

João Cabral de Melo Neto

A educação pela pedra

Posfácio de
Carlos Mendes de Sousa

volume doze
Curso Breve de Literatura Brasileira
Livros Cotovia

Posfácio

DAR A VER O POEMA

1.

A educação pela pedra é um dos mais singulares livros de poesia escritos em língua portuguesa. A crítica assinalou, desde o primeiro momento, a densidade e o grau de exigência de um texto que suscita atenção minuciosa e pede uma leitura lenta. Em 1966, o ano da publicação, Óscar Lopes, numa recensão que publica no jornal *Comércio do Porto*, faz justiça à superior mestria do artefacto verbal, sublinhando a dimensão reflexiva: “*A educação pela pedra* é, quase poema a poema, uma obra-prima de meditação profunda e inesgotável” (10 de Dezembro)¹. Por seu turno, o poeta e crítico Augusto de Campos, num artigo em que propõe uma notável leitura da obra, texto saído no *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), no dia 11 de Dezembro, começa por falar do grau de dificuldade: “Pois difícil é o mais recente livro de Cabral, *A educação pela pedra*. Difícil e exigente”². A obra recenseada constitui indiscutivelmente um ponto de culminação do percurso literário de João Cabral de Melo Neto. Encontramo-nos, aliás, diante de um assinalável hiato temporal no trajecto cabralino: o poeta estivera cinco anos sem publicar e só nove anos depois de *A educação pela pedra* daria à estampa o livro seguinte, sustentando durante muito tempo a ideia de que, com o livro de 1966, a obra estava fechada e que não escreveria mais.

¹ A recensão foi incluída no livro *Ler e depois. Crítica e interpretação literária*, vol. 1, Porto, Inova, 1969, pp. 383-387.

² Augusto de Campos, *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*, São Paulo, Cortez & Moraes, 1978, p. 50.

O primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*, publicado em 1942, em edição de autor, ostenta na capa o nome “Pernambuco”, no lugar onde habitualmente aparece o nome da editora. O topónimo deixa adivinhar um quadro de referência fundamental na sua poética, ainda que ausente no interior deste livro: a presença obsessiva do Nordeste brasileiro. Na obra viriam a aparecer inumeráveis referências explícitas a Pernambuco e à capital, Recife. Foi nesta cidade que o poeta começou por frequentar um círculo de intelectuais que se reunia no Café Lafayette, onde se destacavam Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro. No livro *O engenheiro* (1945), um poema tem como título o nome deste pintor (que desempenhou um papel importante no contexto do Modernismo brasileiro). No entanto, em *Pedra do sono* já surgem poemas com títulos que reenviam para a esfera das artes plásticas: “Homenagem a Picasso” e “A André Masson”. Este nome assinala o impacto da estética surrealista no livro de estreia de João Cabral, tendo sido determinante neste domínio a influência de Willy Lewin, a quem o jovem poeta dedica o livro. Relevante o facto de *Pedra do sono* ser igualmente dedicado a Carlos Drummond de Andrade, com quem João Cabral entabulará um estreito diálogo, presença crucial para a definição do seu caminho literário.

A fortuna crítica do primeiro livro ficou profundamente marcada por um texto publicado em Junho de 1943, na *Folha da Manhã*, um jornal de São Paulo. O artigo com o título “Poesia ao Norte”, assinado por Antonio Candido, tornar-se-ia uma referência obrigatória para a crítica, mas importa considerar, acima de tudo, o impacto produzido no próprio poeta, de acordo com testemunhos seus. Na recensão, o ensaísta assinala o modo como o poeta opera a síntese das duas principais linhas que no livro se fazem sentir: “o seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências — a do cubismo e a do surrealismo — é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justa-

mente de interessante: engloba em si duas correntes e as funde numa solução bastante pessoal”³. João Cabral viria a reconhecer mais tarde que a ênfase da “tendência construtivista”, apresentada nesse artigo, foi decisiva para a não rejeição de *Pedra do sono*, para a inclusão do livro na obra reunida. Com efeito, qualquer leitor da poesia de João Cabral sentirá dificuldades em identificá-la com um clima predominantemente noturno e com qualquer espécie de expressão surrealizante, como ocorria no livro de 1942. O caminho trilhado aprofundar-se-ia de modo claro na direção do pendor construtivista.

Os esforços de contextualização da obra de João Cabral não dispensaram os enquadramentos geracionais. Alguns críticos e historiadores da literatura inserem o poeta na chamada Geração de 45. Vamos encontrar, contudo, da parte do autor, na fase de consolidação da sua poética, um admirável posicionamento crítico, num conjunto de quatro artigos publicados em 1952, no *Diário Carioca*, intitulados precisamente “A Geração de 45”. Estes textos constituem por si uma peça chave na questionação das perspectivas catalogadoras que apontam o autor de *Psicologia da composição* como um dos expoentes da referida geração. O que mais impressiona é a consciência crítica do poeta em relação ao sistema literário, o que, por seu turno, acarreta uma agudíssima percepção relativamente ao modo de se situar dentro desse sistema. Se a construção do nome poético pressupõe uma afirmação de originalidade, essa questão é indissociável das tomadas de posição face à experiência histórica e face ao modo como, nesse contexto, é equacionada a função da arte. No último artigo da série, João Cabral esclarece o assunto em termos de enquadramento histórico: “o que há de comum entre os poetas que a constituem é a sua posição histórica”. Em depoimentos poste-

³ Este texto encontra-se reproduzido em “Paisagem Tipográfica”, número da *Colóquio/Letras* dedicado a João Cabral de Melo Neto (n.º 157/158, Julho-Dezembro de 2000, pp. 15-19).

riores, a demarcação será categoricamente apresentada, quando afirma que a única coisa que o prende à Geração de 45 é um facto de ordem cronológica: a sua data de nascimento. Nos referidos artigos de 1952, não deixa de dimensionar a problemática geracional em função dos princípios de continuidade e de ruptura perante as mais representativas gerações precedentes, no quadro do modernismo brasileiro (a geração de 22 e a geração de 30): “o fato de constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 1945”.

Pretende João Cabral, desta forma, inscrever o seu nome na História Literária, a partir de uma posição de grande distanciamento em relação aos lugares poéticos sedimentados na tradição cultural do país. Isso foi levado o mais longe possível nos procedimentos utilizados, nas experimentações que realizou (veja-se o recurso a dispositivos pouco usuais na tradição retórico-estilística luso-brasileira como, por exemplo, a utilização de esquemas métricos que não a redondilha menor, a redondilha maior, o decassílabo ou o alexandrino, assim como a utilização preferencial da rima toante, mais corrente na tradição espanhola). Considere-se ainda o modo como procurou fixar uma imagem de si, em muitas declarações públicas. Em entrevistas e em depoimentos afirma-se peremptoriamente como um “marginal” que não se reconhece “em nada do que caracteriza a tradição da poesia luso-brasileira”. Convoca inclusivamente outros nomes de poetas que o antecederam e que são marginais, na mesma acepção em que ele se vê como marginal: Augusto dos Anjos, Sousândrade, Kilkerry (todos eles, poetas que viveram a transição do século XIX para o século XX). Ora, se a obra de João Cabral irá revelar uma das mais criativas e radicais gramáticas poéticas do modernismo brasileiro, definitivamente afastada da referida tradição dominante, não se pode dizer, no entanto, que essa inovadora gramática tenha

derrogado as lições dos mestres de 22 ou de 30. Ele abre, sob este ponto de vista, um preciso espaço de consolidação (distância em relação a um paradigma e inovação absoluta em relação a outro). E também, neste sentido, *A educação pela pedra* constitui um marco. Nas palavras de Italo Moriconi: “O espírito modernista ainda está presente na construção relâmpago de Brasília entre 1957 e 1960, assim como é ainda o modernismo que vemos vivo na proposta de inovação trazida por um livro como *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1966.”⁴

