabricar metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas incorporar elementos das ciências, tendo em vista o que se poderia chamar de uma antropologia poética: dar conta de fatos e situações sociais e humanas ao nível da apreensão sensível, direta, em forma de poema.²³

Pignatari chama a atenção para o fato de haver um sujeito explícito em “De um avião”, observação relevante para a interpretação que viemos

21 “Eu não o vejo [o espaço] segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. [...] A visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma. E, já que nos dizem que um pouco de tinta basta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela tenha o seu imaginário” (MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 290).

22 BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 82.

23 PIGNATARI, Décio. “A situação atual da poesia no Brasil”. Op. cit., pp. 114-115.

apresentando, na medida em que ela sublinha a subjetividade da visão de memória. Quando o eu poético fala de uma “paisagem que bem conheço/ por tê-la vestido por dentro”, ressalta um conhecimento que não advém da visão – como induz a pensar a própria noção de paisagem –, mas daquilo que, da paisagem, se imprimiu na subjetividade, ou “núcleo”.

Contrariando a tópica da viagem de aventura rumo ao desconhecido, a que o sujeito-passageiro faz é uma viagem ao conhecido. Parte-se das coisas, passa-se por seu desenho, seu texto e suas cores, e chega-se, por meio da memória, de volta à coisa, aquela que é sempre mais relevante. Embora feita em círculos ascensionais, não seria, nem poderia ser, para o poeta em questão, uma viagem ao “céu”, ao “infinito”, ao “cosmos”. Tampouco seria uma descida ao inferno dantesco dos pecados capitais, a despeito da imagética dos círculos. Seria antes um movimento de subida (do avião) e seu inversamente proporcional movimento de descida ao fundo. O resultado é um éthos da horizontalidade que repele hierarquias em favor do que é nuclear, antropológica e poeticamente falando.

MARISE HANSEN é professora adjunta de Literatura Brasileira na FFLCH-USP, pesquisadora, ensaísta e poeta, autora de *Porta-retratos* (Ateliê, 2015) e *A palavra acre* (Patuá, 2022). E-mail: marisehansen@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: *Bachelard: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANCO, Affonso Arinos de Mello. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/affonso-arinos-de-mello-franco/discurso-de-posse>>. Acesso em: 22 mai. 2020.
- HANSEN, João Adolfo. “Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina

do conceito no Século xvii colonial”. *Floema Especial*, n. 2A, 2006, pp. 111-131. Disponível em: <<http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660/1424>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997

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

MELO NETO, João Cabral. *A literatura como turismo*. Seleção e organização de Inez Cabral. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PIGNATARI, Décio. “A situação atual da poesia no Brasil”. In: *Contracomunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.