

Aprender com a adaptação: "O cão sem plumas" de Maureen Bisilliat e João Cabral de Melo Neto

Learn with adaptation: "O cão sem plumas", by Maureen Bisilliat and João Cabral de Melo Neto

Rogério Caetano de Almeida

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo: Este trabalho analisa e interpreta trechos da obra poética *O Cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto em comparação com trechos da obra fotográfica de Maureen Bisilliat, que homenageou em um livro com o mesmo título a obra do poeta pernambucano. A comparação entre as obras possibilita um olhar de modificação e ressignificação nos poemas a partir do que a fotógrafa desenvolve na integração entre fotografia e poesia. Com isso, tal leitura se efetiva a partir das reflexões de Robert Stam e Linda Hutcheon, quando tratam da Teoria da Adaptação. Também foram utilizadas as reflexões sobre a obra de João Cabral construídas por críticos como Antonio Candido, Alcides Villaça e João Alexandre Barbosa.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Maureen Bisilliat; O Cão sem plumas; Teoria da adaptação

Abstract: The aim of this work is to analyze and interpret excerpts from the book *O Cão sem plumas*, a long poem written by João Cabral de Melo Neto, and to compare them to some works of the photographer Maureen Bisilliat, who paid homage to the poet in a book named after Cabral's poem. The comparison between these two works allows for a transformed and renovated glance to the poems based on what the photographer develops in the integration between photography and poetry. Hence, this reading is accomplished by using the reflections of Robert Stam and Linda Hutcheon, when they deal with the Adaptation Theory. Reflections on the work of João Cabral built by critics such as Antonio Candido, Alcides Villaça and João Alexandre Barbosa were also used.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Maureen Bisilliat; O Cão sem plumas; Adaptation theory

Introdução à dureza do aprendizado

João Cabral de Melo Neto é um poeta difícil. A complexidade de sua obra exige debruçar-se aos livros, endurecer-se para, talvez, entendê-los e, de tal maneira, tornar-se obcecado por seus poemas. Além disso, o poeta pernambucano está no centro do cânone literário brasileiro do século XX, o que faz sua obra ser lida por gerações de críticos literários centrais.

Antonio Candido, sempre que discute a Geração de 1945, aponta para a originalidade do poeta de *O Cão sem Plumas*. Para o crítico, alguns dos motivos que tornam a obra tão sofisticada são o rigor da forma, a *secura* – enquanto tema e concepção de obra – e a capacidade de sugestão que o poeta constrói:

É visível nas suas fases iniciais certa marca de Murilo Mendes e sobretudo Carlos Drummond de Andrade, sem prejuízo de uma forte originalidade, que foi-se acentuando até fazer da sua poesia um inconfundível monumento de radicalidade poética, onde a força da mensagem é função exata do rigor da construção, que experimenta com as sonoridades mais secas da palavra, mediante um ânimo combinatório de que resultam figuras verbais com alto poder de sugestão (CANDIDO, 1999, p. 95).

Complementar a isso, Candido (2006) indica a despersonalização e certa ausência humana na poética do autor. Já Alcides Villaça destaca a linguagem sob controle, por meio de uma fusão de imagens recorrentes, que dá lastro a um “jogo de espelhos contra espelhos, em que a fidelidade se dá como vertigem” (VILLAÇA, 1996, p. 144). O estudioso indica que a definição da poética cabralina se dá por meio de um regramento exercido constantemente na linguagem. Para isso, o rigor das obras se dá em uma combinação entre o que o crítico chama de “consideração abstrata” e uma “figura concretizante”.

O resultado de tal concepção é uma “operação aproximativa da linguagem” que, quando vista apenas sob o viés formal, faz com que “o mundo a que esta se aplica é [seja] apresentado como um grande e desafiante objeto, que só adquire visibilidade pelo método das aproximações sucessivas” (VILLAÇA, 1996, p. 151), através de uma poética em que “o trabalho da linguagem se detém sobre o real em estratégias de equivalência, diferença e oposição” (VILLAÇA, 1996, p. 153). Em síntese, o mundo é aproximado da linguagem em uma relação de contiguidade, de dessemelhança e, muitas vezes, de contradição.

Acresce-se a esta reflexão o que Antônio Carlos Secchin percebe na obra de João Cabral de Melo Neto como “poesia do menos”. Tal definição, que é consonante ao desenvolvido na obra, se dá à luz de que “[...] a criação de seus textos é deflagrada por uma ótica de desconfiança frente ao signo linguístico, sempre visto como portador de um transbordamento de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos” (1999, p. 15). De tal forma, ainda conforme Secchin, é como se a articulação entre a palavra e o espaço cultural de sua inserção se fizessem, respectivamente, no vazio, na carência e no que é reduzido.

Na mesma esteira, quando trata de *O Cão sem Plumas*, Haroldo de Campos afirma que “da desalienação da linguagem, JCMN passa ao problema da participação poética” (CAMPOS, 1992, p. 82). O

estudioso amplia que tal metamorfose se dá a partir de reflexões pertinentes à metalinguagem. Essa preocupação com a linguagem faz com que a poética cabralina se dê, segundo o próprio João Cabral de Melo Neto, num esforço de “fazer *prosa em poesia* (não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica ao lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica)” (MELO NETO, 1999, p. 83, grifo do autor).

