

PONTAS ATADAS NA *POESIA COMPLETA* DE ALBERTO DA CUNHA MELO

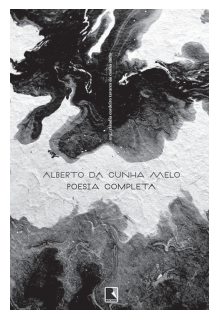
Pedro Sette-Câmara

Tradutor e doutorando em Literatura Comparada pela UERJ

O LANÇAMENTO DA *POESIA COMPLETA*, DE ALBERTO DA CUNHA Melo, pela Editora Record, faz pensar em dois poetas, os mais citados nos poemas e notas do volume de 999 páginas numeradas.

O primeiro é Bruno Tolentino. No posfácio que escreveu, em 2003, para *Dois caminhos e uma oração*¹, Tolentino foi categórico: se Alberto da Cunha Melo escrevesse em outro idioma, estaria concorrendo ao Nobel. Além disso, o volume faz pensar numa jocosa classificação de Tolentino, a de “sobra poética”, porque traz, além da poesia que Cunha Melo quis publicar em vida, também aquilo que preferiu não publicar. Não há na noção de “sobra poética” qualquer juízo de valor: basta lembrar que aquilo que conhecemos como a obra de Fernando Pessoa e de seus heterônimos é quase *exclusivamente* uma “sobra”.

O segundo poeta é João Cabral de Melo Neto, que citarei a partir de uma visão peculiar de Bruno Tolentino, com a qual tentarei formular o que me parece ter sido a questão inicial da poesia de Alberto da Cunha Melo.



CUNHA MELO,
Alberto da. *Poesia
completa*. Rio de
Janeiro: Record, 2017

1 CUNHA MELO, Alberto da. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo, Recife: A Girafa, Instituto Maximiano Campos, 2003.

Um volume com uma obra completa traz à tona certa síndrome de Bentinho. O leitor quer comparar seu começo e seu final, ver se é possível “atar as duas pontas”, se a maturidade do autor está presente no começo, “como a fruta dentro da casca”.

Contudo, antes que se mencione o mero viés cognitivo que consiste em enxergar padrões onde pode não haver nenhum, ou de sair pela tangente acusando a obra de oblíqua e dissimulada, é preciso observar que o próprio Alberto da Cunha Melo atou ao menos duas das pontas de sua poesia. *Yacala* (1999), um longo poema narrativo, termina com uma súbita mudança de voz do narrador para o autor: “Este livro inóspito / fecha, com o primeiro, / meu círculo cósmico” (CUNHA MELO, 2017, p. 411)².

Voltando à metáfora proposta por Bentinho, que ponta se prestaria a ser atada naquele primeiro livro, de 1966, intitulado *Círculo cósmico*? Como se fecha o círculo? Ao menos de duas maneiras.

O leitor daquela obra de estreia – aliás, publicada originalmente como separata desta mesma revista *Estudos Universitários* – nota que ele é movido por uma tensão evidente: os temas transcendentes de Alberto da Cunha Melo contrastam com sua voz absolutamente contida e serena.

A sensação de calma é obtida pelo uso, em primeiro lugar, do verso aparentemente branco de oito sílabas. O octossílabo talvez seja o primeiro metro a se afastar de uma musicalidade óbvia, e a recusa de rimas mantém o tom da fala, se não coloquial, certamente não arrebatada ou entusiasmada, como se esperaria. “Aparentemente” branco porque um exame mais detido mostra que existe uma certa busca de ecos nos fins dos versos, com paralelos às vezes apenas entre nasalizações, e algumas estrofes que são efetivamente brancas. Por outro lado, o livro se chama nada menos do que *Círculo cósmico*.

Assim como os três seguintes, o livro compõe-se de poemas escritos em octossílabos brancos agrupados em cinco estrofes de quatro versos. Uma forma fixa, digamos. Todavia, em *Círculo cósmico*, três poemas (p. 48-50) destoam do padrão, e são justamente aqueles dedicados a outros poetas: Ascenso Ferreira, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira.

Interessa-nos, como dito, o segundo: apesar de o poema, por intitular-se “Nênia a Raphael Peixoto com a Lira de João Cabral” (p. 49), ser escrito com a voz de Nênia (e é de lamentar a ausência de uma nota de rodapé que nos esclareça quanto a esses personagens),

2 As próximas citações do livro resenhado trarão apenas o número das páginas-fonte.

sua primeira palavra é “aprendi”: “Aprendi com um poeta seco e puro”. Na última estrofe, outra vez: “Isso também eu aprendi”.

