

## **CAÇA AO OBJETO: JOÃO CABRAL E A ARTE CINEMATOGRAFICA**

Ivan Marques

*Universidade de São Paulo*

E-mail: ivanmarques@usp.br

### **Resumo:**

O artigo trata das múltiplas relações de João Cabral de Melo Neto com o cinema e a estética cinematográfica. Inicialmente, são abordados a conexão com o cinema estabelecida no período de formação do poeta, quando esteve atraído pelo surrealismo e pelo cubismo, e o aprofundamento dessa relação ao longo de sua trajetória, bem como a sua visão sobre a proximidade entre literatura e cinema. Em seguida, mostra-se o seu envolvimento com o cinema brasileiro e a transposição de sua obra para filmes de ficção e documentários. Por fim, o artigo reflete sobre a presença do cinema na linguagem poética de João Cabral, destacando alguns exemplos significativos desde a obra de juventude até o período de maturidade.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto, poesia moderna, linguagem cinematográfica, cinema brasileiro.

### **Abstract:**

The article is about João Cabral de Melo Neto's multiple relationships with cinema and cinematographic aesthetics. Initially, the connection with cinema established during the poet's formation period, when he was attracted by surrealism and cubism, and the development of this relationship throughout his trajectory, as well as his reflections on the proximity between literature and cinema, are discussed. Then, the article comments on his involvement with Brazilian cinema and the transposition of his poetic work to films and documentaries. Finally, the presence of cinema in João Cabral's poetic language is discussed, highlighting some significant examples from the first poems to those published in his maturity.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto, modern poetry, cinematographic language, Brazilian cinema.

O intenso diálogo de João Cabral de Melo Neto com outras expressões artísticas — pintura, arquitetura, tipografia, dança flamenca e touradas, por exemplo — vem há tempos chamando a atenção da crítica e se tornou objeto de inúmeros estudos. Pelas enormes contribuições que forneceu à sua arte literária, desde a publicação do livro de estreia, *Pedra do sono*, esse trânsito entre as artes poderia mesmo ser considerado uma das razões de sua originalidade como poeta. Trata-se de um campo aberto a diversas investigações, algumas ainda pouco exploradas, como é o caso da importante conexão de João Cabral com o cinema, quem embora tenha sido apontada por críticos como Lauro Escorel e José Guilherme Merquior, entre outros, até o momento não obteve um estudo mais abrangente e aprofundado.<sup>1</sup> Algumas declarações do poeta poderiam motivar esforços nessa direção. “Eu gostaria de ter sido cineasta”, disse ele em sua última entrevista, concedida em 1999, poucos meses antes de morrer.<sup>2</sup> “Eu sempre fui muito interessado pelo cinema. Pedacos dos meus poemas são puro cinema”, afirmou em outro depoimento.<sup>3</sup>

Em sua terra natal, onde houve entre 1923 e 1931 um importante ciclo de produção de filmes — a capital de Pernambuco ficou conhecida na época como “Hollywood brasileira” —, o poeta, aos vinte anos de idade, teve um convívio íntimo não apenas com a estética surrealista, mas também com o cinema. O manifesto do Congresso de Poesia realizado em 1941, no Recife, do qual João Cabral foi um dos signatários — ao lado do pintor Vicente do Rego Monteiro e do poeta Willy Lewin, suas maiores influências no período —, enfatizava como principal objetivo debater problemas de ordem poética em todas as categorias de arte, destacando-se a cinematográfica. Os organizadores anunciaram até mesmo a exibição de alguns filmes da “fase heroica” do cinema, que, segundo eles, “revestem-se hoje, curiosamente, de um interesse altamente poético”.<sup>4</sup>

Na visão de Vicente do Rego Monteiro, que havia participado da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, tendo vivido longos períodos na França, o cinema e o surrealismo se confundiam. Além de trazer, pela simultaneidade, um “sentido novo à poesia”, a exemplo da linguagem surrealista, o cinema teria inaugurado uma nova era de “libertação do real pelo irreal, do

---

<sup>1</sup> Uma rara exceção é o estudo de José Roberto Araújo de Godoy, *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema* (dissertação de mestrado defendida em 2009 na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Roberto Zular).

<sup>2</sup> Bebeto Abrantes, “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. In: *Sibila: revista de poesia e cultura*, ano 9, n. 13, 2009, p. 25.