Até aqui, vemos que toda uma linhagem de críticos importantes da literatura brasileira e da obra cabralina concordam numa verdadeira obsessão do poeta por alguns temas: a metalinguagem, que se aprofunda numa tensão entre a linguagem e o mundo, seja por aproximação, seja por distanciamento, ou ainda por algum tipo de concatenação. Nessa relação da linguagem com o mundo, há uma presença marcante de reflexões que são desenvolvidas para se manterem circunscritas a um esforço pelo que é essencial, sintético e, muitas vezes, obsessivo.

Se João Alexandre Barbosa chega a mencionar que todo crítico possui em sua biblioteca algumas obsessões, também reconhece que a obra de João Cabral é uma de suas ideias fixas. Além de ter uma obra como *A imitação da forma* (1975), toda dedicada à poética cabralina, o crítico dedicou outros diversos textos ao poeta: *A lição de João Cabral*; *A poesia crítica de João Cabral*; *Museu de tudo e depois*; *As paisagens de João Cabral*; *Um outro João Cabral*; *João Cabral* ou *a Educação pela poesia*, entre outros textos que não foram mencionados aqui. De fato, o crítico se tornou um insistente estudioso da obra cabralina. E é com ele que vemos a expansão dos temas de JCMN¹ para a extração da poesia em uma lição: “a maneira pela qual é possível extrair da poesia uma lição que o poeta dá ao leitor e a si mesmo e que ele faz um modo de ser próprio de sua poética” (BARBOSA, 2003, p. 239).

Nesse sentido, essa “lição de poética” traz, na poesia cabralina, três olhares: a trajetória à qual o poeta se obriga a percorrer; o que o faz ler os objetos possíveis de se depreender; e depurar na dureza de sua própria linguagem. João Alexandre Barbosa aponta para essa lição em diversas obras poéticas de JCMN. As lições-aprendizados do poeta aparecem como uma “tensão entre subjetividade e fuga dela (a subjetividade)” (BARBOSA, 2003, p. 240); ou uma aquisição que “se faça mais sutil e se configure antes como uma leitura de linguagem, de forma, que de conteúdos manifestos” (BARBOSA, 2003, p. 240); e ainda uma reflexão sobre a tensão entre poesia e realidade, que faz do poema uma ferramenta de aprendizagem (BARBOSA, p. 241-242); ou ainda um aprendizado, por meio da própria obra, que ensina uma antilírica (BARBOSA, 2003, p. 243-244).

Em síntese, até o livro *A Educação pela Pedra*, João Alexandre Barbosa identifica uma trajetória de aprendizado no poeta pernambucano, escritor-leitor de poesia, que denomina “educação pela crítica”. Tal característica é, igualmente, elemento central da poética cabralina, manifesta-se no estudo das coisas inseridas no mundo – os escritores, sobretudo poetas, os pintores, as diferentes linguagens, os objetos, os animais, as touradas, ou, conforme João Alexandre Barbosa pensa: uma “imitação da forma, ou seja, uma mimese de linguagens” (BARBOSA, 2003, 244). As coisas inseridas no mundo, objetos de aprendizado, servem para o aperfeiçoamento, para uma ampliação da linguagem poética, que se dá, também na interação com outras linguagens.

¹ A partir daqui, utilizaremos a sigla JCMN para nos referir ao poeta João Cabral de Melo Neto

Consonante a esses aspectos, JCMN desenvolve um texto crítico sobre Joan Miró, analisado por R. Costa (2014). Este último implementa as leituras de artistas plásticos feitas pelo poeta a uma radical poética da visualidade, a qual se desdobra em dois espectros: um caráter crítico-visual e um caráter-crítico poético. De tal maneira, o crítico e o leitor da obra de JCMN, ou leitor-crítico, não passam imunes ao aprendizado – mais do que influenciados, criticam para aprender, ao mesmo tempo que apreendem a crítica. E esse espectro de leitores se compõe de críticos, professores, estudantes, artistas e leitores comuns, sem obrigações acadêmicas e/ou profissionais.

O *Cão sem Plumas*, publicado pela primeira vez em 1950, possui diversas adaptações: o livro foi adaptado para uma apresentação de dança contemporânea da Companhia Déborah Colker²(2017), e ainda para uma exposição, com curadoria de Moacir dos Anjos, denominada *Cães sem Plumas* (2013-2014), na Galeria Nara Roesler, em São Paulo. Em uma comemoração pelo centésimo aniversário do autor, a Revista Continente³ desafiou Jarbas Domingos a realizar uma narrativa visual a partir de um olhar sobre o poema do autor. Além dessas adaptações da obra cabralina, entre outras, há um trabalho anterior realizado pela britânica Maureen Bisilliat.

Mais especificamente, em 1984, a fotógrafa propôs uma coleção para a Editora Nova Fronteira denominada *Poemas do País*. A coleção não foi publicada por aquela editora, mas a fotógrafa possui diversos trabalhos de leituras de clássicos da literatura brasileira⁴. A adaptação que ela faz de *O Cão sem Plumas*, publicado pela referida editora, para a linguagem fotográfica é o objeto de análise deste trabalho. Utilizaremos as reflexões de Linda Hutcheon e Robert Stam sobre Teoria da Adaptação com o intuito de contribuir com os olhares sobre as obras de João Cabral de Melo Neto, de Maureen Bisilliat e das duas obras em interação.