O projecto literário do poeta vai sendo delineado em função de uma apurada consciência do percurso que se constrói. Talvez por isso, em alguns dos mais representativos estudos sobre João Cabral, em concreto nos livros integralmente dedicados à poesia do autor, se perspective a par e passo o trajecto desenhado pela obra, sendo aí os livros comentados pela ordem cronológica. O ano da publicação do mais complexo e difícil dos livros é paradoxalmente aquele em que ocorre uma maior divulgação da obra do poeta. É neste ano que uma encenação de *Morte e vida severina* pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), com música de Chico Buarque, irá ter um êxito retumbante (a estreia ocorrerá em Setembro de 1965, na cidade de São Paulo). *Morte e vida severina* é o livro de João Cabral com maior número de edições (números invulgares para um livro de poesia que já atingiu as 50 edições). A peça é apresentada em Nancy, no mês de Maio de 66, no âmbito de um festival universitário de teatro (sendo-lhe aí atribuído um prémio). O grupo faz, em seguida, uma digressão por Portugal, nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra. João Cabral, que desempenhava funções diplomáticas em Berna, vem a Portugal assistir à representação do espectáculo e concede, na ocasião, algumas entrevistas.

⁴ Italo Moriconi, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2002, p. 26.

Deparamos com um curioso trânsito nas suas declarações: sendo o contexto o da evidência coroadora de uma das suas obras, o poeta vem denegar a facilidade, a fluência na obra em questão, em detrimento do trabalho formal que estaria afastado deste texto: “É necessário evitar a facilidade. Uma das coisas que me irrita no auto, em *Morte e vida severina*, que acho a coisa mais fraca que já fiz, é o aspecto formal. Ainda agora, ao ouvi-lo, vi que teria escrito diferente.” (*Diário de Lisboa*, 16 de Junho de 1966.)

Morte e vida severina é publicado pela primeira vez em *Duas águas*, volume com a poesia reunida de João Cabral editado em 1956. Trata-se da segunda reunião da poesia completa (a anterior saíra dois anos antes), agora com três livros inéditos: além do já referido “auto”, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. O nome atribuído da colectânea comporta um preciso alcance programático em relação a um projecto de escrita face ao qual o autor assume aqui uma consciência nítida. Importa atentar nas palavras com que João Cabral explica o termo na badana do livro: “*Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e — decorrentemente — a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos.” Existe uma natural complementação de sentidos, tornando-se evidente, da leitura da obra, a impossibilidade da divisão das “duas águas” de uma forma simplista e esquemática. O próprio João Cabral revê autocriticamente a questão por ele formulada nos anos 50, quando em declarações muito mais tardias afirma que escreveu *Morte e vida severina* de uma “maneira fácil”, com a pretensão de que iria assim chegar aos leitores de romanceiro de cordel, acabando por reconhecer que afinal fez “uma coisa sofisti-

cada”, não tendo conseguido atingir o público desejado. Das muitas afirmações do poeta, que temos vindo a transcrever, ressalta uma notável capacidade de auto-análise. A esta atenção crítica não foi alheio um importante facto biográfico pelo próprio muitas vezes rememorado, e que diz respeito aos anos de formação: nos tempos em que começou a frequentar o círculo do Café Lafayette, no Recife, o poeta acalentava o desejo de vir a ser crítico literário e, ainda segundo o seu testemunho, só terá optado pela poesia porque entendia que não era detentor de suficiente cultura literária para poder exercer a crítica. Independentemente do valor relativo que possa ser atribuído a estas declarações, importa sublinhar que a obra de João Cabral, um dos mais notáveis artífices do verso em língua portuguesa, reflecte no seu cerne, desde o primeiro momento, essa marca do olhar racional sobre si mesma.

Antes de sair a *Pedra do sono*, João Cabral já se pronunciara, ao modo de programa, num texto intitulado: “Considerações sobre o poeta dormindo”, sobre o universo que o seu primeiro livro de poesia espelhariá (comunicação apresentada no Congresso de Poesia do Recife, em 1941). No ano de 1982, organiza uma antologia com o expressivo nome: *Poesia crítica*, em cuja abertura escreve o seguinte: “Talvez possa parecer estranho que passados tantos anos de seus primeiros poemas, o autor continue se interrogando e discutindo consigo mesmo sobre um ofício que já deveria ter aprendido e dominado. Mas o autor deve confessar que, infelizmente, não pertence a essa família espiritual para quem a criação é um dom, dom que por sua gratuidade elimina qualquer inquietação sobre sua validade, e qualquer curiosidade sobre suas origens e suas formas de dar-se.” As palavras pre-faciais condensam de forma exemplar uma posição assumida desde o início e que, numa fase de balanço, dão conta do inquieto desconforto de quem continua insatisfeito a problematizar a própria arte.

Autran Dourado afirma num depoimento que, ao fim de algum tempo de muito ler, fica com aquilo a que ele chama de “língua suja”. Para “lavar a língua” volta sempre a Machado de Assis: todos os anos, relê os três principais romances do maior escritor da literatura brasileira³. A medida do ensinamento convocado por Autran Dourado comporta um efeito profilático que inevitavelmente se projecta para lá do domínio da leitura. Com certeza que para o romancista está em causa, de modo mais ou menos directo, a depuração da própria prosa. Lembro este depoimento, ao pensar no poeta de *A educação pela pedra*. A obra de João Cabral funciona para mim, enquanto leitor de poesia, de forma análoga àquela que Autran Dourado apresenta na sua experiência de leitor de ficção. Mas interessa-me aqui, acima de tudo, pela função pedagógica que a poética cabralina comporta enquanto *lição para poetas*. Mesmo quando o autor pretende remeter os efeitos da lição para o interior da obra, deparamos com um movimento amplificador que conduz à universalização do ensinamento. Ocorre um trânsito que é profundamente elucidativo das tensões que vibram na poesia do autor de *Quaderna*. A ausência da primeira pessoa, a consequente procura de apagamento das marcas pessoais de subjectividade, a transferência do ponto de vista da “narração” para objectos ou paisagens alegóricas como, por exemplo, o mar e o canal, no poema de abertura do livro de 1966, todas estas estratégias enunciativas, que pretendem afastar de cena o eu, não o rasuram de modo algum, pelo contrário, evidenciam-no, no seio da mais impositiva exposição do poema: a direcção metapoética. O poema não é apenas o meio (a máquina aberta) que diz o seu próprio funcionamento. Ao mesmo tempo que se oferece como modelo, servindo o seu fabricante, o poema revela-lhe também

³Autran Dourado, *apud* Eder Chiodetto, *O lugar do escritor*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 131.

o rosto (veja-se o célebre poema “Num monumento à aspirina”: aí o “cartesiano de tudo nesse clima” deixa entrever o mítico biografema cabralino da dor de cabeça que o acompanhou toda a vida). Por outro lado, o modelo (a voz) de João Cabral acabará por repercutir fortemente na literatura brasileira. Se se fala de uma poesia “pós-cabralina” (um dos volumes antológicos deste Curso Breve recebe justamente esse nome), não podemos esquecer que existe, de facto, nessa poesia um importante filão devedor da lição de Cabral.

O título *A educação pela pedra* impõe-se pela sua justeza emblemática. A João Cabral se aplica aquilo que, em versos de *Paisagens com figuras*, ele próprio disse de outros artistas, quando falou do poeta espanhol Miguel Hernández e da sua “voz métrica de pedra”, ou quando falou de Manuel Rodríguez, o toureiro “mais mineral e desperto”. O poema onde aparece este toureiro é, aliás, um poema que vale a pena recordar, ainda que seja um dos mais frequentemente citados, pelo alcance metapoético da lição nele contida. Chama-se “Alguns toureiros” e convoca a estafada metáfora da flor para dizer a arte de cada um dos toureiros apresentados, apesar de apenas num deles ser dada a ver a lição:

*sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:*

*como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,
e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.*

João Cabral assume uma atitude muito afirmativa contra a identificação de literatura com sentimentalismo, especialmente contida nas designações “lirismo”, “lírico”. Por isso proclamou a sua “antilira”, o termo que encontramos na dedicatória de *A educação pela pedra* — “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos” —, palavra-síntese de um programa que, desde cedo, no interior da própria obra estabelece uma espécie de equação que opõe poesia a lirismo.

