
VIAGENS E VIAJANTES NA OBRA POÉTICA DE JOÃO CABRAL
DE MELO NETO*

ZÊNIA DE FARIA**

RESUMO

O universo poético de João Cabral de Melo Neto é um universo de viagens e de viajantes. A maneira peculiar como esse poeta explora essas temáticas, em sua obra poética, contribui para ampliá-las, dando-lhes novas dimensões. Diante disso, nosso estudo se propõe a examinar diferentes dimensões da viagem na obra desse autor, que ilustra, de maneira exemplar, a amplitude que a noção de viagem pode tomar em literatura.

PAVAVRAS-CHAVE: Viagens, viajantes, poética de João Cabral de Melo Neto.

O universo poético de João Cabral de Melo Neto é um universo de viagens. Viaja-se no tempo, no espaço, para a morte. O homem viaja, o rio viaja, o tempo viaja, a memória viaja. Viaja-se a pé, de avião, de helicóptero, de carro, de barco, viaja-se com/na literatura. Viaja-se em busca da palavra poética, do poema, do fazer poético.

Em alguns dos poemas, a viagem apresenta-se em sua acepção mais corrente, a de travessia, a de percurso que se realiza para se chegar a algum lugar; em outros poemas, porém, são outras as acepções e as funções da viagem, como veremos.

Ao seguir o percurso dessas múltiplas viagens e desses viajantes singulares, o leitor também viaja. Trata-se, porém, de uma viagem diferente, que ele empreende através do amplo e diversificado espaço poético cabralino, deparando-se, em sua trajetória, com os diversos fazeres

* Uma versão reduzida da parte final deste artigo foi apresentada no VII Congresso da ABRALIC, realizado em Salvador, Bahia, de 25 a 28 de julho de 2000.

** Professora da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, GO).

E-mail: zenia@letras.ufg.br

poéticos, com as diversas temáticas, bem como com as preocupações estéticas, sociais, culturais e éticas do poeta, conforme as diretrizes que este vai estabelecendo para sua obra.

Apesar da multiplicidade de viagens, isto é, de poemas construídos em torno do tema da viagem, ao longo da obra poética de Cabral, podemos nela perceber duas principais vertentes sobre o referido tema.

A primeira vertente é constituída por uma viagem estética. Trata-se de uma trajetória marcada pela tentativa de definição do processo criador de Cabral, de uma reflexão sobre “o que falar” e sobre “como falar”, trajetória essa que, embora aludida em alguns dos poemas de *Pedra do sono*, de *O engenheiro* e de *Os três mal-amados*, é, a nosso ver, colocada em movimento pela “Pequena ode mineral” e concretizada particularmente no tríptico de *Psicologia da composição*.

A segunda vertente é constituída por poemas isolados – disseminados nos diferentes livros de João Cabral – em que ele utiliza a temática da viagem como instrumento de observação e de indagação de aspectos diversos do mundo exterior (a paisagem, os seres, os objetos), do fazer poético, bem como de aspectos abstratos atinentes ao homem, como a passagem do tempo, a morte, a memória.

Diante do exposto, este trabalho se propõe a examinar essas vertentes da temática da viagem na obra poética de João Cabral de Melo Neto.

Embora, em alguns poemas de *Pedra do sono*, de *O engenheiro* e em *Os três mal-amados* apareçam algumas poucas referências a viagens, viajantes e meios de transporte, a primeira viagem realmente relevante encontra-se em *Psicologia da composição*, mais especificamente em “Fábula de Anfion”. Por isso, iniciaremos nosso estudo pelo exame da primeira vertente, que denominamos “viagem estética”.

Como se sabe, em *Pedra do sono*, seu livro de estréia, João Cabral não tinha, ainda, seu ideário estético definido. Esse livro, escrito sob forte influência surrealista, é marcado tanto pela presença da subjetividade, como das vivências do mundo inconsciente, do mundo onírico,

expressas por elementos de natureza líquida, inconsistente, por tonalidades escuras, sombrias, neutras. No entanto, por seu questionamento em “Poesia” – “onde o mistério maior/ do sol da luz da saúde?” (p. 51)¹ – já se percebe no poeta, no meio dessa “noite furiosa”, desses “jardins de sua ausência”, seu desejo de abandonar tal mundo noturno, inconsistente, de criação inconsciente, em busca da concretude, da força diurna e lúcida do sol, da construtividade que, em *Os três mal-amados* – segundo livro de Cabral –, Raimundo já explicitara em suas falas:

[...] o campo cimentado que atravessava para chegar em algum lugar. Sozinho sobre a terra e sob o sol que me poderia evaporar de toda nuvem. (p. 61)

[...] o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez que, ela só, nos pode dar um modo novo de ver uma flor, de ler um verso. (p. 64)

Raimundo sabe que quer encontrar um “modo novo de ver uma flor, de ler um verso”, isto é, inventar uma nova poética, e que para isso ele precisa de fazer uma travessia, logo, uma viagem. Embora ele ainda ignore “o fim onde chegar”, ele já está consciente das exigências de tal viagem: a) o tipo de caminho a ser trilhado: “um campo cimentado”, e não uma trilha paisagística; um “sistema estabelecido de antemão”, bem diferente de qualquer tipo de improvisação; c) “sobre a terra”, ou seja, manter os pés no chão, e não frequentar o metafísico, nem as vivências interiores; d) a necessidade do sol, que significa tanto a recusa da noite, como a eliminação da nuvem (do onírico, do inconsciente, do impreciso, do amorfo), quanto a exigência da lucidez. Vemos, assim, que a vertente da viagem estética já estava latente desde *Os três mal-amados*.

