

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Renan Nuernberger

DO ATRITO AO IMPASSE
um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Renan Nuernberger

DO ATRITO AO IMPASSE
um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientação: Profa. dra. Viviana Bosi

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

N965a Nuernberger, Renan
Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de
João Cabral de Melo Neto / Renan Nuernberger;
orientadora Viviana Bosi - São Paulo, 2021.
271 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. João Cabral de Melo Neto. 2. poesia moderna. 3.
literatura brasileira. 4. anos 1970. 5. literatura e
sociedade. I. Bosi, Viviana, orient. II. Título.

NUERNBERGER, Renan. *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2021.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). dr(a). _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Viviana Bosi, minha orientadora há mais de uma década, que me ensinou a ler, com atenção e rigor, cada coisa em seu próprio tempo.

A Iumna Maria Simon, que me mostrou a importância viva do debate – nas aulas, nos grupos de estudos, nas avaliações de trabalho e em tantas outras oportunidades.

A Vagner Camilo, pelas ótimas sugestões no exame de qualificação e nos outros tantos momentos em que tive o prazer de ouvi-lo.

Aos críticos cabralinos com os quais pude dialogar, em especial a Carlos Pires, Eduardo Sterzi, Ivan Marques, Leonardo Gandolfi e Thaís Toshimitsu.

A Carolina Serra Azul, minha companheira de vida, com quem posso sempre dividir todas as agruras e, sobretudo, todas as alegrias.

Aos amigos que estiveram por aqui, em especial a André Goldfeder, Brune Carvalho, Carlos Frederico Barrére Martin, Fabio Weintraub, Jorge Manzi Cembrano, Marina Panachão Maia, Mario Sagayama, Pádua Fernandes, Paulo Ferraz, Rafael da Cruz Ireno, Rafael Tahan e Tarso de Melo.

Aos colegas da graduação e da pós-graduação, em especial a Fernanda Morse, João Gabriel Mostazo Lopes, Julia Izumino, Lucas Limberti, Murilo Gonçalves e Rita de Cássia Bovo de Loiola, por todas as leituras compartilhadas.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Ben Hur Euzébio, Maria Netta Vancin e Rosely de Fátima Silva, por todo o suporte nesta trajetória.

Aos meus pais, Maria Lucia Vieira Nuernberger e Renato Nuernberger, que me ensinaram a ter olhos de ver, ouvidos de ouvir e prazer de pensar.

Este trabalho foi realizado com a concessão de uma bolsa-auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), vinculada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da FFLCH-USP.

RESUMO: Este estudo propõe uma análise da poesia de João Cabral de Melo Neto que contemple as especificidades trazidas por *Museu de tudo* (1975). Na primeira parte, o objetivo é explorar o processo de concreção desenvolvido pelo poeta desde os anos 1940, que culmina na estrutura quaternária de *A educação pela pedra* (1966), cuja dinâmica interna é balizada pela estabilidade mineral, encarnada na resistência sertaneja, e pela razão construtiva, afinada com a arquitetura moderna. Na segunda parte, *Museu de tudo* é tomado como o avesso complementar desse processo, no qual a valorização da resistência e o planejamento do livro como unidade são relativizados, colocando em questão as diretrizes da própria poética cabralina, sem, contudo, abandoná-las. A ideia aqui é também enfatizar os novos elementos mobilizados por *Museu de tudo* e ainda pouco explorados pela crítica (como os poemas ambientados no noroeste africano), refletindo sobre a importância desses elementos para uma compreensão mais matizada de toda a trajetória artística de João Cabral.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; poesia moderna; literatura brasileira; anos 1970; literatura e sociedade