Cabral, portanto, é duas vezes mestre da Nênia que Cunha Melo nos dá, o que parece confirmar as suspeitas de um leitor que, desde o começo, julga escutar algo da voz do “mestre seco e puro”, o qual voltaria a ser celebrado em “A João Cabral” (p. 115) e em “Tentativa nova de Louvação a João Cabral” (p. 813) – sendo este último poema parte da “sobra poética”.

Porém, enfatizo: *algo* de João Cabral. O poeta e diplomata tornou-se o epítome de uma tendência da poesia brasileira, portuguesa, anglo-saxônica (e quiçá de outros países), que é a adoção de uma voz essencialmente plácida, decerto cheia de compostura, contraposta à voz entusiasmada e declamatória que nos deu, como exemplo mais óbvio, o “Navio negreiro” de Castro Alves.

A mesma voz entusiasmada aparece na linhagem transcendentalista: por exemplo, as obras de Cruz e Sousa e de Augusto dos Anjos, e, num esquisito lance que na década de 1950 fez a poesia surrealista ser sinônimo de poesia “católica”, as obras de Murilo Mendes e de Jorge de Lima, último brado do entusiasmo antes que o já citado Bruno Tolentino reaparecesse, quarenta anos depois, cantando a plenos pulmões.

Agora, se João Cabral é quem melhor representa a voz da própria placidez encarnada, é porque em sua obra a placidez parecia adquirir foros de rigor científico. Ela parece dar por pressuposto a recusa da “memória dos deuses” por Drummond em “A máquina do mundo” (*Claro enigma*, 1951). Após a grande recusa do poema, que o deixa “vagaroso, de mãos pensas”, o mesmo Drummond viria a dizer, em “Nudez” (*A vida passada a limpo*, 1962), que “se o canto sai da *boca ensimesmada*, / é porque a brisa o trouxe” (grifos meus, com pergunta: falo em voz plácida, mas não seria a voz... “ensimesmada”?), e arremataria, para não deixar dúvidas: “já não sei do espanto”.

(Uma discussão que poderia dividir a crítica brasileira é a seguinte: como essa postura de Drummond afeta a qualidade de sua poesia subsequente?)

Voltando a Cabral: o problema técnico que dá origem à sua poesia já é posterior a essa recusa, embora essa guinada, dentro de sua própria obra, seja até anterior a *Claro enigma*: como demonstrar uma espécie de objetividade, de distanciamento, “sem poetizar o poema”?

(E observemos discretamente que o trecho entre aspas vem do poema “Alguns toureiros”, onde encontramos também o verso

“ciência fácil de flor”. É formidável o que se consegue fazer quando se convencem as pessoas a olhar para outro lado.)

Esse contraste é a primeira ponta a ser atada, anunciada como um deslocamento no poema com que Alberto da Cunha Melo abre seu *Círculo cósmico*:

Quando distanciar-me das altas
nuvens, onde sempre habitei,
devo levar algumas delas
para que saibam minha pátria.

Está tudo nesta primeira estrofe. Além do próprio conteúdo semântico, o tom calmo e a tensão entre música e fuga da música. Nos fins dos versos, temos dois *a* abertos, um *e* aberto e outro fechado; no começo deles, um *a* nasal fechado e outro não nasalizado aberto, e dois *v*. O primeiro verso emenda no segundo com um *enjambement*, deixando bem claro que o ritmo do metro não será privilegiado sobre a sintaxe. O *enjambement* anuncia que Cunha Melo veio para falar e não para declamar. O que houver de transcendente, nas altas nuvens, será transmitido no tom mais sereno. É uma necessidade para fazer-se ouvir no Brasil pós-*Claro enigma*, no Brasil de João Cabral – e não esqueçamos do peso de João Cabral nas faculdades de Letras, que é onde estão os leitores profissionais de literatura do Brasil.

É notável a primeira ponta que pode ser atada com *Yacala*. “Altas nuvens” é praticamente uma metáfora de “transcendência”. Os começos dos livros também têm um paralelo: a epígrafe de *Yacala*, como lemos à p. 357, vem de Cruz e Sousa: “Vê como a

“

Alberto da Cunha Melo
escreve [...] em octossílabos,
depois parte para o verso
livre, e, ao final, adota a rima
explicitamente ao começar
a escrever na forma que ele
próprio inventou, a *retranca*

dor te transcendentaliza”. Também dialoga com as “altas nuvens”, em *Yacala*, “uma estrela no firmamento”, “os voos dentro das asas”.