Em *O engenheiro* – embora Cabral não tenha se desembaraçado totalmente da veia onírica de *Pedra do sono* – já se percebe a predominância da inclinação para o construtivismo, para a eliminação da subjetividade, para a busca da lucidez e do fazer consciente, do concreto e, sobretudo, do silêncio. A opção por estas últimas inclinações, apesar de

presente em vários poemas dessa coletânea (*O engenheiro*), como, por exemplo, “O engenheiro”, “Lição de poesia”, “A Paul Valéry”, está claramente evidenciada em “Pequena ode mineral”, poema que encerra o referido livro.

Esse último poema, composto por dois blocos de seis quadras cada um, é estruturado a partir de uma oposição, cujos termos são apresentados em cada um desses blocos. No primeiro bloco, temos a constatação, pelo poeta, da natureza passageira e perecível da existência física do homem e da “desordem” de suas vivências interiores, como se percebe, nos versos da 1ª e da 6ª estrofes:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece
[...]
Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede. (p. 83)

Nesse primeiro bloco, a desordem na alma, sua natureza difusa, fugaz e transitória, a instabilidade das emoções são salientadas pela analogia entre alma e elementos inconsistentes e amorfos – “vaga fumaça” e “informe nuvem” – e reiteradas pelos verbos “se atropelar”, “fugir”, “se dispersar”, “perder” e “escapar”, verbos que giram em torno dos campos semânticos da falta de controle e do deslocamento rápido.

Como observa Antônio Carlos Secchin (1985, p. 45), “a desordem na alma simboliza a obstrução da ordem no texto”. Por isso, opondo-se a essa “desordem na alma”, a “esse rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos” (p. 63) e à perecibilidade do “corpo”, o segundo bloco aponta o caminho para lutar contra a transitoriedade do corpo e para eliminar o caos interior, logo, também, o caos do texto.

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece. (p. 83)

Verifique-se a força do verbo no imperativo e a referência à dureza, à resistência da pedra.² Mas o imperativo não aponta apenas para a ordem que provém da dureza da pedra, ele estipula a procura de outro tipo de ordem, a do silêncio:

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala,
silêncio puro,
de pura espécie,
voz de silêncio
mais do que a ausência
que as vozes ferem. (p. 84)

Aqui, o poeta já sabe o que ele deve recusar (ou seja, o que está no primeiro bloco) e o que deve procurar. Ele já sabe “o caminho onde chegar” e o que é preciso para encontrar “o modo novo de ver uma flor, de ler um verso” referidos na fala de Raimundo supracitada. A “Pequena ode mineral” e, conseqüentemente, o livro *O engenheiro* fecham-se sobre a nova meta do poeta investido de uma missão, a da busca do que ele concebe como seu ideal poético: a ordem da pedra e a ordem do silêncio.

A tomada de consciência da direção dada à busca de seu ideário estético conduz o poeta à concretização dessa busca, ao longo dos poemas de *Psicologia da composição*. É, pois, como se não houvesse solução de continuidade entre a “Pequena ode mineral” e esse último conjunto de poemas: acompanhamos, de fato, a árdua trajetória do poeta em busca das bases de sua poética, já que, como se sabe, o conjunto de poemas de *Psicologia da composição* constitui uma “reflexão ontológica

dada em termos de poética, ou seja, de ‘poesia sobre poesia’” (MERQUIOR, 1972, p. 100).

Assim, a travessia do deserto, realizada pelo herói mítico Anfion,³ na “Fábula de Anfion” – a quem o poeta delegou a missão da “procura” mencionada na “Pequena ode mineral” –, constitui o primeiro itinerário importante, da viagem aludida desde *Os três mal-amados*, em busca do ideário poético. Essa travessia constitui, de fato, uma experiência de ascese em busca da depuração da poesia, isto é, em busca de clareza, de esterilidade afetiva, de silêncio, de precisão, de mineralização. A viagem de Anfion é, pois, uma viagem estética, uma busca voltada não só para “sobre o que falar”, mas, também, para “sobre o como falar”, conforme observamos anteriormente.