A explicitação surgia em jeito de manifesto num título como “Antiode”, a terceira parte do livro de 1947, *Psicologia da composição*; nesse poema como noutros (lembre-se, no mesmo livro, a “Fábula de Anfion”, onde deparamos com a ida da personagem mitológica para o deserto, com o intuito de combater a fácil inspiração, e, por fim, a decisão de emudecimento, de rasura da música, no gesto destruidor da flauta atirada aos peixes surdos-mudos do rio), o poeta vai construindo uma cerrada proposição, muro que pretende delimitar a sua concepção de poesia: contra a dulcificação. Por isso se diz antimelódico e convoca a prosificação (aproximando o verso da prosa) para fazer frente ao perfume lírico. Considere-se, a propósito, a carga programática das epígrafes, como acontece com as palavras de Berceo em *O Rio*: “Quiero que compongamos io e tú una prosa”.

A pedra traz consigo uma lição entranhada: a da imanência do sertão (“lá não se aprende a pedra: lá a pedra, / uma pedra de nascença, entranha a alma”), porém a pedra diz muito mais do que a sua essencialidade, a sua contingência. Ela constitui, nessa sua concretude, a afirmação veemente de uma dicção e de uma ética — uma educação para uma poética do rigor, da concisão e da justeza:

*Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).*

*A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.*

3.

Nas entrevistas que concedeu aos jornais portugueses, quando da estreia entre nós de *Morte e vida severina*, ao referir o lado pouco trabalhado deste livro, João Cabral aproveita não apenas para deslocar a atenção para uma vertente central na sua poética — o construtivismo —, mas simultaneamente para se deter no anúncio de um livro novo. Esse anúncio é feito com uma sumária apresentação da estrutura do livro. Na entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 16 de Junho de 1966, enuncia com precisão, ainda que em termos genéricos, o modo de aceder ao livro: “Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve para se chamar *O duplo ou a metade*. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco, a outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos, a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos, os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repelem-se; e por aí fora...” O livro seria impresso no Rio de Janeiro, no mês seguinte.

A partir de *Psicologia da composição*, todos os volumes da obra de João Cabral são concebidos como conjuntos unitários, subordinados a uma ideia de livro, com uma temática mais ou menos explicitada e apoiados numa arquitectura muito elaborada. Quando começa a ter consciência da diferença e do lugar que pretende ocupar, o poeta impõe o argumento e a estrutura não apenas ao poema, mas também ao

livro. Assim acontece com *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina* (livros-poema) e com os outros volumes que vão sendo publicados até *A educação pela pedra*. O que maior impacto causa neste novo livro é aquilo a que o próprio poeta se refere como o “*ensemble* da composição”, algo que começa a ser actuante nos livros imediatamente anteriores e que aqui é aprofundado: “Somos gente de muita textura e de pouca estrutura. Eis a razão do meu interesse sempre crescente — desde *Serial* e *Quaderna* — pela máquina do poema. A imagem forte interessa-me cada vez menos. Durante os anos mais próximos irei ainda explorar o *ensemble* da composição” (*Letras e Artes*, Lisboa, 8 de Junho de 1966). Nada mais adequado para uma certa definição do funcionamento do livro do que a expressão utilizada, neste contexto, pelo poeta: a “máquina do poema”. Um dos mais conceituados críticos da obra, Benedito Nunes, no volume que dedicou a João Cabral, em 1971, serve-se dessa expressão para intitular um dos capítulos do livro, debruçando-se aí sobre o processo de composição dos textos. “A máquina do poema” também será o título atribuído a um ensaio sobre *A educação pela pedra* (publicado em 1976, no livro *O dorso do tigre*).

Os poemas do livro surgem distribuídos por quatro grupos (com 12 poemas por grupo). Na primeira edição, cada um dos grupos era encabeçado por uma letra: “a”, “b”, “A”, “B”. Depois da primeira edição, João Cabral adopta um critério especificador: a anteceder as letras maiúsculas e minúsculas coloca referências delimitativas; duas secções (“a”, “A”) recebem o nome “Nordeste” e as outras duas secções (“b”, “B”) o nome “Não Nordeste”. Se com estas marcas divisórias salta à vista um óbvio propósito estruturante de ordem semântica, depressa se percebe, olhando para os poemas, que as letras minúsculas e maiúsculas assinalam igualmente um outro princípio ordenador (a agrupação segundo critérios de ordem quantitativa): em “a” e em “b” encontramos poemas mais curtos (16 versos), e em “A” e “B” poemas mais extensos (24 versos).

As regras que presidem à concepção do maquinismo no seu conjunto são mais complexas do que esta esquematização poderia fazer supor. Se a lógica de funcionamento macroestrutural dos poemas, em suas interrelações, já adquirira grande relevância nas obras reunidas em *Terceira feira*, em 1961 (*Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*), e em especial no último livro dessa colectânea, livro que antecede *A educação pela pedra*, agora os princípios de encaixe e interdependência dão conta de uma elaboradíssima arquitectura, que se manifesta igualmente no plano microestrutural. Após uma pausa considerável no ritmo regular da publicação, com este livro estamos perante “uma obra de construção muito rigorosa de um ‘engenheiro’ já bastante amadurecido por suas experiências com a linguagem da poesia”⁶.

Assinalem-se alguns aspectos que põem em relevo a dimensão gráfico-visual, especialmente perceptíveis na primeira edição do volume (e que a presente edição recupera). Impõe-se na página a visualização das relações formais entre as estrofes. Em cada uma das quatro partes do livro encontramos composições (metade dos poemas) de duas estrofes com o mesmo número de versos (seis poemas com duas estrofes de 8 versos, tanto em “a” como em “b”, e seis poemas com duas estrofes de 12 versos, em “A” e em “B”), e encontramos poemas (outra metade) constituídos por duas estrofes diferentes quanto ao número de versos (seis poemas com uma estrofe de 6 versos e uma estrofe de 10 versos, em “a” e também em “b”; seis poemas com uma estrofe de 8 versos e uma estrofe de 16 versos, em “A” e em “B”).

Do ponto de vista da “sintaxe visual”, considere-se a rigorosa ordenação dos poemas, em função do tamanho das estrofes, e considere-se o efeito produzido pelo desenho da sequência apresentada. Em cada uma das quatro partes deparamos

⁶ João Alexandre Barbosa, *João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Publifolha, 2001, p. 66.

com o mesmo tipo de sequência, por esta ordem: três poemas com as duas estrofes iguais; três poemas em que a primeira estrofe é a mais pequena; três poemas em que a primeira estrofe é a maior; e a terminar, simetricamente, de novo, três poemas isoestróficos. Os efeitos visuais desta serialização acabam por centrar-se necessariamente no jogo entre a parte e o todo, pondo em destaque a materialidade do artefacto. De acordo com Abel Barros Baptista, que em *O livro agreste* apresenta o esquema gráfico da distribuição (sucessão) das estrofes, “o primeiro efeito consiste na subordinação de cada poema e de todos eles ao rigor de uma construção simétrica: valorizando a condição de objeto do livro, expondo-lhe e explorando-lhe a materialidade, afirma o primado da sequência sobre o poema individual. Ao mesmo tempo, e é outro efeito, a materialidade do objeto impõe a delimitação da página, e cada par de páginas, ocupado por um único poema, realça-o e destaca-o da sequência.”⁷

Numa síntese da arquitectura do livro, atentemos agora noutros aspectos da lógica interna que preside à estruturação dos poemas isolados e à sua correlação com o todo. Cada poema, constituindo um díptico (simétrico ou assimétrico), apresenta um sinal (✕ ou 2) a separar estrofes (dois dos quatro sinais que tinham sido utilizados em *Serial*). Seis poemas, em cada uma das quatro secções, são separados pelo asterisco (indicador de que as duas partes do poema tratam do mesmo tema de modo opositivo) e seis poemas são separados pelo número 2 (a indicar que as duas partes do poema tratam do mesmo tema de modo complementar). De acordo com as palavras do poeta, acima citadas, os sinais vêm mostrar como as duas estrofes se “aglutinam” ou se “repelem”.