Equivalências fotográficas como aprendizado

A partir de um trabalho fotográfico encomendado pela revista *Realidade*, no ano de 1970, Maureen Bisilliat literalmente entra na lama de um rio da região de Livramento, Paraíba, para fotografar as mulheres “caranguejeiras”, ou seja, que trabalham colhendo caranguejos nos mangues da região. Segundo o site do Instituto Moreira Salles, responsável pela guarda do acervo da artista, a ideia de tal trabalho, dada por ela própria, em conjunto com Audálio Dantas, seria capa da revista na edição de março de 1970, após assistir ao filme *Os homens do caranguejo* (1968), de Ipojuca Pontes.

Um aspecto que chama a atenção de Bisilliat, numa entrevista de 2018, é a dureza da poética cabralina: “João Cabral tem a mesma dureza passional de Drummond, mas é diferente, pois é mais político, no sentido social”⁵. A presença dessa dureza em suas fotografias cabralinas não retira o

2 Informações sobre a apresentação e aquisição do DVD com uma gravação do espetáculo disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/csp>. Acesso em: 04 out. 2021

3 Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/o-cao-sem-plumas->. Acesso em: 10 out. 2021

4 Informações retiradas de <https://ims.com.br/2018/10/04/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-o-cao-sem-plumas/>. Acesso em: 05 out. 2021

5 Disponível em: <https://ims.com.br/2018/10/04/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-o-cao-sem-plumas/>. Acesso em 05 out. 2021

lirismo das mulheres enlameadas e fotografadas em preto e branco, e dos homens que aparecem em imagens coloridas ao final da obra. Esse esforço em fazer “um traçado de equivalências, onde texto e imagem se justapõem, por consonância ou dissonância se agregam, e se encontram em equidistância de voo” é o que a artista denomina como “equivalências fotográficas”, ou, em uma perspectiva diversa, é Teoria da Adaptação.

Conforme indicado anteriormente, Bisilliat, ao longo de sua trajetória, desenvolve diversas obras que dialogam com a tradição literária brasileira: além de *O cão sem Plumias*, há uma adaptação de **Os Sertões**, de Euclides da Cunha; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; *O Turista Aprendiz*, de Mário de Andrade; e, *Chorinho Doce*, que difere das obras anteriores por possuir poemas selecionados pela própria poeta. Todas essas obras são um esforço da fotógrafa em encontrar raízes em uma cultura. O documentário *Equivalências: aprender vivendo* registra o retorno da fotógrafa a esses espaços após cinquenta anos e indica em sua trajetória a falta de uma raiz cultural em sua biografia pelo fato de o pai ser diplomata. Com isso, a busca por esse enraizamento é um tema central em sua poética e em suas “equivalências fotográficas”.

A utilização do termo “equivalências” se aproxima de uma sinonímia dos termos indicados por Linda Hutcheon como pertencentes ao campo semântico do termo teórico “adaptação”:

Esse novo sentido de tradução está mais próximo também de definir a adaptação. Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2013, p. 40, grifo nosso).

Portanto, adotaremos aqui a terminologia “equivalências fotográficas”, de Maureen Bisilliat, como sinônimo de adaptação, recodificação, transposição intersemiótica, transmutação, transcodificação e recodificação, sem entrar nas especificidades desses termos, ou seja, usando-os genericamente como equivalentes ao ato de adaptar uma obra, essa repetição sem replicação, conforme Linda Hutcheon; ou ainda, a partir do que Robert Stam chama de adaptação: uma soma entre dialogismo e intertextualidade.

No prefácio realizado apenas para a edição brasileira de *Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon corrobora uma afirmação que ela realiza ao longo da obra de que a adaptação fugiu do controle: adaptar é um esforço de “ajustar” uma determinada história em outra mídia para agrandar ao novo público (2013, p. 09-12). No caso da obra de Maureen Bisilliat, há uma integração entre as fotografias da autora e os poemas de João Cabral, que ocorre exatamente da maneira como a fotógrafa indicou: consonância, dissonância e equidistância. Antes de vermos essa (in)coerência entre as obras, a pequena nota introdutória de Bisilliat é quase um poema cabralino:

Foram os homens que nos levaram, Audálio Dantas
e eu, para a Aldeia de Livramento no Estado da Parahyba
em julho de 1968.

Catadores de caranguejos saíam cedo na primeira luz, levando suas canoas pelas águas grossas do estuário até chegar ao mangue - moradia, esconderijo e cemitério marinho do caranguejo - emaranhado de estranhas populações de cabeças carapaças, unhas gordas e obscenas desempenhando precipitados lances na diagonal. Arrancados pelos homens da lama, lutam no espaço, mangue pingando mangue revolteiam no ar. Os homens sem luvas, pés amarrados com couro de boi contra as lascas de conchas afundadas no chão, dispersam-se pelos corredores do mangue apoiados a raízes suspensas arqueadas em ogivais, nave inchada e úmida de uma louca catedral. Fumaça de brasa acesa sai das canecas que os homens levam para protegê-los dos piuns que, volatizados em nuvem, comem a pele, ferem o corpo e perturbam o olhar. O sol aparece suavemente, retido às folhas da vegetação. O cheiro do fumo, o cachimbo, a cabaça d'água, o chapéu de palha nos devolvem ao mundo. Delivrados do mito desaparece a visão infernal. Os espíritos se afastam. O homem descansa. Horas passam e as sombras entram pelos corredores de sangue. O mangue inteiro gargareja. A umidade e o suor correm pelos corpos soltando-se num único vapor.