ABSTRACT: The present study proposes an analysis of João Cabral de Melo Neto poetry, contemplating the specificities brought up by *Museu de tudo* (1975). In the first part, the aim is to explore the concretion process developed by the poet since the 1940s, culminating in *A educação pela pedra* (1966) quaternary structure, in which internal dynamics are buoyed by mineral stability, embodied in the so called resistance of *sertanejo*, and by constructive rationality attuned with modern architecture. In the second part, *Museu de tudo* is considered as the complementary opposite of this process, in which valorization of resistance and book planning as a unit are relativized, questioning the guidelines of Cabral's poetry itself, without however abandoning them. The idea herein is also to emphasize new elements mobilized by *Museu de tudo* and still underexplored by critics (such as the poems set in Northwest Africa), reflecting on the importance of such elements to a more nuanced understanding of João Cabral's artistic path as a whole.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; modern poetry; Brazilian literature; 1970s; literature and society

*A Carolina Serra Azul,
meu outro, minha igual*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
<i>A EDUCAÇÃO PELA PEDRA: UM LIVRO DIALÉTICO</i>	
1. De uma pedra a outra pedra	19
2. Um P.S. a <i>Duas águas</i>	33
3. Realismo e poesia pura	47
4. Entre a prosa e a quadrícula	58
5. Fazer no extremo	85
6. Um projeto em interregno	99
7. Fechado, mesmo aberto	121
 <i>UM LIVRO PELO AVESSE: MUSEU DE TUDO</i>	
1. Acúmulo (catálogo e/ou túmulo)	129
2. Formas vivas, na fala frouxa	142
3. Mesmo projeto em interregno	159
4. O incômodo do tempo	176
5. Um rol de exceções	191
6. Entre a cãibra e a acídia	216
7. O inútil do fazer	238
 CONCLUSÃO	 247
 BIBLIOGRAFIA	 256

*Se nada adoecer a própria forma é justa
E no todo se integra como palavra em verso*

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

INTRODUÇÃO

A poesia de João Cabral de Melo Neto é absolutamente moderna. Embora bastante óbvia, essa afirmação talvez exija uma contextualização um pouco mais cuidadosa, capaz de explicitar o lugar específico do escritor dentro de seu próprio tempo. Iniciando sua trajetória artística nos anos 1940, Cabral foi, sem dúvida, o poeta de sua geração que melhor aproveitou as conquistas formais do modernismo brasileiro, instaurando sua obra a partir do repertório consolidado pelos autores da geração anterior. No artigo intitulado “A geração de 1945”, o poeta pernambucano atestaria sua plena consciência quanto a esse gesto inaugural:

Uma geração pode continuar outra. A poesia dos poetas brasileiros que, nascidos no princípio do século, estrearam por volta de 1930, quando a face mais agudamente destruidora dos modernistas de 1922 estava superada, não foi dirigida contra as ideias da Semana de Arte Moderna. Ao contrário – partiram deles, dos pontos de partida que eles haviam fixado em meio ao combate. E não me consta que alguém, em nome da necessidade de renovação pela revolta, houvesse exigido desses poetas de 1930, o retorno ao que existia antes de 1922.

(...).

Por tudo isso, me parece equivocada a exigência que se dirige geralmente aos poetas mais recentes, de revolta contra a poesia que encontraram no momento em que para eles se abriu a vida literária. A poesia que eles encontraram em funcionamento é uma poesia poderosa. (...). Não é de estranhar, portanto, que cada estreante lançasse mão de soluções e de uma experiência técnica já confirmadas, para fazer levantar o voo de sua obra pessoal (MELO NETO, 2006 [1952], p. 742-743).

Curiosamente, essa consciência de João Cabral acabou se tornando uma característica que, em grande medida, o afastou da maioria dos postulados de sua própria geração. Valendo-se da plasticidade imagética de Murilo Mendes e da dicção irônico-coloquial de Carlos Drummond de Andrade, o jovem Cabral desenvolveria, na virada entre os anos 1940 e 1950, uma linguagem simples (mas austera), cuja progressiva ênfase na construção de imagens precisas, concatenadas por uma estrutura comparativa (na qual uma coisa é *como* outra), se tornaria um contraponto àquela busca pelo “verdadeiramente poético” que nortearia muitos poetas da geração de 45 – marcada, *grosso modo*, pela preferência por metáforas herméticas, por formas fixas tradicionais e certo tom classicizante.