No livro *Poesia com coisas*, um dos mais notáveis estudos sobre João Cabral, Marta Peixoto afirma de um modo muito

⁷ Abel Barros Baptista, *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*, Campinas, Editora da Unicamp, 2005, p. 181.

directo que “o número dois domina a composição da coletânea”. Partindo desta asserção, procede a uma desmontagem da máquina, centrando-se tanto no nível relacional (o modo como o número dois está implicado na interligação dos poemas no todo), quanto no nível da composição do poema individualmente considerado. Não querendo tornar excessiva, neste espaço posfacial, a pormenorização dessa desmontagem, remeto para a apresentação clarificadora feita por Marta Peixoto e por outros críticos (Benedito Nunes, Antonio Carlos Secchin ou João Alexandre Barbosa) de alguns exemplos de procedimentos interrelacionais, como seja o caso dos oito pares de poemas emparelhados, isto é, poemas que se ligam por elementos comuns, explicitados nos títulos ou encontráveis no interior das composições. Sai realçada a arte da variação executada com apurado requinte em todos os pares, sempre de forma diversa, desde a variação mínima no par “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix”, à variação máxima no par “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”.

Sobre a permutabilidade no interior de cada poema (entre as duas estrofes de cada composição), sobre a complexidade das interrelações observadas, é profundamente esclarecedor um documento reproduzido no número da *Colóquio/Letras* dedicado a João Cabral: trata-se de um plano feito pelo poeta, uma espécie de planta de *A educação pela pedra*, como se se tratasse do projecto de um edifício elaborado por um arquitecto. Em relação à forma final do livro, existem pequenas diferenças ao nível de alguns pormenores como, por exemplo, alguns títulos de poemas que viriam a ser alterados. Há ainda uma diferença significativa, a nível da arrumação. Neste plano estão juntos, de um lado, os poemas de 16 versos (“a” e “b”), e, do outro, os poemas de 24 versos (“A” e “B”). Todavia, o número de poemas já está definido. João Cabral, no topo do esquema chega a colocar entre parênteses a indicação da totalidade de versos de cada um dos blocos. De um lado do quadro, onde alinha os títulos dos poemas de 16 versos, anota: “(384v.)”; do

outro lado, a encimar o quadro de títulos de poemas de 24 versos, coloca esta indicação: "(576v.)".

Mais do que estes aspectos de contabilização, impressiona verdadeiramente no mapa a apresentação das tabelas alinhadas num gráfico de siglas do esquema composicional (que pode ser lido em sentido horizontal, como em sentido vertical) Apresento, a título de exemplo, os seis primeiros poemas, tal como surgem no quadro:

O sertanejo falando	C-E P M S C. ca.
Fazer o seco, fazer o úmido	R-R P U S Re.
A educação pela pedra	E-R P U A1 Sl
Fábula de um arquiteto	J-J — M A1 C.t.
De Bernarda a Fernanda de Utrera	R-R — U S Re.
Catar Feijão	R-J — M S C. il.

A legendar o gráfico são colocadas minuciosas indicações decodificadoras dos processos composicionais de interrelação associativa, assim como indicações sobre a construção de cada poema, que dão conta das preocupações com o planeamento formal do mínimo pormenor⁸.

⁸ São estas as legendas apresentadas por João Cabral no documento:

"Formas de justaposição dos poemas em unidades (U)

sl: sem ligação
rv: repetição versos
re: repetição estrut.

*

Tipo de associação entre as semipartes de cada parte
Relações entre as semipartes de cada parte

C- com conjunções
J- justaposição pura, absoluta
R- justaposição com repetição de elementos das duas linhas anteriores
E- encadeamento com elementos mais distantes do que duas linhas

Se a apresentação da planta do livro revela o admirável funcionamento de uma máquina tecnicamente precisa (nos jogos permutacionais, nas simetrias e assimetrias), esta apresentação e a concomitante análise formalista são, por si só, naturalmente insuficientes para acedermos à riqueza e à complexidade da obra, pois existe “um campo de forças em constante transformação” numa poesia que não se deixa de modo algum apertar na malha da fixidez e estabilidade do puro formalismo, como sublinha Marta Peixoto, ao apresentar o seu plano de intenções para o estudo da obra de João Cabral, no livro que dedicou ao poeta⁹.

4.

Percorrendo os títulos dos vinte e quatro poemas de *A educação pela pedra*, agrupados sob o nome “Nordeste”, encontramos referências mais ou menos directas ao mundo subsumido geográfica, cultural e socialmente nessa designação de uma das regiões de maior impacto na literatura brasileira. Nestes títulos são também reconhecíveis as coordenadas que nos levam a recompor o cenário paisagístico das diferenciadas zonas do Nor-

*

Formas de ligação dos poemas em metades (partes)

Ev. = encadeamento rep. verso

Ep. = encadeamento rep. palavras

C. ca = conj. causal

C. con = conj. concessiva

C. cop = conj. copulativa

C. t = conj. temporal

C. ad. = conj. adversativa

C. il = conj. ilativa”.

⁹ Marta Peixoto, *Poesia com coisas (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 14.

deste: o Sertão, o Agreste, a Mata, o Litoral. Deparamos com os reenvios ao sertão, à caatinga, ao canavial, ao mar, à cidade do Recife, e ainda as referências aos rios e a um concreto rio nordestino, o Beberibe, assim como ao “sol em Pernambuco”; outras alusões complementam o quadro do ponto de vista cultural e humano: a nomeação do sertanejo, do urubu, da cana-de-açúcar ou da usina. Se os elementos nomeados possibilitam uma reconstituição representacional do quadro, a leitura dos poemas afasta qualquer tentativa de recondução a um universo de equivalências discursivas que programaticamente pretendesse recuperar um espaço documental ou “realista”, à semelhança do que acontece com a prosa do chamado “romance nordestino”.

A este respeito, veja-se como o poema de abertura de *Paisagens com figuras* constitui, na obra, um dos mais claros exemplos de funcionamento do sistema de deslocamentos praticado por João Cabral: “Pregão turístico do Recife” enfatiza o reverso daquilo que é apresentado no título. O desdobramento das imagens e metáforas vai conduzir à lição moral:

*podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.*

Antes disso, neste paradigmático poema, impõe-se outro ensinamento, anunciador daquela lição “de poética, sua carnadura concreta”, que se lerá em “A educação pela pedra”; é na quadra literalmente central no poema que se aponta a lição:

*Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, da arquitetura.*

Não se desligando dos referentes empíricos, as paisagens cabralinas radicalizam-se num horizonte que é o da absoluta concretude do poema-coisa.