Os caranguejos, amarrados a varas por fios de cipó, testemunham o trabalho feito. Os homens, colocando suas varas atravessadas nos ombros, ensaiam o regresso. Como marinheiros em terra firme, recobram o equilíbrio Após longo tempo no mar. [...] (BISILLIAT, 1984, p. 09).

Mantemos o formato exato que o texto possui na obra para mostrar que as quebras sintáticas, anacolutos, e as inversões dos períodos, hipérbatos, elementos constantes na poética cabralina, são incorporados pelo poema-prefácio escrito pela fotógrafa. Um exemplo é o verso “Fumaça de brasa acesa sai” que possibilita a criação de diversas imagens – incensários, cigarros acesos, ou até o fogo de uma olaria –, mas é complementado com “das canecas que os homens levam para protegê-los dos piuns (mosquitos)”, ou seja, é um produto utilizado para afastar os insetos.

Intencionalmente, deixamos de mencionar que antes desse poema-prefácio há uma imagem colorida de um homem inserido no mangue e carregado de caranguejos, levados em uma espécie de linha amarrada em um pedaço de madeira. A obra começa com essa presença masculina que, depois, reaparece apenas nas imagens coloridas ao final da obra,

na quarta parte do poema de JCMN. Após o trecho acima, a artista coloca uma fotografia antes da parte final do texto:

Figura 1 – Fotografia sem título 1



Fonte: BISILLIAT, Maurren. 1984, p. 10

Essa imagem mostra/narra o que vem a seguir na percepção que Maureen Bisilliat fornece do que será seu trabalho de educar através de suas “equivalências fotográficas”:

No entanto são as mulheres os fundamentos de nossa história. Entrando em cena o sol caído, contornam o rio perto do arraial. Cestas balanceadas na cabeça, ondulam o corpo e pisam, seguras no passo - garças que passam gritando alto, periquitos em bandos grasnando no ar! Corri atrás delas mal conseguindo seguir o seu ruidoso rasto, cambaleando como um corpo sem alma, afundada até a cintura na lama, para enfim chegar ao templo do seu estar. Meninas, mulheres e velhas com seus vestuários

de algodão ou chita, deselegantes e escorridos,
 subitamente transformadas em divindades pela lama –
 faces polidas de pedra, revestidas das pregas movediças
 do mar.

A menina de riso aberto, a beligerância da idade no
 olhar, e a mulher de sorriso pálido permanecem imunes
 ao esforço embrutecido da velha que, intocada e ausente
 a seu destino, arrasta seu corpo gasto pelo chão (BISILLIAT, 1984, p. 11).

A autora, metonimicamente, indica que são as mulheres que educarão o leitor através do olhar delas. Esta condução é entremeada pelo poema de JCMN. O título *O Cão sem Plumas*, conforme visto anteriormente em grandes nomes da crítica brasileira, que remete ao Rio Capibaribe. No caso da fotografia que Bisilliat escolheu para prefaciá-la obra, vemos algo que será uma constante em seu trabalho: o corpo feminino, humano, e humanizado, em plena consonância com o rio e o mangue. As formas do corpo e as dobras da roupa são como que uma extensão e/ou uma parte daquele universo. A lição dessas “Meninas, mulheres e velhas [...]” é a de que seus corpos, naturalizados, ou “com seus vestuários/ de algodão ou chita, deselegantes e escorridos”, são transformados, também, em esculturas, ou seja, “subitamente transformadas em divindades pela lama – [...]” (BISILLIAT, 1984, s. p).

Tal transformação ocorre porque elas estão em uma condição de trabalho difícil, contraditoriamente considerada por muitos como degradante por serem mal remuneradas. No entanto, desde tempos imemoriais, é no barro que as deidades são representadas. E, desde o século XIX, é na fotografia que o ponto define para onde nosso olhar é direcionado. Neste caso, o ponto é o da imagem centralizada do corpo humanizado, com suas linhas direcionando nosso olhar, ao encontro entre a cintura e a lama. Temos, diretamente expressas, formas abstratas, dadas pela lama e pelo vinco da roupa, que apontam para uma sincronicidade entre a forma humana e a forma da natureza. O trabalho dessa humana, que aparentemente poderia ser a alguns olhos, desagradável, sujo, torna-se uma harmonização com as formas primárias do mundo.

O preto e o branco representam o essencial e educam o olhar do telespectador, já no prefácio, a compreender o mundo a partir do que é essencial na composição da imagem: uma educação que não é dada por uma poética do menos, mas pela harmonização do que é essencial – o humano, a natureza, a leitura por meio do olhar cru para uma foto e da veneração de uma escultura de uma deidade advinda do barro; ou da leitura que se faz do poema-prefácio que dialoga com a fotografia e com a poética cabralina. De tal maneira, complementa-se o olhar de Secchin sobre o poema cabralino, pois a poética da fotografia se faz exatamente na articulação entre a palavra, o espaço cultural e o corpo. Nota-se, desde já, que as equivalências fotográficas de Maureen Bisilliat ensinam outra essência, também ela presente na poética de João Cabral de Melo Neto: intersecção.