Por outro lado, não se pode negar que João Cabral também foi influenciado pelo ambiente literário fomentado por seus colegas de geração, partilhando com eles um grande interesse pela reflexão teórica de autores como Paul Valéry ou T. S. Eliot. Mesmo antes de sua estreia, na década de 1930, a convivência com o círculo intelectual reunido em torno de Willy

Lewin garantiu ao jovem poeta o acesso a uma biblioteca bem atualizada, sobretudo com relação à poesia surrealista francesa. Partindo das mesmas referências, numa época em que a “especialização literária”¹ impunha-se como uma necessidade – e, ao mesmo tempo, como um dilema –, a relativa aproximação de Cabral com alguns (poucos) paradigmas da geração de 45 manteve o poeta aberto ao diálogo com as tendências da chamada poesia pura, aspecto que seria reforçado em suas primeiras interações com a poesia espanhola² e que seria determinante na consolidação de sua própria linguagem.

Se, como aponta Vagner Camilo, “certo cansaço” com a experimentação modernista seria “o principal argumento sustentado pelos integrantes da geração de 45 no seu programa de ‘retorno a ordem’ (...), depois do caos em que teria sido lançada a poesia com o verso-librismo, o prosaísmo, o pitoresco e o humorismo modernistas” (2001, p. 51), não se pode esquecer que João Cabral – a partir de *O engenheiro*, de 1945, e, sobretudo, de *Psicologia da composição*, de 1947 – almejava a conquista de uma forma particular de “ordem” poética, sem, entretanto, descartar o “prosaísmo”. Adotando a estabilidade mineral como parâmetro estético, Cabral elaborará uma poesia ordenada, calcada na simetria visual das estrofes, na métrica de inspiração espanhola e na presença da rima toante, sem nunca recorrer a convenções prestigiadas (como o soneto). Na outra ponta, mesmo nos momentos mais abstratizantes de sua obra, Cabral tenderá sempre a manter um vocabulário de feição prosaica (“tênis”, “fezes”, “cachorro”), em contraste com o decoro vocabular³ dos representantes mais puristas da geração de 45.

¹ É bom lembrar que, como aponta Iumna Maria Simon, conquanto “estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética” (1991, p. 125).

² Como observa Nicolás Extremera Tapia, entre as referências hispânicas do jovem João Cabral destacam-se os poetas da geração de 27. Segundo o crítico, uma “*característica también común a los poetas del 27, señalada entre otros por Dámaso Alonso, es su aproximación a Valéry. Algunos como Salinas y Lorca dejaron clara constancia, pero Guillén, además de ser amigo cercano de Valéry y de traducir textos capitales para la poesía pura como El cementerio marino, coincide con él en la idea de una simplificación que suprime del poema todo lo que no es poesía*” (TAPIA, 2008, p. 11). Por seu turno, João Cabral se interessou especialmente pela poesia de Jorge Guillén, incorporando-a textualmente na epígrafe de *Psicologia da composição*.

³ Comentando os versos iniciais de *O cão sem plumas*, Domingos Carvalho da Silva escreve: “No conjunto destes versos a palavra cachorro é apoética. E além da comparação entre o rio que passa a cidade e a espada que passa a fruta – que é destituída de qualquer valor como obra de criação, como ideia própria e como imagem literária – a palavra fruta no feminino é poeticamente fraca também”. Mesmo sabendo que essa concepção não era partilhada por todos os poetas de 45, tal reprimenda não deixa de ser sintomática. O texto de Domingos Carvalho é citado no artigo-resposta de Sérgio Buarque de Holanda, “Invenção ou convenção?”, publicado na *Folha da Manhã*, em 12 de setembro de 1951. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=25125&anchor=224790&pd=fb5e086f912a449bf2e0692eb7d12749>