Esse percurso, em busca da depuração da poesia, através do deserto, é realizado por Anfion em três etapas, correspondentes às três partes do poema, intituladas por Cabral: “1. O deserto”; “2. O acaso”; “3. Anfion em Tebas”. Na primeira etapa (1. O deserto), Anfion parecia ter encontrado o que procurava (estrofes 7-19), pois descobre na paisagem do deserto, clara, estéril, uma resposta a seus anseios:

(Ali é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como um livro
na estante). (p. 87-88)

Além disso, sob o sol do deserto, “sua flauta seca” permitindo-lhe atingir o silêncio procurado, ele se encontra finalmente,

[...] entre os
esqueletos de seu antigo
vocabulário [...]
[...]
no deserto, mais, no
castiço linho do
meio-dia, Anfion,

agora que lavado
de todo o canto
em silêncio, silêncio. (p. 89)

Anfion sente aqui o mesmo grau de satisfação que o atingido pelo poeta, em “O funcionário”, ao encontrar

[...] a prosa
procurada, o conforto
da poesia ida. (p. 76)

No entanto em seu percurso, quando pensava ter encontrado a esterilidade e o silêncio almejados, isto é, ter encontrado seu ideal de clareza, de precisão, de despojamento, de ausência de subjetividade, de silêncio e de lucidez,

[...] depara
o acaso, Anfion. (p. 89)

A irrupção do acaso tem como conseqüência a construção de Tebas, isto é, o nascimento fortuito da poesia, fazendo ressurgir no deserto tudo o que Anfion rejeitava. Assim, Anfion busca em Tebas o deserto perdido, mas só encontra “a injusta sintaxe/ que fundou”, marcada pelos signos da proliferação: “mãos frutíferas”, “a copada folhagem” (p. 91). A sintaxe é injusta, porque não resultou no ideal almejado. Tendo em vista o que havia desejado e encontrado:

liso muro, e branco,
puro sol em si (p. 91)

e que perdeu – em vez da brancura e da lisura do muro, a coloração e a irregularidade dos tijolos; em vez do chão mineral, que não permite qualquer tipo de germinação, a terra e o ressurgimento da flora –, Anfion exprime seu lamento diante da obra produzida:

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim,
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
à sua origem menor. (p. 91)

Diante de sua decepção e da sua incapacidade de domar a flauta como responsável pela imperfeição da obra criada, Anfion encerra sua travessia do deserto, jogando sua flauta “aos peixes surdo-/mudos do mar” (p. 92), para silenciá-la de vez, impedindo, assim, que outra Tebas seja criada.

Assim, apesar da obra criada, e da subsistência de alguma poesia, o gesto de Anfion permite ao poeta, sair do “poema/ como quem lava as mãos” (p. 93), e continuar sua trajetória estética no segundo poema do tríptico “Psicologia da composição”, que é constituído por oito poemas independentes, onde são examinadas as relações do poeta com o processo criador, com o fazer poético, relação essa analisada de vários ângulos. Nessa viagem estética, continuando a experiência depuradora de “Fábula de Anfion”, o deserto é substituído pelo papel, mais especificamente, pela folha branca, que desempenha uma dupla função: a de recusar o onírico, o inconsciente e, ao mesmo tempo, a de promover a criação movida pela nitidez e precisão. As noções de precisão, de atenção, de mineralidade, de pureza são fortalecidas através da equivalência entre “folha branca” e “praia pura”, pela recusa de ambas ao noturno, recusa essa marcada pela referência a “sonho” e “noite”, isto é, ao onírico, à falta de lucidez e, particularmente, pela idéia de proibição radical contida no verbo “proscrever”:

Esta folha branca
me proscreeve o sonho
me incita ao verso
nítido e preciso.

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse. (p. 93)

Assim, a “folha branca” é onde o poeta, em sua “luta branca” pela purificação poética, busca, não só desembaraçar a poesia de seus resíduos afetivos e retóricos, mas também resguardar-se (“Eu me refugio/nesta praia pura”) das forças oníricas ou inconscientes. Achamos importante lembrar que, já em *Os três mal-amados*, Raimundo assim se referia à praia: “uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados” (p. 59). A folha branca, porém, cumpre ainda uma outra função: a de rejeitar a temporalidade, como se pode ver nas estrofes subseqüentes.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte,
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
do meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo. (p. 93-94)

A respeito da rejeição da temporalidade nessa passagem, comenta Merquior: “como na ‘Pequena ode mineral’, a lucidez da obra é uma vitória contra o tempo-dispersão” (1972, p. 140).

A temática da mineralização da folha branca, sugerida pela equivalência entre esta e “praia pura”, é desenvolvida na parte III e ampliada na parte VII, onde a idéia de mineralidade se transfere do papel para

todo tipo de escrita que ele acolhe. Assim, a busca pela “ordem da pedra”, ativada pela “Pequena ode mineral”, chega aqui ao seu objetivo, como notamos pela constatação do poeta: tudo é mineral “quando em estado de palavras”: vegetal (“flores”, “plantas”, “frutas”), animal (“bichos”), o abstrato (“o horizonte”), objetos e “essas coisas feitas de palavras” (“qualquer livro”, “nossos nomes”). Enfim, tudo é mineral “quando em estado de palavra” (p. 96).