A rememoração de uma poética dura em JCMN, quase uníssona na crítica a partir de Antonio Candido, parece amolecer, tornar-se de um lirismo “em plumas” quando em contato com o trabalho de Bisilliat, como vemos na primeira parte do poema, intitulada *Paisagem do Capibaribe*:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul, da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água [...] (MELO NETO, 1997, p. 73)

O trecho inicial do poema de JCMN corrobora as afirmações de Antonio Candido sobre a secura da poética cabralina e a ausência de um caráter humano, aliado à despersonalização. No entanto, não vemos uma dureza radical na obra. Seja na forma, seja no conteúdo, há a presença de um lirismo comedido: por meio do uso da voz passiva, em um primeiro momento a cidade, a rua e a fruta parecem sem vida, e/ou afetados pela vida, pois atravessadas, respectivamente pelo rio, por um cachorro e por uma faca. A seguir, percebe-se que o sujeito das ações posteriores é, fundamentalmente o rio; e o cão passa a um papel de objeto, também ele, que aos poucos perde sua vivacidade. Neste momento surge a imagem do rio como um “cão sem plumas”. É na terceira estrofe que se dá o que, como vimos, A. Villaça chama de “operação aproximativa da linguagem” (VILLAÇA, 1996, p. 35).

É curioso notar que tal aproximação se dá de uma maneira em que nem o rio, nem o cão reconhecem os elementos naturais e fenomenológicos que os circundam – é como se houvesse um estranhamento do mundo nessa parte da composição. A expressão “cão sem plumas” gera, somente ela, um estranhamento, uma tentativa de aprendizado. Além disso, essa imagem que metaforiza o rio desconhece seres que se relacionam com a água – “[...] Nada sabia da chuva azul, da fonte cor-de-rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água [...]”. Há um esvaziamento do ser na relação e na interação com outros seres do mundo. Entretanto, rememora-se aqui que o signo “nada” pode remeter à natação, ou seja, ao ato de enfrentar as forças da natureza, de aprofundar-se em algo, de atingir um objetivo. A fotografia

escolhida por Maureen Bisilliat para compor esta parte da obra oferece-nos outra perspectiva dessa relação entre o rio, cão sem plumas, e a água:

Figura 2 – Fotografia sem título 2



Fonte: BISILLIAT, Maurren. 1984, p. 14

Novamente os aspectos relacionados a formas e pontos nos direcionam para uma figura central: o menino que parece dormir sob o leito de lama do rio. Os côncavos e convexos desenhados através das pisadas na lama, ainda que reconhecendo o olhar exagerado, contribuem para uma visualização de uma figura humanizada, principalmente do lado direito da imagem. Excluindo o exagero da interpretação, temos, objetivamente, uma criança dormindo no leito de um rio/ mangue de lama.

Ampliando esta perspectiva à imagem de que a mãe terra, a mãe natureza, ou apenas a mãe de uma criança humana, dão colo e protegem enquanto a criança dorme, temos, na dureza e na dificuldade do espaço, uma imagem de um lirismo profundo, talvez a mais intensa das sensações humanas: a relação entre mãe e filho. Entre os seres envolvidos na composição da foto – criança e rio de lama – há uma integração entre o “nada saber sobre nada da água” e uma aura de acalento e proteção. Não é necessário aprender sobre esses elementos naturais, afinal estão dados. E nadar contra é um esforço vão. Novamente, o uso do preto e branco integra esses seres, possibilitando, inclusive, um vislumbre de uma espécie de mão de lama que sustenta – e suspende para fora de si – a criança.

Pela limitação espacial, não trataremos das imagens seguintes que permanecem em interação com a primeira parte do poema cabralino, mas destacam-se nessas imagens uma composição entre a seriedade do jogo e do lúdico no universo de crianças que precisam contribuir com seu trabalho para a sobrevivência da família. Aprende-se brincando, brinca-se aprendendo – e o que Bisilliat chama de

traçado de equivalências, seja por consonância, seja por dissonância, revela a dimensão social de sua abordagem sobre a obra. E o diálogo com o poema se dá, novamente, pela intersecção, pelo enriquecimento do poema que, veladamente, discute questões étnico-sociais pertinentes ao processo histórico desigual, por meio da imagem ainda sutil do rio degradado: “[...] Em silêncio,/ o rio carrega sua fecundidade pobre,/ grávido de terra negra.// Em silêncio se dá:/ em capas de terra negra,/ em botinas ou luvas de terra negra/ para o pé ou a mão/ que mergulha.// Como às vezes/ passa com os cães,/ parecia o rio estagnar-se./ Suas águas fluíam então/ mais densas e mornas; [...]” (MELO NETO, 1997, p. 74-75).

Na segunda parte do poema, intitulada *II. Paisagem do Capibaribe*, há uma imagem do rio emulada no humano, também ele zoomorfizado em cão sem plumas. Neste sentido, as mazelas sociais da população mais pobre do país, e ressalte-se que falamos de um texto de 1950, tornam-se mais evidenciadas pelo poema. O rio e o humano, imagens centrais de um cão sem plumas, são caracterizados na lacuna, na falta, na ausência. Esses elementos são construídos numa linguagem carregada de anacolutos e hipérbatos:

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 e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.