Porém, esse seria um diálogo apenas superficial se não houvesse outras pontas. *Círculo cósmico* termina com um poema de mesmo nome, que nos fala de um “deus facínora”, que “particularmente dirige / a mão de lâmina, o perdão / ridente como todo escárnio”. Podemos até mesmo nos perguntar se o “círculo cósmico” que o poeta declara encerrado ao fim de *Yacala* não se refere a este poema, a este “deus facínora”, porque *Yacala* é a história de um astrônomo amador – o homem universal, *Yacala* – que procura uma estrela assassina no céu por meio de cálculos. Ele é cuidado por uma bela moça. Um dia, bandidos entram em sua casa, estupram-na, e matam os dois.

O “deus facínora” do poema mais antigo é então desmistificado. Não há uma recusa da “memória dos deuses”, mas a explicação de como ela pode ser inventada. O que de início parece tão tremendo e horrível que chega a ser divinizado agora é exibido com crueza, e quem é transcendentalizado na epígrafe não é quem pratica a violência, mas quem sente a dor.

Esse fio de desmistificação – e insistamos, de desmistificação, não de *recusa* – serve para atar outra ponta. O leitor da *Poesia completa* percebe que Alberto da Cunha Melo escreve (em sua obra publicada) seus primeiros livros em octossílabos, depois parte para o verso livre, e, ao final, adota a rima explicitamente ao começar a escrever na forma que ele próprio inventou, a *retranca*, sequência de onze octossílabos em estrofes de quatro, dois, três, e dois versos. Os dísticos são rimados, assim como os versos dois e quatro do quarteto, e um e três do terceto. A voz poética raramente se exalta, mas toda a estratégia anterior para disfarçar o entusiasmo é francamente abandonada.

Em suma: quando havia altas nuvens e um deus facínora, quando o segundo livro se chamava *Oração pelo poema* e se dirigia a Deus, as marcas evidentes de “poesia” – forma fixa, rima – eram mais discretas. Após a desmistificação, a música se torna mais evidente.

Notemos ainda que *Yacala* pode ser o segundo livro escrito em retranscas, mas há outro paralelo. Se foi uma *Oração* que veio após o *Círculo cósmico*, o fechamento e a desmistificação do círculo são seguidos pela *Meditação sob os lajedos*, paralelo que nada tem de fortuito. Não se trata de a meditação poder ser vista como uma versão “desmistificada” da oração, mas de Alberto da Cunha Melo ter deixado de mistificar o próprio poema, e atingido uma posição de humildade notável. Lajedo é sinônimo de pedra; em vez de matar o

pedregoso mestre João Cabral, Cunha Melo coloca-se *abaixo* dele. Aliás, “sob os lajedos” poderia ser entendido até como “debaixo da terra”, pois lajedo, segundo o Houaiss, pode ser um regionalismo pernambucano para “afloramento de rochas à superfície do solo”.

Atadas as pontas, porém, a obra de Alberto da Cunha Melo não se encerra. O último volume de sua obra publicada, *O cão de olhos amarelos*, indicaria uma nova fase, em que o poeta adota outra forma fixa com rimas, baseada na *renka* japonesa. Seu objetivo declarado é nada menos do que “escrever poemas paralelísticos”. Cunha Melo ressalta que o paralelismo, “presente na poesia das antigas civilizações, é um elemento infalível nas representações dramáticas dos selvagens” (p. 493).

E a última ponta desta última ponta publicada, o poema “Os xavantes” (p. 522-23), conta a história de retribuições violentas entre xavantes e brancos. Sobre aqueles, diz:

Era matando os matadores
sua forma mais delicada
de viverem no Rio das Mortes.

E, sobre seus inimigos:

Mas o branco trouxe a metralha,
o fogo de repetição,
queimando tudo, as mandiocas [...].

Fogo de repetição, de fato. A violência que começou com um deus facínora e apareceu a serviço da cobiça e da maldade agora é enxergada como um ciclo de vinganças em que um lado vence por ter a violência mais extrema. Uma saída apocalíptica do círculo cósmico.

Como uma sucinta meditação sobre a própria longa meditação sobre a violência presente em sua obra, à qual a repetição exigida pela *renka* dá a força de um mantra, Alberto da Cunha Melo arremata o poema. O sujeito do verbo, notemos, é “o branco”; os deuses são os deuses dos xavantes.

Mas, quando queimou seus deuses,
mais não precisava queimar.
Mas, quando queimou seus deuses,
mais não precisava queimar.