<sup>3</sup> Nicolás Extremera Tapia, “Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto” (entrevista realizada em 1993). Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero15/pdf/NICOLAS%20TAPIA.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

<sup>4</sup> O manifesto foi publicado pelo *Diário de Pernambuco*, 17 set. 1940.

real pelo sonho”.<sup>5</sup> Já Willy Lewin, autor do prefácio de *Pedra do sono* e uma das pessoas a quem o livro foi dedicado, era tido como um dos maiores especialistas em cinema existentes no Recife. Na revista literária *Novidade*, que circulou em Alagoas no início da década de 1930, ele publicou textos variados nos quais frequentemente demonstrava seu fascínio pelo cinema, diversão de “toda província que se preza”. Leitor de Jean Epstein, um dos primeiros teóricos da linguagem fílmica, Lewin celebrava o cinema por expressar o mundo do sonho e via no close-up uma possibilidade de suplantar a pesquisa subjetiva feita em romances de Julien Green e James Joyce.<sup>6</sup>

A conexão entre o cinema e o sonho foi também proposta por João Cabral em seu primeiro trabalho teórico, “Considerações sobre o poeta dormindo”, apresentando no Congresso de Poesia do Recife. Nesse texto, ao distinguir, de saída, o sono, visto como fonte de poesia, e o sonho, o poeta lembrou que, para muitos, o sono seria “apenas a parte ‘não iluminada’, a parte em que não existe a ‘projeção’ que é o sonho, um desses intervalos de sessão cinematográfica em que o filme se parte e ficamos inteiramente mergulhados no escuro”.<sup>7</sup>

A obra cabralina, em seus primórdios, seja pela influência de Murilo Mendes e dos surrealistas, seja pela ligação cada vez mais forte com a poesia irônica e antilírica de Carlos Drummond de Andrade, esteve visceralmente ligada ao movimento vanguardista da década de 1920. O entusiasmo de Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro pelas inovações técnicas, sobretudo o cinema, tinha sido uma das marcas da geração modernista. Embora Vinicius de Moraes, na mesma época em que os pernambucanos realizavam seu Congresso de Poesia, tenha acusado os modernistas de serem, com raras exceções, uma geração “antivisual” e “acinemática”, desprovida de interesse pelo “cinema como arte”,<sup>8</sup> depois ficou plenamente reconhecido o estreito vínculo da poesia e da prosa dos anos 1920 com a estética cinematográfica.

A despeito de sua ausência na Semana de Arte Moderna, o cinema foi sempre valorizado pelo grupo, não apenas como fenômeno dos tempos modernos, mas sobretudo como “lição” para a literatura de vanguarda. Na revista *Klaxon*, pioneira no Brasil na crítica de filmes, já o editorial do primeiro número indica o relevo dado ao cinema: “A cinematografia é a criação

---

<sup>5</sup> Maria Luiza Guarnieri Atik. *Vicente do Rego Monteiro: um brasileiro da França*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2004, p. 73.

<sup>6</sup> Ieda Lebensztayn. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo, Hedra, 2010, p. 175.

<sup>7</sup> João Cabral de Melo Neto. “Considerações sobre o poeta dormindo”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 685.

<sup>8</sup> Vinicius de Moraes, “Duas gerações de intelectuais”, texto publicado em *A Manhã*, 13 ago. 1942. Cf. *O cinema de meus olhos* (org. Carlos Augusto Calil). São Paulo: Companhia das Letras, p. 52-54.

artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”.<sup>9</sup> O que atraía os modernistas era a representação da vida “em sua simultaneidade visual”, conforme escreveu Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* (1924), ensaio no qual considerou o cinema como agente reformador da história da arte moderna, ponto de ruptura, o “Eureka! das artes puras”.<sup>10</sup> Seu romance *Amar, verbo intransitivo* (1926) foi rotulado como “cinematográfico” pelo próprio escritor. Na obra de Oswald de Andrade, o “estilo telegráfico” também ecoava essa obsessão pela simultaneidade. A mesma observação caberia à prosa de Antônio de Alcântara Machado, construída através do corte e da montagem — “cortante como uma gilete”, no dizer de Sérgio Milliet.<sup>11</sup> De modo análogo, o “romance proletário” de Patrícia Galvão, *Parque industrial* (1933), experimentou montagens ideológicas, explorando contrastes e relações de contiguidade, à maneira do cinema russo.<sup>12</sup>

Na verdade, antes mesmo da vanguarda de 1922, os escritores do início do século XX, posteriormente classificados como “pré-modernistas”, já procuravam no “cinematógrafo” uma inspiração para agilizar e modernizar sua prosa.<sup>13</sup> Além do cronista João do Rio, exemplo mais célebre dessa tendência, também poderia ser evocado, totalmente à margem do Modernismo, o caso do escritor Benjamin Costallat, autor do polêmico *Mademoiselle Cinema* (1923), cuja linguagem direta e acelerada, inspirada na estética cinematográfica, ajudou a torná-lo um dos maiores sucessos editoriais da época. Este foi o primeiro romance lido por João Cabral no Recife, quando contava apenas oito anos de idade.<sup>14</sup>