É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem).

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.
Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.

Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;

muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco (MELO NETO, 1997, p. 76-78).

Se o verbo “ser” marca, com a poética do menos, a existência desses seres – rio e humano – sem plumas, a preposição “de/da” marca a interrupção e a disrupção da sintaxe. Não é um esforço para que o poema se aproxime da oralidade, mas a marcação de um ritmo constantemente quebrado, seja na sonoridade, seja na construção de uma imagem acabada. Nem o rio, nem o humano, caranguejeiro, podem construir uma imagem acabada em sua mente. Aos que nada possuem, nem as imagens são inteiras. Apesar de longo, o trecho acima demonstra como nenhuma imagem se faz de maneira repleta.

Nesta parte da obra, parece-nos, as fotografias selecionadas por Maureen Bisilliat se distanciam do poema, formando o efeito que conscientemente ela chama de dissonância.

Figura 3 – Fotografia sem título 3



Fonte: BISILLIAT, Maurren. 1984, p. 29

Figura 4 – Fotografia sem título 4



Fonte: BISILLIAT, Maureen. 1984, p. 33

Maureen Bisilliat trabalha com imagens que colocam em evidência o corpo feminino, jovem, em contato com o rio de lama. A atividade laboral, debruçar-se sobre a lama para catar caranguejo, ganha uma conotação até certo ponto erótica. As formas dos corpos femininos destoam da lama disforme; o amassado e repisado lamaçal destoa da linha suave dos corpos e dos contornos dados pelas roupas. A tonalidade, que não aparece de maneira tão incisiva na primeira parte da obra, possui aqui uma função de destacar o corpo feminino com o brilho solar, que se espelha mais no corpo do que na lama.

Apesar de os corpos femininos aparecerem em contato absoluto com a lama, parece haver uma distância entre esses seres. Ao contrário do poema, que coloca o humano, ou mais especificamente o homem, como uma emulação do rio, como um complemento do rio, e ambos não têm o direito de visualizar uma imagem acabada do mundo, nesta parte a fotógrafa coloca a imagem feminina como o espaço fotográfico positivo e acabado. A lama se torna quase um negativo, um complemento, uma descontinuidade da humanidade que esses corpos emanam.

Em *Fábula do Capibaribe*, a terceira parte da obra, as imagens de Maureen Bisilliat insistem nessa mundividência, mas utilizando crianças e substituindo o ar sensual por uma atmosfera lúdica e alegre que, em certa perspectiva, parece jocosa: as crianças nos ensinam a rir do mundo, a desafiá-lo corajosamente, a integrá-lo, mesmo que todos imersos em lama, no sem sentido da experiência humana.

Voltando a JCMN, a partir desta parte do poema, a poeticidade das imagens criadas pelo eu lírico do poema, *poésie pure* que chega a aparecer escrita no poema, permanece com sua re-

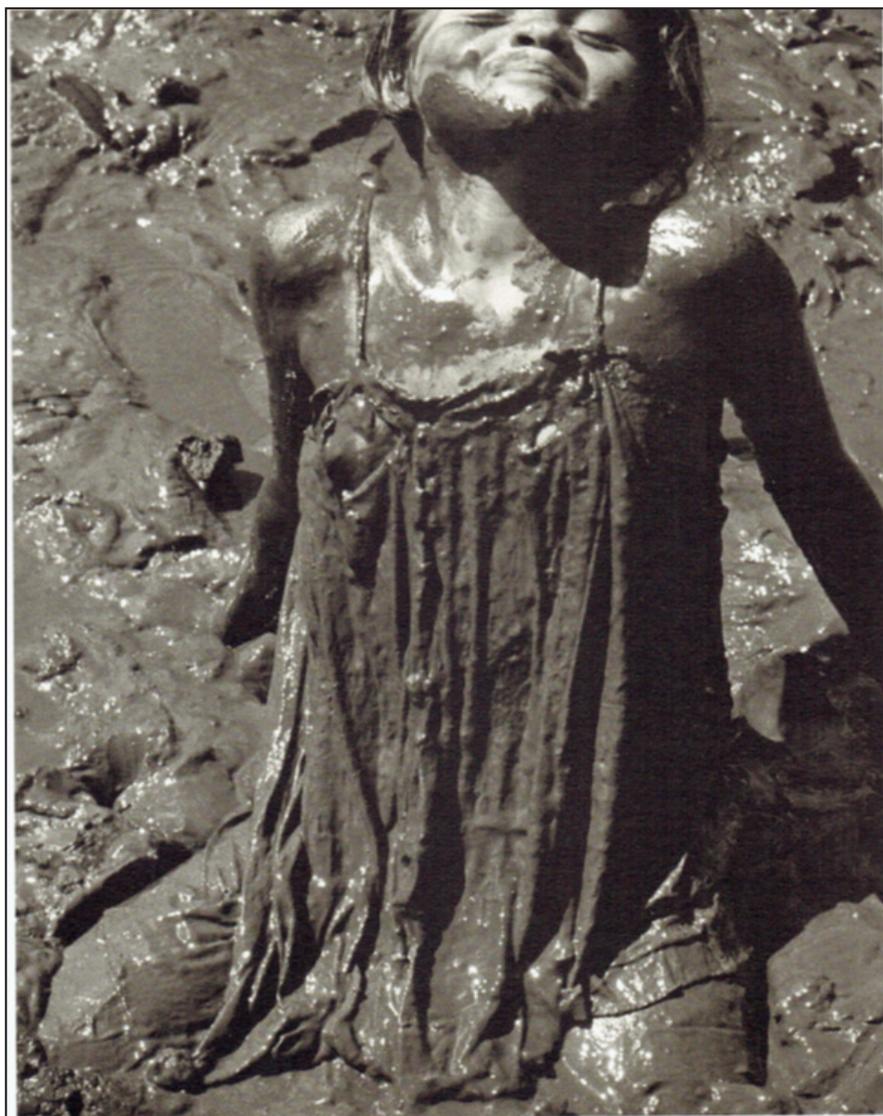
flexão sobre a dureza da atividade, e da própria vida. Os signos que nos dão tal ideia são “dente”, “polícia puro/elaborando esqueletos”, “ácidos”, “carne vidrada”, entre outros que, em conjunto com períodos quebrados sintática e morfologicamente, ensinam sobre a antilira, educam pela ductibilidade e pela resistência, ou seja, a lição é apreendida através da experiência, e experienciar é viver o fenômeno para compreendê-lo. Entretanto, apesar de todas as dificuldades da trajetória desses rios, humanos, cães e seres sem pluma, caminho este que poderia ser abrandado, os fenômenos nos ensinaram, ensinamento de lama, ensino de poesia, que há algum tipo de esperança, também ela endurecida:

