

MATÉRIA INFORME E FORMA LÚCIDA EM *O CÃO SEM PLUMAS* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Profa. Dra. Betina Bischof¹ (USP)

Resumo:

Esse texto busca apreender como se configura, em João Cabral de Melo Neto, a forma lúcida e moderna de sua poesia (bem como a forma igualmente cristalina de algumas obras modernas de sua eleição – Miró, a arquitetura do século XX), em confronto com o aspecto informe e opressivo da matéria em torno à qual se estrutura o livro de 1950, O Cão Sem Plumias.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; modernismo; Miró; moderna arquitetura brasileira; **O Cão Sem Plumias**

Creio que se poderia dizer, de **O Cão Sem Plumias**, de João Cabral de Melo Neto – que ele une talvez como poucos livros desse poeta a lucidez da forma e a matéria mais diluída (a ausência de qualquer linha ou definição que pudesse se impor sobre o seu entorno). O espaço e matéria do poema (a lama, a água quase estagnada do Capibaribe) não apenas acossam a figura, o homem, mas se instilam nele: o homem torna-se, também, paisagem. Como se vê, por exemplo, na parte II do livro (Paisagem do Capibaribe):

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão
humilde e espesso.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama.
Paisagem de anfíbios de lama a lama.

Em **O Cão Sem Plumias**, o homem parece ter os traços que o definem corroídos por uma matéria que tende em tudo ao aspecto informe, e que recusa qualquer delimitação ou organização que se queira sobrepor a ela. O aspecto desarticulado da matéria, penetrando a paisagem (em que tudo vira lama) termina por contaminar o próprio corpo do homem, que adquire não apenas a configuração da matéria exterior, mas também as suas características: o movimento moroso, quase estancado, da matéria pegajosa:

¹ BISCHOF, Betina. Universidade de São Paulo (USP), Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

Seria o caso de perguntar, então, como a matéria informe e a estagnação do movimento se relacionam com uma das formas mais lúcidas de nossa literatura (forma para a qual as balizas estéticas são a estrutura recortada e racional da arte moderna – por exemplo, em Miró, Mondrian, Le Corbusier). Ou visto por outro lado (e dando mais abrangência à questão): como se relacionam, no poema, a dimensão arcaica (entrevista na estagnação do movimento e na ausência de contornos da matéria natural) e moderna (a vontade ordenadora da forma)?

Desdobremos, primeiro, esta configuração, a partir do que diz Thais Toshimitsu, em sua tese sobre este livro de João Cabral:

O esquema de divisão do poema [I Paisagem do Capibaribe; II Paisagem do Capibaribe; III Fábula do Capibaribe; IV Discurso do Capibaribe] revela uma vontade que se opõe ao andamento do rio, o que imprime ao texto um desenvolvimento dramático entre a ordenação racional e a difícil conformação da matéria brasileira. Quer dizer, a disciplina racional quer, a todo instante, se sobrepor à informalidade da matéria do Capibaribe, a fim de estabelecer os limites que, historicamente, não foram constituídos entre rio e homem – natureza e história. João Cabral parte da crença moderna no esclarecimento como agente transformador, sem que isso dissimule a matéria que tem diante de si (...) ²

Se a lama, a ausência de balizas e contornos são um dos pontos desse eixo, o outro poderia ser visto não apenas nesse mesmo poema (marcadamente no despojamento de seus versos e em sua organização), mas também nos textos críticos de João Cabral, voltados à pintura, arquitetura, e também poesia modernas, em sua busca por ordenação e aclaramento.

Para esse último ponto, seria interessante lembrar que **O Cão Sem Plumas** é quase contemporâneo de um importante ensaio de João Cabral sobre as artes plásticas (acerca de Miró, de 1949), - em que ele faz uma exposição cerrada dos procedimentos formais do pintor catalão, defendendo, como ponto central de seu percurso, o rompimento com a perspectiva e os efeitos que isso tem para a organização da pintura: a predominância dada à linha, que confere liberdade à estrutura da tela e a seu observador,

² TOSHIMITSU, Thaís. “O homem e a paisagem (*O cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto)”, Dissertação. Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2004.

contrariamente ao aspecto estagnado da pintura renascentista, que pressupõe, na estrutura voltada à ilusão de profundidade, a imobilidade do olhar que contempla a tela.

“Seria possível outra forma de composição [pergunta-se João Cabral em relação à pintura renascentista]? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a esta pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento”³.

Um dos aspectos que se poderia salientar, voltando o argumento para o ponto que nos interessa, é a contraposição entre o desejo de dinamicidade (motivador de uma forma moderna) e a estagnação – contraposição que, vista por outro ângulo, dá sustentação, igualmente, à construção de **O Cão Sem Plumas**.