Entre os anos de 1942 e 1946, vivendo no Rio de Janeiro, o poeta não deixou de frequentar os cinemas, às vezes na companhia de Carlos Drummond de Andrade, cujo silêncio profundo na sala de projeção o deixava impressionado, “como se ocupasse uma faixa de atenção e uma zona só suas na câmara escura da sala”, escreveu José Maria Cançado, biógrafo de Drummond.<sup>15</sup> Em um poema escrito em setembro de 1946, época em que trabalhava no

---

<sup>9</sup> “Klaxon”, texto de apresentação escrito por Mário de Andrade, mas assinado por “A redação”. In: *Klaxon* n. 1, mai. 1922.

<sup>10</sup> Mário de Andrade. *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Agir, 2009, p. 294.

<sup>11</sup> Bruno Gonçalves Zeni. *Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. São Paulo, ficção no século XX (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2004, p. 29-30.

<sup>12</sup> A crítica de filmes publicada por Mário de Andrade não deixa dúvida quanto ao interesse dos modernistas pelo cinema como arte. A respeito das relações entre o Modernismo e o cinema, ver Ismail Xavier. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 141-166.

<sup>13</sup> Flora Süssekind. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

<sup>14</sup> Ver a entrevista dada pelo poeta a Vinicius de Moraes, “Um poeta ganha 100 mil cruzeiros”. *Manchete*, 27 jun. 1953, p. 26.

<sup>15</sup> José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Globo, 2006, p. 262.

Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), o poeta pernambucano, entediado da rotina de funcionário, pedia conselho ao amigo mais velho: “Não é lá fora o dia/ Que me deixa assim, / Cinemas, avenidas/ E outros não-fazeres.// É a dor das coisas (...)”.<sup>16</sup>

As idas ao cinema se tornariam ainda mais rotineiras em Londres, o segundo posto diplomático do poeta na Europa, depois de uma efervescente vivência espanhola. “A cidade é monstruosamente grande e cheia de tudo. Você aqui pode ver o que quiser”, escreveu em abril de 1951 ao diplomata Lauro Escorel. “Tenho tirado a forra é em cinema. Tenho visto uma quantidade grande de bons filmes antigos”, acrescentou. João Cabral não ia simplesmente a cinema, mas a cineclubes, “ver essas coisas fabulosas do cinema, de que se ouve falar aí no Brasil sem possibilidade de conhecer”, anotou em carta ao poeta Lêdo Ivo.<sup>17</sup> Filiado a sete clubes de cinema, o poeta via todas as noites um filme diferente: Lumière, Griffith, Eisenstein e outros clássicos russos, franceses e ingleses. Assim como fazia com a poesia dos países em que passava a viver, que lia metodicamente, João Cabral decidiu estudar o cinema desde o princípio. Uma das salas que frequentava era o Left Club, que exibia apenas filmes soviéticos. No Instituto de Cinema Britânico, onde o espectador podia escolher a fita a que desejava assistir, ele adquiriu o interesse pelo cinema documentário.<sup>18</sup>

Ao contrário de Vinicius de Moraes, que em matéria de cinema se dizia “vassoura”, isto é, capaz de ver, sem preconceitos, qualquer tipo de filme, João Cabral era bem mais seletivo. Em Londres, uma única vez ele se dispôs a visitar o circuito comercial, assim mesmo para assistir

---

<sup>16</sup> *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 60.

<sup>17</sup> Lêdo Ivo. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007, p. 52-53. A correspondência de João Cabral com Lauro Escorel foi consultada na Fundação Casa de Rui Barbosa.

<sup>18</sup> Foi em Londres que João Cabral conheceu a obra do cineasta carioca Alberto Cavalcanti, que desde os anos 1920 se estabelecera na Europa, fazendo diversos documentários na Inglaterra. Em 1953, ao comentar sua vivência no exterior, o poeta declarou: “Não se conhece nada da cultura brasileira. Talvez um pouco da arquitetura de Niemeyer, da pintura de Portinari e da música de Villa-Lobos. Uma vez assisti em Londres a uma conferência sobre Alberto Cavalcanti em que ele era chamado de ‘French editor’. A verdade é que os encarregados da divulgação da nossa cultura não a conhecem” (cf. *Diário de Pernambuco*, 25 out. 1953). No início dos anos 1950, Cavalcanti voltou ao Brasil, contratado pela Companhia Vera Cruz, e convidou Lêdo Ivo para ingressar na sua equipe como roteirista. “Viva o script-writer”, comentou Cabral em carta datada de outubro de 1951, na qual demonstrou curiosidade pela empreitada do amigo. “Você precisa de alguma orientação sobre a técnica de escrever essas coisas? Pergunto porque vi por acaso numa livraria diversos livros sobre como escrever scripts cinematográficos.” Em sua resposta, Lêdo Ivo disse que preferia as lições do próprio Cavalcanti. Este, no entanto, se desentendeu com a empresa cinematográfica. O roteiro não filmado de Lêdo Ivo seria depois aproveitado no romance *O sobrinho do general*, que, segundo o autor, assimilou a técnica do *camera eye* e outras lições de Cavalcanti. Lêdo Ivo, op. cit., p. 59.