[...] O rio teme aquele mar/ como um cachorro/ teme uma porta entretanto aberta,/ como um mendigo,/ a igreja aparentemente aberta.// Primeiro, o mar devolve o rio./ Fecha o mar ao rio/ seus brancos lençóis./ O mar se fecha/ a tudo o que no rio/ são flores de terra,/ imagem de cão ou mendigo.// Depois,/ o mar invade o rio./ Quer/ o mar/ destruir no rio/ suas flores de terra inchada,/ tudo o que nessa terra/ pode crescer e explodir,/ como uma ilha,/ uma fruta.// Mas antes de ir ao mar/ o rio se detém/ em mangues de água parada./ Junta-se o rio/ a outros rios/ numa laguna, em pântanos/ onde, fria, a vida ferve.// Junta-se o rio/ a outros rios./ Juntos,/ todos os rios/ preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada.// (Como o rio era um cachorro,/ como o mar era uma bandeira,/ aqueles mangues/ são uma enorme fruta:// A mesma máquina/ paciente e útil/ de uma fruta;/ a mesma força/ invencível e anônima/ de uma fruta/ – trabalhando ainda seu açúcar/ depois de cortada – .// Como gota a gota/ até o açúcar,/ gota a gota/ até as coroas de terra;/ como gota a gota/ até uma nova planta,/ gota a gota/ até as ilhas súbitas/ aflorando alegres.) (MELO NETO, 1997, p. 81-83).

A tensão entre o mar e o rio e, por metonímia, da canídea humanidade desemplumada, se dá nas próprias expressões utilizadas pelo poema de maneira que “o mar invade o rio”, “quer o mar destruir no rio”, enquanto que “o rio se detém”, “junta-se o rio a outros rios” preparando, “junto com outros rios” a “luta de água parada”. A resistência do rio, vinda “gota a gota”, é a dificuldade de se trabalhar a linguagem; é aquilo que João Alexandre Barbosa chama de tensão entre poesia e realidade; é a aprendizagem de quem ensina através da dureza. Esses paradoxos, existenciais, tais quais as crianças sorridentes das imagens de Bisilliat, fazem o poema possuir certo sentido jocoso, de um riso pausado no tempo – dobra dura e dobradura do real –, e, apesar de toda sua dureza e todo seu antilirismo, é lírico. Talvez porque não deixe de afetar duplamente o espectador com a dureza e a leveza que compõem a mesma cena.

É possível supor que uma das fotos escolhidas por Bisilliat para esta terceira parte da obra sintetize o conteúdo do poema cabralino, tornando-os irmanados no aprendizado. Aqui, não se trata de dizer que a adaptação é equivalência ou consonância, como vimos antes, tampouco releitura: a adaptação realizada por Maureen Bisilliat é um ensinamento enquanto esforço de aprendizagem, tal qual JCMN indica em entrevistas e nos poemas como artifício para sua poética e para seu contato com a realidade.

Figura 5 – Fotografia sem título 5



Fonte: BISILLIAT, Maurren. 1984, p. 43

Considerações sobre as conclusões

Atrelada à inevitável obsessão de se ler e se escrever sobre João Cabral de Melo Neto ao infinito, há uma limitação espaço-temporal. A mesma sensação toma conta quando nos debruçamos sobre as “equivalências fotográficas” de Maureen Bisilliat. Neste sentido, estas considerações finais fogem à regra de sintetizar o que se refletiu até aqui, pois há um incabamento da análise de suas obras: a última parte – *Discurso do Capibaribe*.

Já rememoramos que Linda Hutcheon e Robert Stam, a partir de suas reflexões sobre o preconceito com as obras adaptadas, posicionaram-se contra as críticas às adaptações. As diversas motivações apontadas por Stam – antiguidade, pensamento dicotômico, iconofobia, anticorporalidade e parasitismo – não se justificam por razões óbvias exploradas por

ambos os estudiosos do assunto: em geral, as obras pertencem a diferentes linguagens e, portanto, precisam de adaptações às necessidades das diferentes linguagens. Além disso, a homenagem à obra anterior amplia a contextualização do presente.