Vemos que ambos os pontos – dinamicidade e estagnação – estão sendo tratados, por João Cabral, entre 1949 (ensaio sobre Miró) e 1950 (data da publicação de **O Cão Sem Plumas**). E talvez haja, entre eles, mais do que simples oposição formal.

Voltemos ao poema (e ao Capibaribe):

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.
(...)⁴

O rio tem o aspecto abafado – e desprovido de movimento – que seria contrário às escolhas de João Cabral, voltadas à forma despojada e ao movimento (como aparece, explicitamente, no ensaio sobre Miró). Como se houvesse, no caminho traçado pelo ensaio – e na sua defesa do movimento da linha – um modo de se contrapor não apenas a uma estagnação estética, mas também a outros tipos de estagnação: por exemplo, o Capibaribe e a sua lama, seu truncamento de qualquer movimento mais enfático.

A dinamicidade do ensaio talvez responda, em parte, à ausência de movimento, em **O Cão Sem Plumas**. Ou seja, um esquema (aquele voltado ao que é dinâmico) que semelha ser formal e abstrato – nos comentários quase técnicos que faz João Cabral da pintura de Miró – parece encontrar sua contrapartida (e aquilo contra o qual ele se insurge) na estagnação, não apenas física, mas também social, histórica – tal como ela aparece em **O Cão Sem Plumas**, em 1950.

Como se nesse livro a forma moderna e racional da poesia de João Cabral se insurgisse contra a matéria desprovida de articulação – que tem um vínculo estreito

³ MELO NETO, João Cabral de. “Joan Miro”. Em João Cabral de Melo Neto. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1999, p. 695.

⁴ Primeira parte do poema

tanto com a paisagem, quanto com aspectos disformes, também, da organização social daquela geografia: os hospitais, penitenciárias, asilos.

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

A imobilidade vai se ligando, assim, a outros aspectos (e desse modo tornando-se mais densa): os açúcares, por exemplo – que conduzem tanto para o trabalho com a cana, como para a forma adocicada e melada da qual a arte moderna deveria se afastar. O poema explicita, desse modo, a relação das “grandes famílias espirituais” com uma certa forma – com a eleição de um estilo, em arte (literatura). É nas salas de jantar dos casarões,

“mas de costas para o rio,
que as ‘grandes famílias espirituais’ da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.”

Por outro lado, uma outra arte – aquela das arestas limpas e certeiras de Miró, mas também do próprio verso despojado de João Cabral – se afiguraria como uma libertação desse universo, em sua capacidade de transformar o aspecto estagnado (*da prosa gorda, dos mil açúcares*) em movimento (um dos pontos centrais, para João Cabral, na pintura de Miró).

O que se buscaria, então, a partir dessas formas racionais, abstratas, recortadas (em que figurariam tanto o próprio Miró, pela aposta na dinamicidade, como também, pelo desbastamento das formas *obesas*, a pintura de Mondrian, ou até mesmo as formas modernas da arquitetura), seria a construção de uma realidade não baseada naquelas coordenadas – e oposta, principalmente, à estagnação (que é, por sua vez, figura máxima na matéria de **O Cão sem Plumas**).

O que nos recoloca a questão da convivência entre forma lúcida⁵ – a própria poesia de João Cabral – e matéria informe (aquela da paisagem do Capibaribe).

Talvez algo dessa mistura esteja presente, em filigrana, na dedicatória do livro a Joaquim Cardozo – calculista de Niemeyer (por onde somos introduzidos à arquitetura e

5 O que seria esta forma lúcida? Creio que se pode reconhecer, na poesia de João Cabral, também uma expressão que – pensando no que diz Roberto Schwarz sobre Oswald (em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”) – foi capaz de limpar, por assim dizer “o esoterismo que cercava as coisas do espírito”, na tentativa de dissolução de uma certa “bruma obsoleta e antidemocrática”. A busca de simplicidade (oposta aos *ovos gordos da prosa* ligada às *famílias espirituais*) e o contrariar de uma idolatria do cunho pessoal fariam parte deste esforço. Nesse texto sobre Oswald, Roberto Schwarz comenta, olhando para trás, um impulso que depois não se cumpriu. Mas é claro que no impulso também modernizador da poesia de João Cabral isso está presente igualmente – ainda que com maior complexidade, talvez, em *O Cão Sem Plumas*.

sua forma moderna), mas também, como diz João Cabral na própria epígrafe, *poeta do Capibaribe* – com sua lama, com seu homem transformado em paisagem e com seu aspecto regional (contraposto, também por este ângulo, à feição internacionalizante que assumiria a Moderna Arquitetura Brasileira)⁶.