a um filme de Jean Renoir, *O rio sagrado* (*The river*), rodado em 1950 na Índia.<sup>19</sup> Ao teatro também ia pouco, porque odiava os intervalos e as pessoas que acorriam aos espetáculos apenas para serem vistas. Como era tímido, preferia o cinema, onde a sessão era contínua e ele podia entrar e sair no escuro. Entretanto, depois da experiência em Londres, acabou por se afastar do cinema por não gostar de filmes dublados, que eram mais comuns na Europa. Preferia o cinema legendado, que permitia ver a interpretação do ator na sua própria língua. “Porque se você vê um grande ator sendo dublado por um ator de segunda perde completamente o impacto”, declarou em depoimento concedido em 1994 a José Geraldo Couto.<sup>20</sup>

Na Inglaterra, enquanto devorava clássicos em cinemas de arte, João Cabral também se dedicava à leitura dos poetas de língua inglesa, interessando-se especialmente pelos imagistas — Ezra Pound, W. H. Auden, William Carlos Williams, entre outros —, que recusavam a tradição simbolista e seu fascínio pela música, em favor da criação de imagens claras e objetivas, em sintonia com o século da fotografia e do cinema. A exemplo de Auden, que dizia ser a música o “domínio do vago”, o autor de *O engenheiro* se considerava “nada auditivo”, um “visual completo”. Ao regressar de Londres, estava convencido da importância do cinema para a sua linguagem poética. “O cinema é a grande arte nova, e Chaplin o seu grande artista”, declarou, na mencionada entrevista a Vinicius de Moraes, fazendo eco à grande paixão de Mário de Andrade, Drummond e outros modernistas.

O cinema, para João Cabral, era essencialmente fotografia, “imagem imediata”. Por essa razão, achava que o documentário seria a forma lógica e legítima para a arte cinematográfica, e não as histórias de amor que infestaram as telas — outra explicação, segundo ele, para que ficasse enfastiado com o cinema. “Porque o romance no cinema é cópia do romance, é o cinema roubar para ele o público que compra romance”, afirmou em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco. “Agora, o cinema não tem porque mentir a realidade, não é isso?”<sup>21</sup> Nos cineastas russos, Cabral valorizava sobretudo o realismo que ele mesmo procurava em sua escrita. Os filmes mais recentes, como os da *Nouvelle Vague*, lhe interessavam pouco. “Godard, por exemplo, pode ser um gênio do cinema, mas eu acho ele um chato”, confessou no final dos anos 1980.<sup>22</sup> Já a obra de Serguei Eisenstein, de quem lera com entusiasmo o livro *The Film Sense* (*O sentido do filme*), originalmente publicado em 1943, ele conhecia de ponta a ponta e, conforme

---

<sup>19</sup> Sérgio Augusto. “Amor pela rotina, ódio ao Rio”. *Tribuna da Imprensa*, 10 mar. 1988.

<sup>20</sup> Apud Félix de Athayde. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 20-21.

<sup>21</sup> O depoimento foi gravado em 14 mar. 1968 e reproduzido pelo *Diário de Pernambuco* em 21 out. 1979.

<sup>22</sup> Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 20.

declarou na citada entrevista a Sérgio Augusto, passaria a considerar um dos pilares teóricos do seu construtivismo poético.