Voltando às duas secções de *A educação pela pedra* intituladas “Nordeste”, gostaria ainda de recordar como nos títulos de dois poemas são convocadas realidades não-nordestinas que, no sistema de permutabilidades proposto no livro, surgem justamente em função da linguagem e da invenção verbal no espaço da criação poética, em diálogo com o universo nordestino. Refiro-me à referência a “The country of the Houyhnhnms” e ao nome “Sofia de Melo Breiner Andresen” (assim grafado no título). A poesia da paisagem é em João Cabral uma poesia que vive da adequação entre o espaço do referente focado e a própria espacialidade gerada na construção do poema. Nesse sentido, desde *Psicologia da composição* que versos e títulos de poemas emblematizam admiravelmente esta realidade. Na “Fábula de Anfion” fala-se da “paisagem de seu / vocabulário”. E é iluminador um título como “Paisagem tipográfica” (um poema de *Paisagens com figuras*), como é notável o isomorfismo encontrado no poema-livro de 1954, *O rio*, onde a mancha tipográfica dá a ver o percurso fluvial relatado pela própria voz do rio Capibaribe.

Sobre a paisagem-língua destaco ainda o poema “De um avião”, no livro *Quaderna*. O tópic do céu como texto é aqui actualizado a partir do ponto de vista da nova realidade da viagem aérea. Desmonta-se o lugar-comum da paisagem idílica, quando da distância advém um nivelamento que esfuma os contrastes e tudo torna mais perfeito (“o texto sempre mais idílico / que o avião dá a ler / de um a outro círculo”). O símile é expandido e as transições paisagísticas são percebidas como diferenças linguísticas: “a paisagem, ainda a mesma, / parece agora noutra língua: / numa língua mais culta, / sem vozes de cozinha. // Para língua mais diplomática / a paisagem foi traduzida: / onde as casas são brancas / e o branco, fresca tinta”. Em *A educação pela pedra*, deparamos com uma homologia extraordinária no poema “Rios sem discurso”: a

estrutura espacial do poema reproduz a situação da vivência nordestina da seca. Mais do que reproduzir a paisagem, o poema permite ver a escrita e a realidade que com ela nasce. Atente-se na segunda estrofe:

*O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lbe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.*

Torna-se indistinto dizer “paisagem” e dizer “língua”. Noutro poema, “Coisas de cabeceira, Sevilha”, estamos longe do estrito plano de um mero jogo de palavras puxadas pela memória. O processo de reversibilidades de tal forma entrecruza as realidades que no universo entrevisto se espelha a própria poética do autor, o universo da língua-Cabral:

*Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões
de ciganos dali; mas claras e concisas
a um ponto de se condensarem em coisas,
bem concretas, em suas formas nítidas.*

2

*Algumas delas, e fora as já contadas:
não esparramarse, fazer na dose certa;*

por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.
(Coisas de cabeceira somam: exponerse,
fazer no extremo, onde o risco começa.)

Não se trata apenas da experiência do espaço lido em função do tempo passado, da experiência dos lugares trazidos pela memória. As ausências rememoradas são captadas pelo trânsito da apropriação que suspende o lugar e o transforma em tropo, em paisagem retórica (*ars faciendi*). As “expressões / de ciganos dali”, coisas nítidas, são ditas unindo fios soltos, aparentemente disjuntivos, e explicando o lugar geográfico como lugar do *fazer* poético: “fazer na dose certa”, “fazer qualquer quefazer”, “dar a tensão ao que se faz / da corda de arco e a retensão da seta”, “fazer no extremo, onde o risco começa”. Por isso, a paisagem do deserto dada em *Psicologia da composição*, e que encontra natural adequação no cenário nordestino (em paisagens duras, intencionalmente carregadas de sentido), é reencontrada, numa exemplar convergência idiomática da poética cabralina, nos cenários austeros, “*con nervio*”, da paisagem espanhola (vd. *Paisagens com figuras*), e especialmente da andaluza.

Num livro publicado em 1980, *Escola das facas*, ler-se-á um reencontro com o Pernambuco da infância. O livro constitui um momento particular de revisão, desencadeando uma despedida auto-interpretação crítica, como se pode ver no poema muito conhecido “Autocrítica”:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.

*Um o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.*

A enfatizar a obsessão dos dois lugares fundadores (os dois eixos do percurso de eleição) aparece uma expressão de grande impacto, que traduz aquilo que o próprio autor procurou como lema: “dar a ver”. Em inúmeros depoimentos o poeta utiliza de forma incisiva a mesma expressão do verso: “Eu quero apenas dar a ver com a minha poesia. [...]. Minha poesia é toda tópica, porque sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais viva possível, e deixo que o leitor tire a conclusão” (34 *Letras*, Março de 1989). Daí que a música eleita para entrar no tema dos versos seja o “cante” (música que faz ver, até pela sua associação à dança), de que encontramos um belíssimo exemplo, neste livro, no poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”. Outra das direcções por esta expressão apontada com frequência é a da intervenção social — poesia que dá a ver a injusta realidade: “Muitas vezes, os homens que mandam não estão habilitados a ver toda a realidade, o conjunto. É aí que a arte pode ajudar, cumprindo sua função que é dar a ver — ‘donner à voir’. Não pode haver objectivo melhor, para a arte e para o artista” (*Última Hora*, 25 de Julho de 1979).

No primeiro número de *Terceira Margem*, Revista do Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1998), João Cabral publicou um poema que, de acordo com Arnaldo Saraiva (*Público*, 11 de Outubro de 1999), terá sido o último que escreveu. Trata-se de um admirável poema de fecho que, na sua arquitectura de linhas simples, pode ser visto como testamento poético. A tensão dramática da própria escrita do poema decorre de uma dolorosa vivência de ordem biográfica — a cegueira progressiva:

*Pedem-me um poema,
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?*

*Um poema se faz vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inscrita?*

O absoluto primado da visualidade e da espacialidade constitui o centro ordenador da poética cabralina. Por isso, a referência à cegueira é pungentemente apresentada no texto, ao contrário do que acontece por exemplo com Borges que, desde cedo coabitando com essa realidade anunciada, a incorpora na escrita¹⁰. Se a prática de ditar os textos elaborados mentalmente faz com que para o poeta argentino o poema seja “coisa de ouvir”, para João Cabral, não podia deixar de ser de outra maneira: o poema é “coisa de ver”, como se reitera no final da composição. O choque entre o imperioso ideal estético e a angustiada impossibilidade de fugir a esse preceito termina com a incisiva referência ao quadrado:

*Poema é coisa de ver,
é coisa sobre um espaço,
como se vê um Franz Weissman,
como não se ouve um quadrado.*

Escrever é ver. A activação do princípio cognitivo que assenta na objectivação do real tem neste poema uma concretização espantosa. Veja-se o exemplo dos rios nordestinos para

¹⁰ “A cegueira é uma clausura, mas também uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra”, prólogo ao livro *La Rosa profunda*.

explicar o que precisa de ser domado (como na vida, como na composição):

*Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas margens domado
para chegar ao Recife,*

*onde com o Beberibe,
com o Tejipió, Jaboatão,
para fazer o Atlântico, todos se juntam a mão.*

Em várias instâncias se podem assinalar projecções em que se entrevê um plano utópico (uma crença) mais ou menos perceptível. Por exemplo, o caminho do mar. Nele se concentra o lugar-comum da busca que é a do rio e a do retirante. Não há recortes de uma paisagem em que o mar seja perspectivado numa imanência próxima daquela sobre a qual tanto se tem falado a propósito desta poesia. O mar é sempre um mar que traz consigo uma antevisão que começa por comportar a equivalência a uma esperança. Lê-se em *O rio*: “Mas o mar obedece / a um destino sem divisa, / e o grande mar de cana, / como o verdadeiro, algum dia, / será uma só água / em toda esta comum cercania”. A figuração do mar para uma versão afirmativamente positiva da História não encontrará, porém, um tranquilo acolhimento nesta poesia. Acentuar-se-ão as linhas de fuga que relevam a intensidade perturbadora da figura (em especial na sua relação com os rios) equiparada à espectralidade da morte.