E este trabalho não diz respeito apenas, como se isso fosse pouca coisa, a um poema de João Cabral que mostra a degradação ambiental e humana em torno do Capibaribe em torno de 1950; tampouco é uma homenagem às sofridas “caranguejeiras” que Maureen Bisilliat encontra na região de Livramento, na Paraíba, em 1984; é um texto que encontra as duas obras em uma tensão similar à dialética marxista – a reflexão e a realidade simultâneas. Com esse confronto, chegamos também ao confronto de poéticas – Maureen Bisilliat e João Cabral de Melo Neto não são confrontados, não entram em choque com suas poéticas, tampouco se excluem. E as negativas continuam quando pensamos em junção, em concatenação, em mescla.

Tal fenômeno ocorre porque as “equivalências (poético) fotográficas” transcendem o sentido teórico da adaptação – não são recodificações, nem transposições intersemióticas, nem tradução, transmutação e transcodificação. Ambas, poesia e fotografia, ensinam a nós por meio de uma linguagem dúctil, de uma poética de espelhamento que nos leva, às vezes, a um vazio existencial do qual não conseguimos fugir. Tomando o pressuposto desse aprendizado duro, que não tensiona apenas a realidade, mas a nós mesmos, fica perceptível que essas obras se complementam, elas se interseccionam e se contrapõem na forma, elas se confrontam e se concatenam nas diferentes linguagens e, talvez o essencial, elas nos oferecem várias conclusões que se sintetizam em poucas palavras – as duas obras nos dão possibilidades de esperança. E ambas traduzem, parafraseando Hutcheon, em outro sentido específico, o desejo que temos de uma realidade outra, pela qual lutamos e sofremos, aprendendo a cada imagem e palavra lida e interpretada.

À revelia do que se recomenda num texto acadêmico, concluimos este texto com o que de fato é essencial: Bisilliat e Cabral trazem a nós outro mundo possível – um mundo no qual estamos vivos e completamente vinculados à natureza e ao mundo dos fenômenos. Entre adaptações e equivalências a vida produz conhecimentos, alguns nascidos do que produzem a poesia e a fotografia desses artistas, posto que o esforço de aprendizagem talvez seja entender o motivo desses seres-objetos nas cenas parecem ter a mesma matéria, e por que isso não parece ser natural:

Aquele rio/ está na memória/ como um cão vivo/ dentro de uma sala./ Como um cão vivo/ dentro de um bolso./ Como um cão vivo/ debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele.// Um cão, porque vive,/ é agudo./ O que vive/ não entorpece./ O que vive fere./ O homem, porque vive,/ choca com o que vive./ Viver/ é ir entre o que vive.// O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens./ O que vive choca,/ tem dentes, arestas, é espesso./ O que vive é espesso/ como um cão, um homem,/ como aquele rio. (MELO NETO, 1997, p. 83-84)

Figura 6 – Fotografia sem título 6



Fonte: BISILLIAT, Maurren. 1984, p. 49

Referências

BARBOSA, J. A. A lição de João Cabral. In: BARBOSA, J. A. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002 (a).

BARBOSA, J. A. A poesia crítica de João Cabral. In: BARBOSA, J. A. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002 (b).

BARBOSA, J. A. João Cabral: Museu de tudo e depois. In: BARBOSA, J. A. *Leituras Desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007 (a).

BARBOSA, J. A. As paisagens de João Cabral. In: BARBOSA, J. A. *Leituras Desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007 (b).

BARBOSA, J. A. Um outro João Cabral. In: BARBOSA, J. A. *Leituras Desarquivadas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007 (c).

BARBOSA, J. João Cabral ou a Educação pela poesia. In: BARBOSA, J. A. A Biblioteca Imaginária. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

BARBOSA, J. A. A imitação da forma – uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CÂNDIDO, A. Iniciação à literatura brasileira. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FLLCH/USP, 1999.

CÂNDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CÂNDIDO, A. Literatura e sociedade. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CIA D. C. O Cão sem Plumaz. 2017. Vídeo disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/csp>. Acesso em 05/10/2021.

COSTA, R. R. Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

EQUIVALÊNCIAS: aprender vivendo. Produção: Maureen Bisilliat. Roteiro: Maureen Bisilliat. São Paulo; Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2020. 96 minutos, colorido.

HUTCHEON, Linda. Uma teoria da adaptação. Tradução de André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

INSTITUTO MOREIRA SALES. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat. Disponível em: <https://ims.com.br/2018/10/04/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-o-cao-sem-plumas/>. Acesso em 05 out. 2021.

MELO NETO, J. C. de; BISILLIAT, Maureen. O Cão sem Plumaz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO NETO, J. C. de. O Cão sem Plumaz. In: MELO NETO, J. C. Serial e Antes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SECCHIN, A. C. João Cabral: a poesia do menos - e outros ensaios cabralinos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro/UFSC, número 51: Florianópolis, 2006. p. 19-53.

VILLAÇA, A. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). Leitura de poesia. São Paulo: Ática, 1996.