Embora acreditasse que o cinema não deveria imitar o romance, João Cabral também reiterou em diversos depoimentos a ideia de que cinema seria a arte mais próxima da literatura. “Não é estático como a pintura, mas uma sucessão de imagens em movimento, como o romance e a poesia”, disse a Sérgio Augusto. A capacidade de se desenvolver tanto no tempo como no espaço era o traço que distinguia, a seu ver, o cinema e a literatura de outras expressões como a música e as artes plásticas. A esse respeito, um comentário mais extenso foi realizado em 1989, no depoimento do poeta a Sebastião Uchoa Leite:

Cinema é uma coisa que sempre me fascinou. Mas o cinema é ambíguo. Ao mesmo tempo em que é espacial, porque você está olhando a composição naquele momento, aquela imagem vai se transformando, de forma que o cinema é uma série de pinturas, de quadros, que seguem uma estrutura melódica. (...) Porém, os cineastas que mais me interessam são aqueles que exploram a beleza plástica, não aqueles que se interessam mais pela coisa musical, que é a continuidade. Porque, você repare, o cinema são duas coisas: é a coisa do tempo e, a cada momento, um corte do espaço.<sup>23</sup>

João Cabral não se via apenas como um poeta influenciado pela técnica do cinema, como tantos que surgiram no século XX. A experiência de ter sido “viciado em cinema”, a investigação acurada da história do cinema, desde as suas primitivas manifestações, e o interesse teórico pela linguagem cinematográfica, tudo isso o levou enunciar, em um de seus últimos depoimentos mais longos, a conclusão enfática de que ele próprio teria sido um cineasta: “Fui um cineasta, não de fazer filmes, mas de assistir filmes”.<sup>24</sup>

Dado o alcance dessa paixão, causa certo estranhamento o fato de não ter existido um envolvimento maior do poeta com o cinema brasileiro — ausência de contatos que durante muito tempo, como se sabe, foi predominante no meio intelectual do país, devido ao extremo marginalismo da produção cinematográfica. De Cabral, como observaria Vinicius de Moraes a respeito da geração que o precedera, não se esperaria jamais que pudesse compor um bom roteiro e contribuir para a criação do cinema nacional. O desinteresse era tão grande que, alegando viver fora do Brasil, o poeta afirmaria mais de uma vez nunca ter visto um filme de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. Quando vivia no Paraguai, a pedido da filha, Inez Cabral, então casada com o cenógrafo Régis Monteiro, ele enviou uma porção de penas para o vestuário dos

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>24</sup> João Cabral de Melo Neto, “Encontro com os escritores: os poetas” (conferência pronunciada em junho de 1993 na UFRJ). In: *Poesia completa e prosa* (org. Antonio Carlos Secchin). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, p. 776.

personagens de *Como era gostoso o meu francês*, lançado em 1971. Mas sua relação com o Cinema Novo jamais se estreitou. No início do movimento, o poeta chegou mesmo a impedir a adaptação cinematográfica de seu poema *Morte e vida severina*, proposta pelo mesmo grupo que havia produzido o longa-metragem coletivo *Cinco vezes favela*, vinculado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Em Salvador, onde foi encenado pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com direção de Luiz Carlos Maciel, o auto de Natal cabralino despertou também a atenção de Glauber Rocha. “É um roteiro excelente para peça ou filme: mas é sobretudo poesia”, escreveu o jovem cineasta em junho de 1963, pouco antes de dar início à imagem de *Deus e o diabo na terra do sol*. Na opinião de Glauber, o texto podia ainda ser encarado como um “estudo para teatro popular” que encerrava uma “lição de método para autores e diretores”.<sup>25</sup> Não seria exagerado supor que, no campo literário, além das obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, também a de João Cabral tenha constituído uma referência importante para o épico que o diretor filmaria no sertão baiano.

O projeto de filmagem de *Morte e vida severina* pelo grupo do Cinema Novo foi apresentado ao poeta por Félix de Athayde: “O que se faz de melhor no Brasil atualmente é cinema. Filmes ótimos”, relatou o amigo em carta escrita em maio de 1962. Dois meses depois, Cabral recebeu o pedido de autorização para o uso da obra. O próprio Félix ficaria responsável pela adaptação, em parceria com o diretor Leon Hirszman, que já estava pronto para se deslocar para Pernambuco. O filme seria produzido pelo Movimento de Cultura Popular do Recife, criado no governo de Miguel Arraes. Entretanto, João Cabral não deu sua permissão: “Suspenda imediatamente qualquer providência tomada qualquer propaganda ou notícia sobre filme abraços João”, respondeu em telegrama enviado de Sevilha.<sup>26</sup> Um dado curioso: antes que o projeto fosse abortado, Leon Hirszman havia sido substituído por Eduardo Coutinho, também integrante do CPC, que, após a recusa do poeta, tendo conhecido no interior da Paraíba a viúva de um líder das ligas camponesas, deu início ao projeto de *Cabra marcado para morrer*, que levaria duas décadas para concluir.