Em *A educação pela pedra*, a par dos poemas que tematizam a nudez do sertão, em paisagens de pedra, impõem-se quadros que permitem visualizar a realidade da seca a partir da focagem dos rios: é o que lemos em “Na morte dos rios”, poema em que se confrontam as relações da natureza vegetal e da natureza humana diante do “rio tumba” e em que se mos-

tra a trágica condição do sertanejo: “Verme de rio, ao roer essa areia múmia, / o homem adianta os próprios, póstumos”. Encontramos também poemas centrados nas diferenças paisagísticas “dos rios do litoral do Nordeste”, rios que se deixam contaminar e que contaminam tudo o que os rodeia: “lânguidos; que se deixam pelo mangue / a um banco de areia do mar de chegada; / vegetais; de água espaço e sem tempo”.

A obra alimenta-se de um cepticismo fundador. A doença do mundo, a desordem, a disfunção são motivações fortes do processo de escrita. A primeira explicitação maior fora do texto encontra-se em afirmações sobre o choque sentido perante uma estatística sobre a “expectativa de vida no Recife [que] era de 28 anos, enquanto que na Índia era de 29”. É assim que nasce, em 1950, *O cão sem plumas*. A denúncia de uma situação sobre a carência não vai deixar de projectar luz sobre o espaço da utopia. Uma atenção muito aguda, dir-se-á uma “visão hipocondríaca”, que põe alerta as agulhas mais finas, sensibiliza para o mal do mundo. Sérgio Buarque de Holanda, em 1952, ao escrever sobre João Cabral, apresentava algumas dúvidas, alguma perplexidade diante da obra do poeta, em concreto relativamente ao livro *Psicologia da composição*, e em relação a um formalismo excessivo que esta poética lhe parecia conter. Nesse mesmo texto do conceituado crítico, lemos palavras certas que vêm assinalar o facto de já estarem fundadas as traves mestras da poética cabralina — um projecto que se iria construir a partir da indissociável ligação entre rigor poético e inteireza ética: “O que parecia traduzir-se naquele zelo sempre atento não era apenas uma poética, na acepção mais corrente e usual do vocábulo. Era mais, e principalmente, uma espécie de norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética.”¹¹

¹¹ Sérgio Buarque de Holanda, “João Cabral de Melo Neto”, *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária*, Vol. 2 (1948-1959), São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 517.

O trajecto delineado na obra de João Cabral não se reduz ao simplismo do trânsito evolutivo de um caminho que vai da afirmação (a crença na investida social contra a injustiça, programaticamente inscrita em livros como *O cão sem plumas* e *O rio*) à instauração progressiva do pessimismo. Um dos exemplos que melhor ilustra a posição de João Cabral encontra-se no desfecho do mais emblemático dos seus livros comprometidos, *Morte e vida severina*, o último da “trilogia do Capibaribe”. Aliás, o próprio João Cabral dará conta das reacções interpretativas, pretendendo sublinhar o alcance da ambiguidade em torno desse final de viagem, entrevistado ora como mensagem de vida, ora como expressão de desespero, quando afirma que apesar de ser “confessadamente pessimista” não pretendeu apontar nenhum tipo de conclusão e deixou, por isso mesmo, intencionalmente ambíguo o final da peça.

Esta preocupação sempre esteve presente. Até muito tarde, João Cabral foi-se referindo a um projecto antigo: “Tenho também o esboço de uma peça, espécie de auto, intitulada *Casa de farinha*, onde tentarei traduzir em imagens de trabalho as visões do optimismo e do pessimismo” (entrevista a Arnaldo Saraiva, *JL*, 7 de Setembro de 1987). O plano assenta num procedimento que João Cabral retoma incessantemente e que actua em *A educação pela pedra*: a imagem surge ao serviço de uma ideia que comanda a elaboração do poema. O que estava projectado para a peça partia de uma imagem forte, presa ao universo de referência nordestino vivenciado pelo autor. No projecto, a alternância de estádios no processo de “produção” da farinha de mandioca serviria de base à alternância de falas, que consubstanciariam as tomadas de posição diante da vida. A não concretização do projecto realça o facto de os planos estruturadores anteciparem sempre a concretização de qualquer obra. As muitas intervenções que visam combater todo o tipo de manifestação criativa de matriz romântica põem em evidência continuamente a intenção programática de uma escrita construída “de fora para dentro”, e a este res-

peito convém referir aqui um texto fundamental — a conferência “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952. Este ensaio constitui uma pedra angular da poética cabralina no que diz respeito a um claro posicionamento na direcção do trabalho composicional.

5.

A partir do momento em que o poeta adquire uma consciência da direcção que pretende seguir, a paisagem passa a constituir uma tematização nuclear. Pode dizer-se, porém, que, mais do que um motivo central da obra, o espaço devém uma das suas forças motoras. O processo de construção do sistema cabralino sustenta-se grandemente no conceito de espaço. O poeta chega mesmo a afirmar que, para ele, o próprio conceito de tempo deve ser subsumido no de espaço, e que não lhe interessa o tempo na “sua relação com a história ou com a infância”, mas apenas naquilo que “o aproxima do espaço”, isto é, “o fluir do tempo”. (JL, 7 de Setembro de 1987). É significativo que a palavra “paisagem” ocorra insistentemente, e são óbvias as implicações dessa nomeação explícita¹². Em *A educação pela pedra*, não há ocorrências do termo. Já destaquei as duas secções que ostentam o nome “Nordeste”: a focalização da paisagem é aí perspectivada pela lente conformadora da nordestinidade. Tudo se converte a essa referência, com tal força, que não dizer paisagem é dizer Nor-

¹² Veja-se logo na fase inicial da produção, esta presença em títulos de livros (*Paisagens com figuras*); em partes constitutivas de livros (lembre-se em *O cão sem plumas*, as duas secções com o nome: “Paisagem do Capibaribe”); explicitada em títulos de poemas: “Paisagem pelo telefone” ou “Paisagens com cupim”, *Quaderna*; ou, incessantemente, no interior dos poemas: em *O engenheiro* fala-se da morte “abismando a paisagem”; a partir de *O rio*, passamos a encontrar a referência a uma paisagem cada vez mais precisa e convocada de forma mais insistente.

deste ou Pernambuco; o termo geral “paisagem” é subsumido nos termos particulares tornados absolutos. Nas outras duas partes (“Não Nordeste” — “b” e “Não Nordeste” — “B”), deparamos com quadros que focam outras realidades da geografia e da cultura brasileira. Veja-se o jogo relacional em dois poemas que colocam em diálogo dois universos distintos — “Uma mineira em Brasília”, “Mesma mineira em Brasília”; ou ainda os poemas que, previsivelmente, focam a obsessão idiolectal que há muito se começara a desenhar na obra: a presença da Andaluzia e de Sevilha. Lembre-se que a poesia de João Cabral, globalmente entrevista, dá conta de um desejo de equilíbrio entre o pólo pernambucano e o pólo andaluz, e, recorde-se, a este respeito, a extraordinária coerência do fecho, com *Sevilha andando*, o último livro, de 1990, a reafirmar a nitidez do esforço ordenador da obra.