Em “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, o poeta prossegue sua trajetória em busca da definição do seu processo poético, portanto, prossegue sua viagem estética, cujo programa de ação já vem indicado tanto no “Anti” do título, como no subtítulo, entre parênteses. Trata-se, agora, de questionar e de recusar, não só a idéia de poesia – tal como vinha sendo vista pela tradição, como algo sublime e transcendental, como lirismo fácil, como expressão dos estados d’alma – mas também de questionar o próprio instrumental do poema, a linguagem, o “vocabulário já reconhecidamente poético, já poético com anterioridade ao poema” ao qual Cabral já se opunha em seu artigo “A geração de 45” (p. 751), publicado pela primeira vez, em 1952, no *Diário Carioca*.

“Antiode” é composto por cinco blocos de quadras, cada bloco sendo indicado pelas letras A, B, C, D e E. O poema – excetuando-se o bloco C – é construído por um recurso dialógico, ou, melhor dizendo, por meio de uma apóstrofe dirigida pelo poeta à poesia, apóstrofe essa centrada sobre uma reflexão em torno do símile “poesia = flor”. Na verdade, trata-se, em sua maior parte, de um relato que o poeta faz à poesia sobre a evolução de sua concepção da relação “poesia-flor”.

Para mostrar essa evolução (que constitui mais uma etapa da longa viagem estética de Cabral) o poema é construído em sua maior parte por uma narrativa, em que a sucessão dos tempos verbais vão marcando as modificações ocorridas na referida concepção, desde a 1ª quadra, quando o eu lírico inicia, pelo pretérito imperfeito – modo temporal que expressa ação habitual no passado –, uma retrospectiva de sua postura, no tocante ao assunto em pauta:

Poesia *te escrevia*:
flor! Conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer. (p. 98; grifos nossos)

Nos blocos A e B, a utilização de verbos no pretérito imperfeito e no futuro do pretérito (“escrevia”, “evitava”, “esperava”, “descobriria”) mostram, no passado, a atitude do poeta para com a poesia, tanto no que diz respeito à palavra “flor”, quanto à sua imagem. Nos dois últimos blocos, D e E, a mudança de atitude do poeta para com a relação poesia-flor é marcada pela força dos verbos no presente do indicativo (“te escrevo”, “és”, “é”) que indicam de que modo se dará, a partir do presente da enunciação, seu trato com a palavra “flor” e com a idéia de poesia.

A modificação da conduta do eu lírico dos blocos A e B para os D e E, isto é, a evolução de sua atitude para com a poesia, do passado para o presente, deu-se através de um processo de decomposição da metáfora poesia=flor. No meio desse percurso, porém, no bloco C, o poeta examina, denuncia e condena, por exemplo, “o vício da poesia”, a “lânguida horticultura do poema”. Nesse processo, a palavra “flor” foi esvaziada de várias conotações elevadas e nobres que lhe eram atribuídas pela tradição – tendo para isso, ao longo de sua reflexão, o poeta recorrido ao orgânico e ao escatológico –, o que lhe permite, assim, chegar finalmente à palavra desmetaforizada, isto é, ao simples signo escrito que será ressignificado, no poema, pelo contexto, pelo rigor do fazer poético, ou, utilizando os termos do próprio Cabral, a “palavras que o poema salva, que o poema faz poéticas” (p. 751):

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo

A esta altura de nossa análise, fazendo uma retrospectiva das buscas e dos questionamentos de Cabral, desde *Pedra do sono*, pode-

mos constatar que ele, ao longo dessa viagem estética, achou resposta para muitos de seus questionamentos, ao atingir vários de seus objetivos especificados em diferentes poemas, ao longo de sua trajetória: a mineralização, o silêncio, a lucidez, a precisão, a contenção, a negação da poesia dita profunda, “o sistema estabelecido de antemão”, “um novo modo de ver uma flor, de ler um verso”. A decomposição da metáfora e a concomitante eliminação dos bolores afetivos retóricos e líricos da poesia conduziram o poeta à equivalência poesia=fezes, poesia= cuspe, que, pela incorporação do impuro, do prosaico, do não-sublime, leva a uma concepção anti-idealizadora da poesia, à sua dessacralização.⁴

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

[...]

[...].Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; [...]. (p. 101-102)

Tornara-se, pois, possível “cultivar o deserto/ como um pomar às avessas” (p. 97), como o poeta cabralino havia almejado desde “Psicologia da composição”. “Ao substituir flor por fezes, ou cuspe, não obstante ainda registrar ‘palavras impossíveis de poema’, João Cabral abria a possibilidade para incorporar à sua trajetória a lama, o homem, o homem-lama de sua região” (BARBOSA, 1975, p. 89), tal como se verá particularmente em *O cão sem plumas* e em *O rio*.

Nos livros posteriores, além desses poemas de temáticas nordestinas, Cabral introduz novos espaços referenciais, ampliando seu campo temático-expressivo. É, principalmente nesses novos contextos, a partir de *O cão sem plumas*, que situamos a maior parte dos poemas da segunda vertente da viagem, a que nos referimos no início deste estudo e que passaremos, agora, a examinar.