Após a bem-sucedida montagem de *Morte e vida e severina* realizada em 1965 pelo Tuca, grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica, com direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque, houve nova investida da geração do Cinema Novo. No final de 1966, a imprensa noticiou a aquisição dos direitos pelo diretor e produtor Luiz Carlos Barreto. A ideia, contudo, não prosperou. Posteriormente, depois de dirigir uma nova montagem teatral, semelhante à do Tuca,

---

<sup>25</sup> Apud Zila Mamede. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo, Nobel, 1987, p. 359-360.

<sup>26</sup> A correspondência de Félix de Athayde com João Cabral foi consultada no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.



com a Companhia de Paulo Autran, Silnei Siqueira comunicou ao poeta que também acalentava um antigo projeto de filmar *Morte e vida severina* e que vinha buscando subsídios para imagens em outro poema cabralino, *O rio*. “Não tenho medo do verso, pelo contrário. Estou certo de que é a palavra o elemento faltante no cinema”, escreveu Silnei em outubro de 1970.<sup>27</sup> Entretanto, o texto só chegaria às telas em 1977, pelas mãos do cineasta Zelito Viana. No elenco, estavam José Dumont, Stênio Garcia, Jofre Soares, Tânia Alves e Elba Ramalho. Uma parte do filme era documental, reconstituindo de modo contundente o percurso dos retirantes do sertão até a cidade do Recife. A outra, considerada menos interessante, era constituída pela dramatização. Para ligar as duas partes, foram utilizados, por sugestão do próprio poeta, trechos de *O rio*. Já em 1953, quando foi publicado, Cabral havia dito em sua entrevista a Vinicius de Moraes que “gostaria de ver *O rio* transformado num documentário cinematográfico”.<sup>28</sup>

A censura, porém, não poupou o filme de Zelito Viana. Por mais de dois anos, sua exibição no exterior ficou proibida, sob a alegação de que a obra continha “imagens desprimorosas” e que tratava de problemas que podiam “suscitar interpretações errôneas por parte do estrangeiro”.<sup>29</sup> Ainda na década de 1970, a obra cabralina renderia dois documentários: *O curso do poeta*, de Jorge Laclette, e *Liames: o mundo espanhol de João Cabral de Melo Neto*, dirigido por Carlos Henrique Maranhão. Nos últimos anos da vida do poeta, outras três produções audiovisuais se destacariam: *Duas águas*, *Recife de dentro para fora* e *Recife/Sevilha*, sob a direção, respectivamente, de Cristina Fonseca, Kátia Mesel e Bebeto Abrantes.

Na obra poética de João Cabral, a referência ao cinema desponta já nas primeiras composições, de caráter surrealista, produzidas sob o estímulo e a sombra de Willy Lewin. “As estradas em long-shot todas/ se reuniram numa só estrada”, escreveu o autor em 1938 em “Poema”. Datado do mesmo ano, o poema em prosa “Episódios para cinema” é uma narrativa onírica e arbitrária, dividida em quatro partes, que logo na abertura faz referência a um famoso ator dos primórdios do *western* americano: “Eu pedia angustiadamente o auxílio do cavalo de Tom Mix”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Mais de uma década depois, em dezembro de 1982, ao comentar a versão televisiva do auto de Natal exibida pela TV Globo, com direção de Walter Avancini, Silnei Siqueira voltaria atrás: “Embora haja exercitado alguns roteiros cinematográficos para *Morte e vida severina*, sempre considere e reconheci tratar-se, fundamentalmente, de uma peça de e para teatro”. As cartas de Silnei Siqueira a João Cabral foram consultadas na Fundação Casa de Rui Barbosa.

<sup>28</sup> No mencionado depoimento ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, Cabral acrescentou: “Minha ideia quando escrevi *O rio* foi fazer assim uma espécie de fala para acompanhar um documentário (...) para um dia, se uma pessoa fizesse um documentário sobre o Capibaribe, podia ler aquilo como texto do filme”.

<sup>29</sup> Ver as reportagens publicadas pelo *Jornal do Brasil* em 28 abr. 1978 e 20 dez. 1979.

<sup>30</sup> João Cabral de Melo Neto. *Primeiros poemas*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 807-809.