A questão do espaço nestas duas secções do “Não-Nordeste” vem, acima de tudo, destacar um vector essencial que é o impacto da lição metapoética no livro. Podemos começar por atentar, por exemplo, no facto de a maior parte dos “poemas andaluzes” evidenciar, de modo mais ou menos directo, a dimensão arquitectónica nas paisagens e na sua relação com o poema (“Nas covas de Baza”, “Nas covas de Guadix”, “A urbanização do regaço”, “Na baixa Andaluzia”, “O regaço urbanizado”). Aliás, o motivo da arquitectura adquire um peso notável, e é digna de nota a expressão tematizadora num título como “Fábula de um arquitecto”. Contudo, gostaria aqui de chamar a atenção para um poema que fala de outro poema: “Ilustração para a ‘Carta aos puros’, de Vinícius de Moraes”. A ilustração cabralina para o poema de Vinícius é feita a partir do tensivo jogo de polaridades que, tendo por base as diferenças entre a cal viva e a cal morta, torna visíveis realidades abstractas do poema citado (os falsos e os verdadeiros homens puros), servindo-se mesmo, num dos pólos, do conhecido elemento utilizado na construção civil que “ao vestir de fresco, / veste de claro e de novo, e reperfila; / e nas

vezes de vestir parede de adobe, / ou de taipa, de terra crua ou de argila, / essa cal lhe constrói um perfil afiado, / uma quina pura, quase de pedra cantaria”. A lição ética evidenciase noutros poemas até pelos títulos (*vd.* “Os vazios do homem” ou “Sobre o sentar-/estar-no-mundo”), onde além da concretude observável nos termos de comparação se adivinha o tom cáustico presente em diversas composições do livro.

Se os poemas de referência arquitetural podem ser lidos, sem grande esforço hermenêutico, como figurações do fazer poético, a expressão mais directa da autotelia é emblematicamente exposta num título como “Dois p. s. a um poema”. A arte da composição vigia e delimita o poema. Por outro lado, as imagens muito concretas de um real de coisas prosaicas são acolhidas noutros poemas, como no célebre “Catar feijão”, uma das mais admiráveis artes poéticas cabralinas. Num poema que dá o exemplo (“catar feijão se limita com escrever”), a pedra é ali colocada, num agudíssimo jogo de desmontagem:

*Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.*

A pedra está lá para ser vista (para não embalar ouvidos distraídos) no neologismo que troca duas letras em duas palavras seguidas: fluyiante, flutual (em vez de flutuante, fluyial).

O poeta artesão tem uma consciência muito apurada da arte que pretende construir. Desde o início, na senda de Mallarmé (é deste poeta a epígrafe do primeiro livro), João Cabral procurou um espaço diferenciador para a sua poesia, atribuindo um valor extremo à disposição tipográfica do poema na página, levando o mais longe possível a arte de construtor de artefactos verbais. Daí a obsessão pela regularidade estrófica nas composições e pela intrincada série de relações entre

as palavras no poema. Ao contrário do poema instantâneo, do poema-piada (que vingou com os modernistas de 22), João Cabral constrói objectos sólidos, de uma estrutura complexa, como já foi analisado, sendo obsessiva a sua preocupação com a estrutura em detrimento da textura (para utilizar as suas palavras na entrevista acima citada). Talvez nenhum poema ofereça de forma tão expressiva uma demonstração do seu artesanato como o tão antologado poema “Tecendo a manhã”. O próprio poeta, referindo-se à sua oficina, repete muitas vezes que este texto lhe levou dez anos a compor. A construção do poema é colocada diante dos olhos do leitor com uma nitidez espantosa. A clareza das imagens apreendidas proporciona a visão do processo: da manhã tecida pelos “fios de sol” dos “gritos de galos” à tessitura do poema, do cruzamento sintáctico dos fios até à materialização do poema que como que vai sendo construindo diante do leitor. Os procedimentos recorrentes na gramática cabralina como as rupturas sintácticas, adjuvadas pela utilização das elipses, as assonâncias e as aliteraões, os expressivos neologismos (“entretendendo”) dão conta do arranjo elaboradíssimo em que se dá a ver o peso de cada elemento na criação do poema, simultaneamente percebido como objecto de incomparável leveza: “toldo de um tecido tão aéreo / que, tecido, se eleva por si: luz balão”.

6.

É num poema do livro *O engenheiro* — “A lição de poesia” — que João Cabral fala da “idéia fixa” (“carvão / da idéia fixa, carvão / da emoção extinta”). A expressão recolhida num verso desse poema tornar-se-ia lugar comum repetido até à exaustão para referir as obsessões do escritor, obsessões que se manifestarão em círculos cada vez mais apertados. Já aqui se patenteia um procedimento decisivo: o centramento nas próprias “ideias fixas” pela via da desmontagem. As duas últi-

mas estrofes deste poema tornar-se-iam de igual modo portadoras de uma irradiação excepcional, do ponto de vista da divulgação dos clichés sobre a obra:

*E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.*

*Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.*

Se o poeta contribuiu certamente para a divulgação de muitos tópicos sobre a própria obra, outras vezes essas ideias fixas não deixaram de conduzir a catalogações redutoras, em concreto quando se traçam visões panorâmicas. Uma das mais justas apreensões da poesia de João Cabral prende-se justamente com a ideia da mineralidade (“a solidez mineral, a dureza pétrea e cristalizada”¹³), ideia que faz com que se entreveja a obra em função de um eixo estabilizador. A par da imagem de precisão e frieza da poética cabralina, importa considerar o que há de aparente nessa face. Com efeito, o que contribuí para elevar esta poesia a um patamar superior liga-se também àquilo que escapa a essa imagem: as fugas, as tensões para que alguns críticos têm vindo a chamar a atenção.

São essas tensões que imprimem força, insuflam vida a esta obra construída sob o signo do rigor e da objectividade dessentimentalizada. Por isso Marta Peixoto, ao falar de *A educação pela pedra*, anota que “o construtivismo de João

¹³ Óscar Lopes, “Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto)”, Prefácio a *Poesia Completa (1940-1980) de João Cabral de Melo Neto*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986, p. 10.

Cabral, mesmo nesta coletânea em que se manifesta exacerbado, não forma uma configuração tranquila nem um todo em equilíbrio. Ao contrário, torna-se vital por suas oposições, seus elementos que em vários níveis se confrontam e às vezes se subvertem. Pode-se dizer que é um construtivismo em luta consigo mesmo, que indaga seus próprios limites”¹⁴.

Formalmente impõe-se nesta poesia uma direcção vertical que parece decorrer do desejo férreo de conter o derrame lírico (atente-se na prevalência de esquemas estróficos e métricos repetitivamente uniformes). A utilização da quadra constitui o suporte mais incisivo no que diz respeito à fixação, à capacidade de arrumar a violência irrefreável dos trânsitos turbulentos. Mesmo em *A educação pela pedra*, a quadra constitui uma unidade-base da construção. Benedito Nunes afirmou que “as quarenta e oito composições do volume estão sob o signo da quaternidade”¹⁵. Em *Museu de tudo* (1975), o livro que se seguirá ao que aqui se apresenta, podemos ler um poema, intitulado “O número quatro”, que condensa expressivamente a força desse elemento na mundividência cabralina:

*O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.*

¹⁴ Marta Peixoto, *ob. cit.*, p. 187.

¹⁵ Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Vozes, 1971, p. 135.

Se na leitura se impõe a forte consciência organizadora envolvida em todas as operações que comandam o sentido composicional da obra, se o rigoroso princípio da delimitação se desenha em sua claridade pétrea, o leitor atento percebe que essa geometria (o traço retilíneo, anguloso, seco) não erradicou a extrema desordem, não afastou as figuras inquietantes, a tensiva realidade do mundo marcada pelo ímpar e pelo instável. Apesar de o esforço de contorno formalizante atingir um elevado grau de consecução, a realidade é “tão violenta / que ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta”, como se lê nos versos lapidares de *Uma faca só lâmina*. João Cabral procurou incessantemente captar a intrincada natureza das coisas, e por isso o que no poema se dá a ver expõe os inevitáveis confrontos do trabalho na casa da língua, de que *A educação pela pedra* é um exemplo esplendoroso.

C.M.S.