Os primeiros poemas que nos vêm à mente, quando pensamos no tema das viagens na obra de Cabral, são *Morte e vida severina* e *O Rio*. Este último poema, aliás já traz explícito o termo viagem, desde seu título alternativo: *O Rio ou a viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Já nesses dois poemas, embora tratem ambos de uma travessia, de viagem que se faz para se chegar a algum lugar, os objetivos da viagem e os viajantes são diferentes.

O Rio – narrador⁵ das aventuras de seu próprio percurso – enceta sua travessia obedecendo a um antigo anseio, pois “sempre pensara em ir/ caminho do mar”, já que “a um rio sempre espera/ um mais vasto e ancho mar”. Além desse anseio, a viagem responde a duas exigências inerentes à natureza do rio, já que “para os bichos e rios/ nascer já é caminhar” e, também, porque os rios, como os homens do mar, não conseguem evitar o “exigente chamar” do mar.

Esse narrador singular, que é o rio, narra todas as etapas de seu próprio percurso geográfico, descrevendo minuciosamente tudo o que encontra nos locais percorridos, desde sua partida até o Recife. Na verdade, nada escapa à percepção desse observador perspicaz que é o rio. Por isso, ele vai descrevendo com fidelidade a toponímia, as paisagens, as gentes, a história, os elementos econômicos das regiões por onde transita.

A narração dessa viagem é uma “relação/tecida em grosso tear” (p. 143) e, como outros poemas de Cabral, caracteriza-se, como diz o poeta, “pelo grosso tecido de seu texto”, pelo seu estilo prosaico, sobre o qual, aliás, o leitor já está advertido desde o início pela epígrafe de Berceo: “*Quiero que compongamos io e tú una prosa*”⁶ (p. 118). Este (o estilo prosaico) é um dos aspectos que contribuem para a ausência de idealização da realidade, ao longo do poema.

De fato, o discurso do rio reflete, com severidade, as condições de carência do espaço percorrido e das figuras que nele e ao lado dele transitam: daí, a carência do rio ser a mesma carência do discurso, como o poeta aprendeu em *O cão sem plumas*. Essa severidade do discurso vê-se intensificada a partir da terceira estrofe, quando o rio passa a

nivelar imagisticamente o homem, o animal e o mineral, como se pode ver nos seguintes versos:

Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
[...].
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
Outros com nome de bicho,
[...].
Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida
se interrompe quando os rios.
A gente não é muita
que vive por esta ribeira.
[...]
vêm para a beira da água
como bichos com sede. (p. 121-122)

O rio relata seu percurso como uma testemunha ocular, e seu olhar não é inocente: sua travessia ou, melhor dizendo, a narrativa de sua travessia, concretiza-se como um depoimento social. Assim, o que se apresentou como razão primeira da travessia do rio – o anseio de chegar ao mar – é relegado a segundo plano, e o relato da viagem se transforma em relato da indigência e da penúria que caracterizam esse espaço regional.

Como *O Rio*, o poema *Morte e vida severina* narra também um percurso, uma travessia: a viagem de Severino retirante do Sertão para o Recife. De fato, sob um certo ângulo, pode-se considerar a viagem de Severino como uma variante da viagem realizada pelo Rio, como o salienta Benedito Nunes (1971, p. 83-84):

ambos os poemas apresentam o mesmo episodismo da viagem que se realiza por etapas; é a ambos comum a mesma matéria referencial:

a toponímia, os elementos econômicos (plantações de cana, engenhos e usinas e os elementos geográficos (rios, paisagens do sertão, o Agreste, a caatinga, a Mata).

A viagem de Severino, porém, é uma espécie de travessia do deserto em busca da terra prometida; só que a esperança de vida que impulsiona essa travessia desgasta-se a cada passo, pela constatação da morte em vida, da miséria e da penúria. Como disse o rio, ao fim de sua viagem, observando os retirantes:

eles não encontram na cidade
que imaginavam mar
senão outro deserto
de pântanos perto do mar. (p. 142)

E o narrador de *Morte e vida severina* conclui:

Não é viagem o que fazem,
vindo por essas caatingas, vargens;
aí é que está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro. (p. 191)

Vemos, assim, que a viagem dos retirantes acaba se transformando em sinônimo de morte. Aliás, em outros poemas, esse poeta das viagens, que é João Cabral, estabelece também uma relação entre viagem e morte, mas em sentido oposto, isto é, a morte é que é vista como viagem, a “grande viagem”.

A morte é uma presença obsessiva na produção cabralina: a morte do homem, do vegetal, do animal. A esse respeito, lembremo-nos, *en passant*, da série de poemas sobre os cemitérios, em *Quaderna*, e de *Agrestes*, onde sob o título geral “A indesejada das gentes”, o poeta apresenta uma série de catorze poemas sobre a morte. Lembremo-nos, também, de tantos outros poemas que, contendo ou não a palavra “morte” no título, tratam da morte.