Creio que não seria forçar a mão, desse modo, se enveredássemos pelo caminho da arquitetura – ao qual chegaríamos tanto pela dedicatória do livro, quanto pelo fato de que a arquitetura dá continuidade à discussão das formas modernas, já vistas no ensaio sobre Miró, e que nos interessam para uma contraposição à matéria informe de **O Cão Sem Plummas** (além de ser terreno fértil, no Brasil, para pensar o modernismo, suas aspirações, e a derrocada de suas apostas).

A arquitetura tem, nesse poeta, uma relação surpreendentemente próxima com a poesia. Respondendo, certa vez, à pergunta sobre quem o influenciara, João Cabral deu um depoimento revelador:

se tivesse que escolher um nome, eu daria o de... Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. Um amigo ... me passou alguns livros dele e estas leituras forma fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto.⁷

Se um dos aspectos para se pensar a arquitetura, em relação a João Cabral, está presente no tatear, digamos assim, de uma poética comum entre poesia e arquitetura, outro lado interessante – e necessário – seria o da história do desenvolvimento da arquitetura moderna, no Brasil – no qual está pressuposto tanto o que viemos chamando de uma forma lúcida (tal como ela surgiu, nessa arquitetura, já pronta, na década de 30, impulsionada pelo 2º modernismo e pela aposta de que a modernização cumpriria suas promessas), quanto o lado sombrio desta espécie de iluminismo (como diz Otília Arantes), na matéria que não se deixaria dobrar, inteiramente, pela vontade racional e ordenadora – o que acaba fazendo com que a utopia integradora se converta no oposto do que queria criar⁸.

A prancheta criativíssima de Lúcio Costa pôde, diz Otília, apresentar um ímpeto positivo num momento de circulação de uma energia social inédita. A seguir, no entanto, vem a derrocada de suas apostas: a mundialização do capital invalidou o sentido moderno da construção de um país, rompendo a promessa contida na raiz desse movimento. O impulso social converteu-se em “abstração mesma do espaço ordenado pelo capital”, deixando de vez “a arquitetura brasileira sem assunto”⁹.

Resumindo, a questão que está posta em jogo é a seguinte: Como pensar uma forma (a moderna), que se oporia à estagnação (tanto estética – quanto propriamente social), abrindo-se à inserção dos pobres no processo modernizador brasileiro, mas que na verdade vê frustrados os seus objetivos – e isso desde o início, como defende Otília em relação à moderna arquitetura brasileira? Qual é, se poderia perguntar, o tamanho

6 Cf. igualmente, para os possíveis desdobramentos da dedicatória a Joaquim Cardozo, a tese de Thaís Toshimitsu (ver nota 2)

7 Cf. Cadernos de Literatura Brasileira, Vol. 1. Instituto Moreira Salles.

8 Cf., de Otília Arantes, “Lúcio Costa e a ‘boa causa’ da arquitetura moderna”, em *Sentido da Formação*. Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Arantes. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

9 Op. cit., p. 131.

dessa derrocada, que atinge as formas modernas e sua promessa – tanto na arquitetura, na pintura, quanto também na poesia? A dissolução é total, ou há algo que se salva?

Talvez convenha, aqui, citar ainda um texto que se pergunta, igualmente, pela derrocada do modernismo – com a diferença de se interessar também, em parte, por aquilo que ficou, pelo que restou (um pouco drummondianamente, talvez...)

O texto, publicado em *Seqüências Brasileiras*, é a argüição de Roberto Schwarz à tese de Otília, e começa resumindo-lhe o pensamento: “Reduzido ao mínimo, a história [da arquitetura] seria a seguinte: o [seu] ânimo utópico (...), ou seja, os planos de redenção social através do novo arranjo do espaço habitado, na casa e sobretudo na cidade, deram no seu contrário.” As “abstrações urbanísticas especificam no plano que lhes é próprio as próprias abstrações operadas pelo capitalismo no plano das relações sociais e de produção”¹⁰

Essa, a confirmação da derrocada, a partir de aspirações malogradas. Daí, no entanto, Roberto Schwarz extrai algumas perguntas, articuladas, por sua vez, a uma reflexão de Adorno (“as ideologias não são mentirosas pela sua aspiração, mas pela afirmativa de que esta se tenha realizado”):

Qual o significado, qual o partido que a crítica de arte pode tirar desse espaço entre aspiração e realização, e sobretudo entre obra individual e tendência geral? Nesse sentido, como ficam as experiências modernistas de que mal ou bem se formaram as noções de beleza de nossa geração e da anterior, noções de que não saberia como abrir mão? Penso no impacto de revelações juvenis, como aquelas propiciadas – digamos – pelo móveis escandinavos, pela religião das tubulações aparentes, pela sobriedade do espaço moderno, pelo anti-ilusionismo do palco brechtiano etc. Foram absorvidas pela modernização, sem deixar resíduo crítico?¹¹

Tenho a impressão – e voltando, finalmente, a *O Cão Sem Plumas* -, que algo desse espaço entre (não) realização e aspiração está contido também nesse poema moderno (ainda que publicado em 1950).