Uma década e meia depois, no longo poema narrativo e geográfico *O rio*, publicado em 1953, ao evocar sua infância vivida à beira do Capibaribe, João Cabral voltaria a usar o cinema, desta vez como símile do rio, indicando não apenas que suas imagens se imprimiam na retina do menino, mas também que as águas pareciam lhe relatar uma história: “um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema”.<sup>31</sup> A associação se aprofundaria mais tarde no poema autobiográfico “Prosas da maré da Jaqueira”, no qual o Capibaribe é chamado de “minha leitura e cinema”: “Muita coisa discorria(s),/ coisas de nada ou pobreza,/ pelo celuloide opaco/ que em sessão contínua levas”. No desfecho da composição, o poeta atribui ao convívio com o rio a origem do seu “vício de ouvir/ e sentir passar-me o tempo”.<sup>32</sup>

Cara aos modernistas, a palavra “cinema” adquire um novo *status* na obra de Cabral. Foi o que constatou Ferreira Gullar, ao comentar as transformações sofridas pela poesia brasileira a partir da década de 1920. Na lírica de Mário de Andrade, a referência explícita a salas de exibição (“Há fita de série no Colombo”) coexistia com o uso do termo com conotação metafórica: “É aguentar o cinema cotidiano”. Duas décadas depois, o aproveitamento do cinema como “palavra poética”, aludindo a uma vivência humana coletivamente experimentada, se ampliaria na poesia de Drummond: “Vem a recordação, e te penetra/dentro de um cinema, subitamente”. Já na poesia cabralina, de acordo com Gullar, o cinema é, antes de tudo, “a palavra cinema, já tomada como um dispositivo capaz de psicologicamente precipitar uma série de relações”. O exemplo foi extraído da “Antiode”: “Fome de vida? Fome/ de morte, frequência/ da morte, como de/ algum cinema”. Sem deixar de ser “matéria verbal pura”, conclui Gullar, “a palavra aí é quase símbolo”.<sup>33</sup>

Em sua primeira temporada na Espanha, vivida em Barcelona, entre 1947 e 1950, João Cabral conheceu, maravilhado, não só as *corridas* de touros, mas também a literatura espanhola. O que mais lhe atraiu, então, foi a descoberta da poesia anterior ao Século de Ouro, caracterizada pelo realismo e por uma linguagem concreta: “Uma literatura objetiva, que descreve visualmente as coisas. Isto, para mim, foi a grande revelação da poesia espanhola”, relatou.<sup>34</sup> Em diversos depoimentos, Cabral mencionou o impacto que lhe causou a leitura do épico medieval *El cantar del Mio Cid*, o poema mais antigo da literatura espanhola. Uma passagem em especial o impressionara. Ao descrever o choque entre o exército cristão e o mouro, em vez de afirmar, abstratamente, que foi grande o número de cavaleiros mortos, o poema dizia: “Muchos cavalos corrieron sin sus

---

<sup>31</sup> João Cabral de Melo Neto. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe da sua nascente à cidade do Recife*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 137.

<sup>32</sup> João Cabral de Melo Neto. *A escola das facas*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 443-445.

<sup>33</sup> Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002, p. 112-114.

<sup>34</sup> Conchita Domingo Borrel. *Influência da cultura hispânica no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nonoar, 2012, p. 137.

jinetes”. João Cabral identificou aí uma autêntica linguagem cinematográfica. “Você vê a máquina filmando os cavalos fugindo no atropelo”, declarou em entrevista a Mário Chamie.<sup>35</sup>

O leitor de poemas cabralinos como “Estudos para uma bailadora andaluza”, que abre *Quaderna* (1960), é tomado pela mesma impressão de objetividade, que tem sido comumente associada pela crítica ao trabalho de uma câmera cinematográfica. Na composição multifacetada, dividida em seis partes, Lauro Escorel identificou um “dinamismo que se podia qualificar de cinemático”, resultante da focalização, em diferentes ângulos, de “numerosas tomadas da bailadora”.<sup>36</sup> Analisando o mesmo poema, Joana Matos Frias enfatizou não apenas a “deslocação sucessiva do ângulo de visão do sujeito em torno do objeto”, mas também os diferentes nexos estabelecidos com o cinema por João Cabral e Murilo Mendes. Enquanto este era mais fascinado pelos efeitos da montagem eisensteiniana, o outro revelaria um “olho sobre-humano que transfigura o mundo visível — a câmara”.<sup>37</sup>

Em *Quaderna*, teve início o processo do poema em série, apresentando variações e contrapontos de imagens, que seria aprimorado em *Serial*, publicado em 1963 no volume *Terceira feira*. Nessa composição em série, “a caça ao objeto”, nas palavras de José Guilherme Merquior, “se sucede nos flashes de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do ‘cameraman’ consegue unir sem perda de fluidez, de modo que o que era filme eisensteiniano (o assalto brusco ao aspecto irrevelado do mundo) vira narração americana, de conjunções macias, de filme contínuo e brando”.<sup>38</sup> Na contramão dos poemas breves, instantâneos, que se tornaram recorrentes na moderna lírica brasileira, Cabral prefere os poemas longos, discursivos, que deslizam pelos objetos com muitas angulações. Foi o que observou Antonio Carlos Secchin: “O melhor correlato para sua arte não é a fotografia, mas o cinema, com o espraiar-se no espaço e no tempo”.<sup>39</sup>