O tratamento dado à temática da morte é variado. O poeta ora adota um tom sério, ora adota um tom irônico, humorístico ou satírico. E é geralmente nesses últimos tons que ele trata da morte vista como a grande viagem. É como se ele zombasse da morte, dessa morte que espreita todos os mortais. Aliás, além de zombaria, talvez também possamos falar em exorcismo. No poema “O Exorcismo”, publicado em *Crime na Calle Relator*, embora J. Cabral afirme jamais falar de sua morte, “que é pessoal, mas da morte social, do Nordeste”, a insistência com que fala da morte, particularmente nos poemas em tom jocoso, leva-nos a acreditar que, para ele também, falar da morte é uma espécie de exorcismo:

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste. (p. 596)

Nesse sentido, aliás, o título da série, “A indesejada das gentes”, é muito significativo.

João Cabral confessou muitas vezes a influência que sofreu de Le Corbusier. E acreditamos que essa influência não se limite apenas ao aspecto construtivista de sua obra, mas também a outros aspectos. Por exemplo, no livro *Por uma arquitetura*, Le Corbusier sugere três novas fontes de inspiração artística: os aviões, os navios e os automóveis. Parece que o discípulo concordou com o mestre, pois, no universo poético cabralino, transitam os mais variados meios de transportes, como o trem, a bicicleta, o planador, o avião, o helicóptero, o barco, o transatlântico, automóvel, o ônibus. A presença de vários desses meios de transporte é recorrente, quando o autor trata da morte como viagem. Assim, a viagem como metáfora da morte se concretiza, de fato, como viagem, através da presença desses meios de transporte.

Um dos casos mais exemplares é o do poema intitulado “Meios de transporte”, em *Museu de tudo*, onde doenças fatais são vistas como meios de transporte para a morte. Aí, a *causa-mortis*, câncer, é vista

como um ônibus, pontual em seu ponto, para que o tomemos. O enfarte é visto como

um taxi que, de repente,
ao lado de quem não se pensava,
pára, no meio fio,
toma, quem não o vira ou chamara. (p. 372)

Em *Morte e vida severina*, João Cabral já utilizara os meios de transporte para hierarquizar o índice de mortalidade das pessoas de diferentes níveis sociais. O diálogo entre os coveiros, repleto de humor negro, mostra bem essa hierarquia. Referindo-se aos diferentes setores do cemitério, dizem eles:

as avenidas do centro,
onde se enterram os ricos
são como porto de mar;
[...]:
no máximo um transatlântico
chega ali cada dia. (p. 188)

Outro setor do cemitério é comparado à estação de trens, devido ao número de mortos que ali chegam. Mas existe ainda um terceiro setor do cemitério que é comparado a uma “parada de ônibus,/ com fila de mais de cem” por causa da quantidade de enterros que ali são realizados. É para aonde vai, entre outros indigentes, ”a gente retirante/ que vem do Sertão de longe” (p. 190).

Em *Agrestes*, no poema “A travessia do Atlântico”, o avião é equiparado ao caixão. A viagem de avião é vista como uma verdadeira viagem para o além, em decorrência da impressão – para quem viaja – “de tempo e espaço abolidos” (p. 580). Em oposição a esse poema, em “Morrer de avião” é a lentidão da morte em avião que é posta em evidência, ao contrário da morte de guilhotina que “é limpa e cai de repente”. Com o humor que lhe é peculiar, o poeta explica que o avião com seu “voar de gavião”,

a voar círculos de vida,
disfarçando sua caída,
demorando-a até o mais lento
para que quem vai lá dentro
goze da satisfação
de uma última refeição. (p. 579)

O sarcasmo, a ironia, a irreverência e o humor são marcas constantes de “Velório de um comendador”, em *Serial*. Aí, não só o velório é tratado de modo irreverente, mas sobretudo o comendador é apresentado de modo completamente satírico e degradante. A comenda é enfocada com insistência, não só por ser o objeto que caracteriza a fatuidade do morto, mas também, como salienta Secchin, por ser o “único vestígio de sobrevida do comendador: o que dele permanece é a instituição, simbólica e materialmente mais forte do que o indivíduo que a representa” (1985, p. 215). Essa sobrevida da comenda é, pois, ressaltada, tanto por seu valor simbólico, quanto pela matéria de que é feita: metal.

O terceiro Segmento desse poema trata da morte como viagem, ao apresentar o caixão como veículo:

Embarcado no caixão,
parece que ele, afinal,
encontrou o seu veículo:
a marca e o modelo ideal. (p. 319)

Mais adiante, precisa o poeta: esse veículo de marca e modelo ideal é “um barco”. Ainda nesse terceiro segmento, completando a seqüência de equivalências Caixão/ veículo/ barco, o ideal de imobilismo do comendador e a comenda fundem-se, através da visão do metal da comenda como “âncora a atar-se ao pescoço/ para não deixar que nada /se mova de um mesmo porto”. Assim, o barco é o veículo ideal, porque, como o projeto existencial do morto, “o barco em que vai, parado,/ não tem rodas, é todo freios” (p. 320).