O TEXTO

A presente edição recupera graficamente a disposição da primeira edição (Editora do Autor): as duas partes de cada poema aparecem lado a lado, uma em cada página, de modo a tornar visíveis os jogos de dependência decorrentes da dualidade estruturante de cada composição, e possibilitando, ao mesmo tempo, uma perspectiva do conjunto. As edições que se seguiram passaram a colocar na mesma página as duas partes de cada poema. O próprio João Cabral em depoimento dado a Aguinaldo José Gonçalves, um estudioso da sua obra, refere que “o desaparecimento da disposição lado a lado” significou, “apenas e tão somente, uma conveniência económica e de espaço exigida pelos editores”. O texto dos poemas inclui naturalmente as alterações que o poeta foi introduzindo nas sucessivas edições. Seguimos o texto da edição de *Obra Completa*, organizada por Marly de Oliveira, com assistência do poeta (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994).

O AUTOR

JOÃO CABRAL DE MELO NETO nasceu na cidade do Recife, em 9 de Janeiro de 1920, tendo passado a infância no interior do Estado de Pernambuco, em engenhos de açúcar. Este facto iria deixar marcas na sua futura actividade de escritor. Num poema intitulado “Descoberta da Literatura”, do livro *Escola das facas*, dá conta de um episódio fundador que se reporta ao modo como a literatura oral exercerá em si uma grande influência: os trabalhadores do engenho pediam ao menino da Casa-Grande que lhes lesse os folhetos de cordel comprados na feira; a criança recriava intensamente esse mundo — a sua primeira grande literatura. Estudou no Colégio dos Irmãos Maristas, no Recife, para onde a família se mudou em 1930. Nesta cidade conviveu, a partir de 1938, com um grupo de

artistas e intelectuais que se reuniam no Café Lafayette. Em 1940 viaja para o Rio de Janeiro, onde passa a viver, estabelecendo contactos com Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, entre outros poetas. Depois de vários empregos no funcionalismo público, ingressa, no final de 1945, na carreira diplomática. Em 1947, ocupa o cargo de vice-cônsul do Brasil na cidade de Barcelona. Iniciou-se aqui o que Benedito Nunes denominou terceiro exílio do poeta (o primeiro iniciara-se com a ida para o Recife e o segundo com a ida para o Rio de Janeiro). O percurso do diplomata levá-lo-á a destinos como Londres, Sevilha, Marselha, Madrid, Genebra, Berna, Assunção, Dacar, Quito, Tegucigalpa e, por fim, a cidade do Porto, onde permanece entre 1982 e 1987. No ano de 1952, foi obrigado a suspender as suas funções no Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) para responder a um inquérito, acusado de subversão (irá ser reintegrado na carreira diplomática, em 1954). A itinerância deixará marcas na sua poesia, em especial a presença de Espanha e da Andaluzia. No seu primeiro posto diplomático na cidade de Barcelona criou uma pequena editora com o nome *O Livro Inconsútil*, onde ele próprio imprimiu numa prensa manual pequenos livros de poetas brasileiros e espanhóis.

Recebeu muitas homenagens e prémios literários (*A educação pela pedra* foi distinguida com os seguintes prémios: Jabuti de Poesia, Prémio de Poesia, concedido pelo Instituto Nacional do Livro, e Prémio Pen Clube). Em 1990, foi-lhe atribuído o Prémio Camões.

Morreu na cidade do Rio de Janeiro em 12 Outubro de 1999.

BIBLIOGRAFIA

Obras em livro:

POESIA: *Pedra do sono*, 1942; *Os três mal-amados*, 1943; *O engenheiro*, 1945; *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, 1947; *O cão sem plumas*, 1950; *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, 1954; *Dois águas*, 1956 (volume que reúne os livros anteriores e os inéditos: *Paisagens com figuras*, *Morte e vida severina*, *Uma faca só lâmina*); *Quaderna*, 1960; *Dois Parlamentos*, 1960; *Terceira feira*, 1961 (volume que reúne *Quaderna*, *Dois parlamentos*, então ainda não publicados no Brasil, e um livro inédito: *Serial*); *A educação pela pedra*, 1966; *Museu de tudo*, 1975; *A escola das facas*, 1980; *Auto do frade*, 1984; *Agrestes*, 1985; *Crime na Calle Relator*, 1987; *Sevilha andando*, 1990.

PROSA: “Considerações sobre o poeta dormindo”, 1941; “*Joan Miró*”, 1950; “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, 1952; “A Geração de 45”, 1952; “Esboço de panorama”, 1953; “Como a Europa vê a América”, 1954; “Da função moderna da poesia”, 1954; “Elogio de Assis Chateaubriand”, 1969; “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, 1990; “Agradecimento pelo Prêmio Neustadt”, 1992.

Edições da obra completa:

João Cabral reuniu por diversas vezes a sua poesia, em volumes acrescidos de um ou mais livros inéditos (ver acima). A edição da *Obra Completa* surgiria na Nova Aguilar, em 1994, organizada por Marly de Oliveira com a assistência do autor. Hoje, além desta edição, o leitor dispõe ainda de uma edição em três volumes, dois respeitantes à poesia, *Serial e antes* e *A educação pela pedra e depois* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997), sendo o terceiro de *Prosa* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998).

Edições portuguesas:

Quaderna foi o primeiro livro de João Cabral publicado em Portugal, sob a chancela da Guimarães Editores, na colecção “Poesia e Verdade”, em 1960 (este livro só seria publicado no Brasil no ano seguinte, integrado no volume *Terceira feira*). Noutra reconhecida colecção de poesia, agora da editora Portuguesa, a colecção “Poetas de Hoje”, sai em 1963 uma antologia organizada por Alexandre O’Neill, com o nome *Poemas Reunidos* (a antologia tem um prefácio de Alexandre Pinheiro Torres). No ano de 1986, publica-se a *Poesia Completa*, na Imprensa Nacional – Casa da Moeda, com um estudo introdutório de Óscar Lopes. *A educação pela pedra* não teve em Portugal nenhuma edição autónoma.

O ensaio “Poesia e composição” foi editado recentemente numa *plaque* pela editora Ângelus Novus (Coimbra, 2003).

Alguns estudos críticos:

Cadernos de Literatura Brasileira, João Cabral de Melo Neto, n.º 1, Março de 1996, São Paulo, Instituto Moreira Salles.

Paisagem Tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto, *Colóquio/Letras* 157-158, Julho-Dezembro, 2000.

Félix de Athayde, *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, FBN / Mogi das Cruzes, SP, Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

Abel Barros Baptista, *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*, Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

João Alexandre Barbosa, *João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Publifolha, 2001.

João Alexandre Barbosa, *A imitação da forma*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

Augusto de Campos, “Da antiode à antilira”, *Poesia, anti-poesia, antropofagia*, São Paulo, Cortez & Moraes, 1978.

Haroldo de Campos, “O geômetra engajado”, *Metalinguagem & outras metas*, 4.^a ed. revista e ampliada, São Paulo, Perspectiva, 1992.

Aguiinaldo José Gonçalves, *Transição e permanência — Miró/ João Cabral: da tela ao texto*, São Paulo, Iluminuras, 1989.

Sebastião Uchoa Leite, *Crítica clandestina*, Rio de Janeiro, Taurus, 1986.

Sebastião Uchoa Leite, “João Cabral e a ironia icônica”, *Crítica de ouvido*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Luiz Costa Lima, *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

José Guilherme Merquior, “Nuvem civil sonhada — ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto”, *A astúcia da mímese*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

Benedito Nunes, “A máquina do poema”, *O dorso do tigre*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

Benedito Nunes, *João Cabral de Melo Neto*, Petrópolis, Editora Vozes, 1971.

Marta Peixoto, *Poesia com coisas (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1983.

Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

Antonio Carlos Secchin, “João Cabral: do fonema ao livro”, *Escritos sobre poesia & alguma ficção*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

Maria Andresen de Sousa Tavares, *Poesia e pensamento: Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto*, Lisboa, Caminho, 2001.

Alcides Villaça, “Expansão e limite da poesia de João Cabral”, in Alfredo Bosi (org.), *Leitura de poesia*, São Paulo, Ática, 2001.