Uma das últimas obras de João Cabral, *Auto do frade* (1984), teve sua origem diretamente conectada ao cinema. Veiculada pelo *Jornal do Brasil*, a primeira notícia a respeito do

---

<sup>35</sup> Mário Chamie. “Desleitura da poesia de João Cabral”. In: *Casa da época*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 48. Em carta a Lauro Escorel, datada de 11 de agosto de 1947, João Cabral, depois de adquirir uma prensa manual, informou que um dos seus projetos como editor era publicar um roteiro cinematográfico do *Mio Cid*, ideia que foi sugerida a Vinicius de Moraes: “Creio que daria coisa muito boa”, enfatizou o poeta. O projeto, contudo, não foi adiante. Em seu lugar, o selo O Livro Inconsútil imprimiu o poema *Pátria minha*.

<sup>36</sup> Lauro Escorel. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 88.

<sup>37</sup> Joana Matos Frias. “Um olhar nítido como um girassol: João Cabral e Murilo Mendes”. In: *Colóquio Letras* n. 157/158, jul./dez. 2000, p. 68.

<sup>38</sup> José Guilherme Merquior. “Serial”. In: *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p. 120.

<sup>39</sup> Antonio Carlos Secchin. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 417.

projeto informou que se tratava de um “roteiro poético para o cinema”.<sup>40</sup> De acordo com o poeta, a leitura do artigo do historiador pernambucano Mário Melo sobre os últimos momentos da vida de Frei Caneca, do instante em que foi acordado até a hora do seu fuzilamento, lhe indicou claramente que “ali havia cenário, roteiro, personagens”. Como nenhum cineasta se interessou em filmar a história, ele tomou a decisão de escrever um auto ou “poema para vozes”: “O resultado é o *Auto do frade*, imaginado como um filme, escrito em versos e estruturado como para teatro”, disse ele quando a obra foi publicada. Em outro depoimento, admitiu que a obra “é mais um filme do que um auto, propriamente. Tem mais um cenário de cinema”.<sup>41</sup>

Além da visualidade das cenas, ressaltada em todo o poema, o desfecho, que se destaca por ter sido escrito em prosa, evoca diretamente um roteiro de filme. Não por acaso, foi intitulado “Cinema no pátio”. O poeta apresenta, então, uma descrição seca e violenta da chegada à igreja do Carmo do corpo de Frei Caneca:

Quatro calcetas com duas tábuas ao ombro, nas quais se pode distinguir o corpo de um homem deitado, dirigem-se à porta principal da Basílica do Carmo, e deixam cair no chão, grosseiramente, o corpo que traziam. Batem na porta, aos pontapés, e vão embora, sem esperar. A porta da igreja se abre pesadamente e aparece o vulto de um sacerdote que arrasta para dentro da nave o corpo atirado nos degraus da escada. A porta se fecha, e a noite prossegue, também pesadamente.<sup>42</sup>

Nesse momento final, João Cabral decidiu que não cabia usar verso, nem diálogo, sob pena de estragar a cena. “Não adiantava ninguém falar ali”, explicou. Daí a opção pelo “puro cinema”. Acabar o poema em prosa tinha como objetivo “deixar mais forte a imagem”.<sup>43</sup> Sem cortes, à maneira de um plano-sequência, o olho-câmera do poeta acompanha as ações dos calcetas e do sacerdote. A atenção se fixa na porta, termo que se repete quatro vezes no curto fragmento. As últimas palavras ecoam o desfecho trágico do poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, que também se encerra com um corpo “estatelado” — “A noite geral prossegue/ a manhã custa a chegar”. Na frase final do *Auto do frade*, ocorre a sugestão de um movimento de câmera que realiza, por meio da montagem interna, uma construção metafórica. Distanciando-se da porta fechada, a visão se abre para captar a noite escura, igualmente pesada — oposta à “clara justiça” e à “cidade solar” que, a exemplo de Frei Caneca, também eram sonhadas pelo poeta engenheiro.

---

<sup>40</sup> A breve nota terminava com uma curiosa exortação: “Os cineastas interessados em filmá-lo podem dirigir-se ao poeta, que ele responderá todas as cartas”. *Jornal do Brasil*, 7 maio 1980, p. 6.

<sup>41</sup> Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 117-118.

<sup>42</sup> João Cabral de Melo Neto. *Auto do frade*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 513.

<sup>43</sup> Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 118.

**Ivan Marques**

Professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (2013) e *João Cabral de Melo Neto: Uma biografia* (2021), entre outros.