Outras viagens há, porém, no universo poético cabralino, que, embora constituam uma travessia, ou um percurso para se chegar a algum lugar, têm como consequência a exploração perceptiva do mundo. Aí, são os sentidos que orientam a apreensão do mundo. Esse é o caso, por exemplo, de “O automobilista infundioso”. Este poema, obedecendo ao princípio de composição em séries de *Serial* – livro em que se encontra – apresenta uma viagem de automóvel através de quatro regiões, sendo três da Europa e uma do Brasil. Cada série enfoca uma região diferente, a saber: a Provença, o Sertão, a Inglaterra e La Mancha. Essas regiões não se encontram reunidas no poema por suas semelhanças – como acontece com outras regiões examinadas e comparadas por João Cabral, em outros poemas, sobretudo os de *Paisagens com figuras* – mas pelo fato de serem percebidas pelos sentidos do automobilista que as atravessa. É pelos sentidos que são percebidas as diferenças entre tais regiões. Trata-se, de fato, de uma viagem sensorial.

Nesse poema, a Provença é percebida pelo olfato, através de uma gama de odores de elementos vegetais peculiares à região – timo, mostarda, alfazema e lavanda: “cheiros castos, ainda vegetais, em mato”, esclarece o poeta.

Já o Sertão é percebido através de sensações táteis, isto é, sensações de dureza e aspereza, que se desprendem da rudeza da natureza, como as causadas pela “lixa R da paisagem”, por “urtigas”, “por um ninho farpado/ feito de espinhos e talos”. Além da referência a esses objetos desagradáveis ao tato, para caracterizar a natureza do Sertão, a predominância de palavras contendo a letra “r”, criando um efeito aliterativo, reforça a sensação de aspereza presente nessa série de quadras sobre o Sertão.

Opondo-se totalmente à impressão transmitida pela paisagem do Sertão, o espaço da Inglaterra é caracterizado pela imagem do algodão. Aqui, são a visão e o tato que fornecem ao viajante a característica essencial desse espaço. O que o automobilista apreende pela vista é esse “aspecto algodoento/ de uma névoa-todo-o-tempo”.

A névoa-sempre algodoa
o espaço de coisa a coisa;
embota nelas as quinas,
o duro e o claro, o que é linha. (p. 293)

Do ponto de vista do contato, que sugere o macio e o fofo, o automobilista tem a impressão de que “as rodas na certa vão/ (e são) sobre algodão”.

Finalmente, a viagem por La Mancha é marcada pelas sensações de liquidez, tanto do ponto de vista do visual como do tátil. Na percepção do viajante, a terra transforma-se em mar. A planura e a amplidão da paisagem transmitem a impressão de que ele “vai rolando na água aberta do oceano”, e se sente “entre horizontes de mar”. Essa sensação é tão forte, que a visão de um mastro de um barco ao longe se sobrepõe à visão da torre de uma igreja. A imagística dessa série se assemelha ao princípio do tratamento analógico da metáfora proustiana, principalmente à passagem de *À l'ombre des jeunes-filles em fleur*, sobre as marinhas de Elstir, em que o narrador comenta: “uma das metáforas mais freqüentes em [suas] marinhas [...] era justamente aquela que, comparando a terra ao mar, suprimia todas as demarcações entre elas”.⁷ Logo em seguida, o narrador acrescenta o seguinte comentário: “Foi, por exemplo, em uma metáfora desse gênero – representando o porto de Carquethuit, [...] – que Elstir tinha preparado o espírito do espectador, empregando para a cidadezinha apenas termos marinhos e apenas termos urbanos para o mar”⁸ (PROUST, 1954, p. 835-836).

Em duas das séries, a força das sensações é tão grande, que as essências do espaço por elas captadas pelo automobilista são por ele absorvidas, no mais profundo de seu ser, e a ele se incorporam: na Provença, há uma fusão entre a pureza e a castidade dos cheiros da natureza e a “alma limpa” do viajante. No Sertão, “a alma que ele carrega/ se arrasta por paus e pedras”. Segundo Benedito Nunes, João Cabral, fundando sua elaboração poética num ato de intuição fenomenológica, seguiu “um percurso que vai da percepção externa de objetos sensíveis à abstração ideatória a eles inerente” (1971, p. 122).

Outro poema em que a viagem funciona como uma forma de percepção do mundo pelos sentidos é “De um avião”, publicado em *Quaderna*. Nesse poema, nos é mostrada a modificação da paisagem de Pernambuco, apreendida pelo olhar de um observador. À medida que este, num avião, vai se distanciando do campo de pouso e sobe em círculos espiralados ascendentes, o poeta descreve a redução progressiva da percepção visual dos diferentes elementos da paisagem, até o desaparecimento desta e sua recuperação pela memória.

O observador passa da identificação precisa e detalhada dos objetos e formas vistas do avião – nos primeiros círculos do vôo –, inclusive a cidade por entre a lama negra, os mangues, a cicatriz do homem, para a uma visão de harmonia e pureza, ao chegar nos círculos mais altos.