Como já se observou, o poema coaduna a matéria mais amorfa, indistinta, desprovida de contornos, à linguagem racional e muito marcada de João Cabral, calcada profundamente na arte moderna e em suas formas límpidas, claras. Diferentemente, no entanto, de poemas como “Alimária”, de Oswald, que parecem passar por alto o aspecto truncado de sua matéria (a hierarquia opressiva, a saída pela violência), apresentando-a já contaminada de sua forma moderna (ou seja, fazendo a matéria aparecer sem peso, numa imagem fraterna e tomada à distância¹²), esse livro de João Cabral não escamoteia o que é abafado, opressivo. Antes, apresenta, em todas as suas cores, o informe, o difícil, ao mesmo tempo em que o faz figurar por meio de uma forma lúcida que luta contra esse peso e seu aspecto estagnado.

Insistindo ainda nesse ponto: é como se a matéria de **O Cão Sem Plumas** (no seu aspecto disforme e opressivo) impedisse que a forma de que se lança mão, em sua

¹⁰ SCHWARZ, Roberto. “Pelo prisma da arquitetura” em *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 203

¹¹ Op. cit., p. 204

¹² Cf., ainda, a leitura de Roberto Schwarz em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”.

organização lúcida, em seus versos límpidos e desbastados, se transformasse em mera abstração (como, de certo modo, em Lúcio Costa, segundo Otília).

Os pontos difíceis do poema (seu caráter estanque, a indistinção entre natureza e homem, a diluição num meio que anula os gestos e paralisa o movimento) aparecem, com enorme força, nessa matéria (a lama e o homem que nela dilui os seus contornos), trazida, no entanto, à luz, pela forma desbastada, moderna.

Creio deste modo que se poderia ver, no poema, a convivência tanto da consciência aguda do aspecto mais pesado e opaco da realidade brasileira (o não cumprimento da modernização, cuja aspiração e formalização vinham desde a década de 20) – quanto ainda da aspiração moderna, contida nesta forma recortada, e procurando dar estrutura à matéria que foge à composição.

Talvez exista em **O Cão Sem Plumas** (e dando assim continuidade ao diálogo com as artes plásticas, iniciado com o ensaio sobre Miró) algo do que Rodrigo Naves viu em Amílcar de Castro – e que o distinguiria dos demais construtivistas e de seus projetos límpidos, sem arestas:

“A clareza estrutural – que nas obras dos construtivistas mais esquemáticos beira o didatismo do procedimento – encontra em Amílcar de Castro o travo de uma realização necessariamente opacizante”¹³. E por que isso se daria deste modo? Qual a necessidade de fazer a intenção aclaradora conviver com a matéria mais opaca e difícil?

“A lucidez do projeto precisa incorporar a resistência social em que ele se materializa. De par com a precisão dos cortes [das esculturas], o lado bruto e pesado das peças [de ferro] chama a atenção para processos sociais com origem numa história cruel, que impossibilita postular a total autonomia dos procedimentos.”

“Nas esculturas de Amílcar de Castro”, observa ainda Rodrigo Naves, “é o entranhamento obtido entre a vontade de ordem [tal como na limpidez do verso e na organização do poema, em João Cabral] e a resistência das coisas [tal como na morosidade, ou quase estagnação da matéria de **O Cão Sem Plumas**] que ressalta o trabalho presente nas obras, afastando a ilusão de estruturas cristalinas.”

Pensando novamente em João Cabral, é como se **O Cão Sem Plumas** mantivesse a lucidez do projeto moderno, sem que o impulso clarificador se transformasse em esquema excessivamente cristalino (já que, firmemente enleado a ele está a matéria difícil e opaca, que lhe retira a tendência abstratizante). Voltando-se, desse modo, tanto às aspirações modernas (implícitas na sua forma lúcida) quando ao aspecto truncado, estagnado, de sua matéria, o poema parece ainda capaz de manter, justamente por não pular sobre a própria sombra, as suas aspirações como uma espécie de “resíduo crítico”, que permanece.

¹³ NAVES, Rodrigo. *A forma Difícil*. Ensaio sobre arte brasileira. São Paulo, Ática, 1996.