Como observa o poeta: a paisagem ainda é a mesma, mas parece escrita numa língua mais culta, sem vozes de cozinha, traduzida para uma língua mais diplomática, onde as casas são brancas, as estradas geométricas, a terra limpa. Depois, em decorrência da altura, “a distância suprime por completo todas as linhas;/ restam somente cores/ justapostas sem fimbria”.

Em seguida, a partir de um círculo mais alto do avião, “todas as cores/ das coisas que são Pernambuco/ fundem-se todas nessa/ luz de diamante puro”. Por fim, até essa luz desaparece e “agora Pernambuco é o que coube à memória”. Ocorre, então, um movimento inverso de recuperação da paisagem através da memória, como afirma o poeta: “Já para encontrar Pernambuco/ o melhor é fechar os olhos e buscar na lembrança/ o diamante ilusório”.

Esse poema mostra exemplarmente o funcionamento da percepção poética, isto é, o afastar-se para se ter uma percepção diferenciada do objeto examinado pela vista e pela linguagem, para recriá-lo pela memória. Assim, à ilusão da imagem de Pernambuco, propiciada pela visão distanciada, se sobrepõe a memória. Cabe ao poeta, pela memória, refazer a imagem desaparecida:

refazer aquele diamante
que vi apurar-se cá de cima,
que de lama e sol
compôs luz incisiva. (p. 232)

Como o indica Marta Peixoto, “as operações que figuram no poema, de mover-se em círculos, buscar, refazer e desfazer, em sua aplicação mais geral descrevem métodos da linguagem de Cabral, que também busca a metáfora exata, logo a desfaz, para em seguida refazê-la por meio de outra analogia (1983, p. 166).

Embora a temática da viagem seja recorrente na obra de João Cabral – estando presente em poemas de praticamente todos os seus livros – examinamos aqui apenas algumas de suas ocorrências. Como vimos, pelos exemplos apresentados, a viagem é utilizada pelo autor em acepções e com funções diferentes. Através dessa temática – examinando objetos, o homem, a paisagem, situações diversas, condições da vida social –, o poeta manifesta posições estéticas, faz crítica social, aborda noções abstratas, como o passar do tempo e a questão da memória. De fato, o autor imprime a essa temática uma multiplicidade de direções que não seria possível examinar nos limites de um artigo. Por isso, as dimensões da viagem no universo poético de João Cabral foram apontadas apenas parcialmente. Acreditamos, no entanto, que os exemplos apresentados tenham deixado claro a importância dessa temática na obra do autor, bem como a amplitude que a noção de viagem pode tomar em literatura.

TRAVEL AND TRAVELLERS IN THE POETIC WORK OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT

The poetic universe of João Cabral de Melo Neto is one of travels and travellers. The peculiar way in which this poet explore these themes in his poetic work contributes to widening their scope giving them new dimensions. In view of this, our study aims to examine different dimensions of the travel experience in

this author's works which illustrates, in an exemplary manner, the broad scope that the notion of travel may have in literature.

KEY WORDS: Travel, travellers, João Cabral de Melo Neto's poetic.

NOTAS

- 1 Todas as citações relativas à obra de João Cabral de Melo Neto foram extraídas do volume de suas obras completas, conforme consta nas Referências bibliográficas. Para evitar constantes remissões, as citações dessa obra serão indicadas simplesmente pelo número da página de onde foram extraídas.
- 2 Como observa Lauro Escorel (1973, p. 29-30), o “símbolo da Pedra, que surge de forma espontânea no título e na epígrafe do primeiro livro [*Pedra do sono*], é erigido agora, de modo consciente, em metáfora central da poética cabralina, marcando toda sua obra posterior como presença obsessiva, até assumir a categoria de paradigma moral e estético no [...] livro ‘A Educação pela Pedra’ (sic)”.
- 3 Como se sabe, Cabral reinventou o “seu” Anfion, que, ao contrário do herói poeta-músico do mito grego, tem a lira substituída pela flauta, instrumento que se recusa a tocar.
- 4 Em “A geração de 45”, Cabral já comentava a esse respeito: “Aquele vocábulo[já reconhecidamente poético] fora erigido à dignidade de poético por uma convenção e se aquela convenção tinha de ser destruída, também nada devia restar de seu repertório. O gosto pelo vocábulo prosaico, que muita gente pretende considerar um gosto bastardo pelo baixo ou pelo não-sublime, não devia ser, nada mais nada menos, do que ser uma consequência de tal atitude” (p. 750).
- 5 Como se sabe, o poema é todo narrado na 1ª pessoa, pelo narrador-rio.
- 6 “Quero que componhamos, eu e você, uma prosa”.
- 7 “une de ses métaphores les plus fréquentes dans [ses] marines [...] était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimer entre elles toute démarcation”.
- 8 “C’est par exemple à une métaphore de ce genre – dans un tableau représentant le port de Carquehuit [...] – qu’Elstir avait préparé l’esprit du spectateur en n’employant pour la petite ville que des termes marins et que des termes urbains pour la mer”.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- LE CORBUSIER, Charles E. J-G. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José G. Nuvem civil sonhada: ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 69-172.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1954. (Coleção Pléiade, v. I).
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.