Não tardaria para que esse prosaísmo fosse aproveitado num trabalho de figuração do complexo dinamismo da vida em sociedade, flagrado, de início, às margens do rio Capibaribe, em *O cão sem plumas*, 1950. Sem nunca descuidar da “ordem”, incorporada ao poema como reflexão metalinguística – dentro da qual se encontra a constante valorização de elementos firmes e assépticos (“pedra”, “faca”, “metal”) como modelo de linguagem –, João Cabral arrisca formalizar, em termos artísticos, uma realidade informe, cujos materiais muitas vezes contrariam os valores estáveis de sua poética. Quer dizer, embora a aridez da paisagem sertaneja, a racionalidade da arquitetura moderna ou a contundência do *cante* flamenco sirvam de parâmetro para a linguagem cabralina, o poeta também utiliza essa linguagem para abordar a fluidez dos líquidos, a sujeira do mangue e toda a instabilidade da matéria orgânica – elementos que se opõem à solidez da forma contundente, colocando-a em tensão.

Em outras palavras, esse esforço de representação da realidade desafia aquele anseio de ordenação mineral, produzindo uma poética do atrito, que se sustentará – sem maiores entraves – até a década de 1960. É nesse período que se estabelece o esquema fundamental da poesia cabralina, no qual a progressiva concreção dos motivos se dá por meio de um processo de refinamento dos procedimentos artísticos, escapando tanto dos limites da rarefação da referência (que faria do poema um objeto sem conteúdo) quanto das armadilhas da referencialidade imediata (que poderia restringi-lo a mero veículo de uma “mensagem”). Com essa dupla operação, João Cabral conseguirá resolver, com seu programa particular, as questões que atravessavam o debate poético daquele momento, centrado na oposição entre as tendências construtivistas, com destaque para o grupo em torno da revista *Invenção*, e as propostas de arte engajada de diretriz nacional-popular, sintetizadas pelos poetas da coleção *Violão de rua*.

Articulando, de diversos modos, as lições da poesia pura de Valéry com as lições da prosa árida de Graciliano Ramos, a resistência firme do universo sertanejo com a leveza arejada da arquitetura de Le Corbusier, os recursos prosódicos das romanças com a regularidade da mancha gráfica em quadrícula, Cabral construirá uma forma tensa, cujo atrito entre os polos permitirá que o poeta apresente, de maneira lúcida, o alcance e o limite de sua própria poética. Vale dizer, aliás, que os termos desse atrito estavam ancorados no processo histórico brasileiro então em curso, balizado pelo otimismo com relação ao projeto de modernização no pós-segunda guerra (que resulta, por exemplo, na construção de Brasília) e pela consciência cada vez mais aguda quanto à condição “subdesenvolvida” do país (que resulta, por exemplo, na organização das Ligas Camponesas).

Como tentarei demonstrar nas próximas páginas, João Cabral concatena essas “duas águas” em sua poesia dos anos 1960, revelando um nexos concreto entre ambas. Quer dizer,

embora a poesia cabralina faça parte do ideário desenvolvimentista da década de 1950 (assimilado aos valores da razão construtiva), esse ideário é, dentro da obra, contrabalanceado pela presença da cultura popular do Nordeste (entendida como emblema de resistência firme). Assim, ainda que a “vontade de construção” aponte para o anseio de modernização que animava o melhor do pensamento brasileiro no período, o outro polo do esquema cabralino operará como uma crítica internalizada ao processo de modernização, o que distingue a postura de João Cabral entre os artistas e intelectuais daquelas décadas.

Em linhas gerais, como afirma Renato Ortiz:

Esta vontade de construção nacional pode ser avaliada quando se considera o desenvolvimentismo dos anos 50; ao se afirmar que ‘sem ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento’, o que se está reiterando é a anterioridade do projeto de modernização em relação ao subdesenvolvimento da sociedade. (...). Dentro deste contexto, o pensamento crítico na periferia opõe o tradicional ao moderno de uma forma que muitas vezes tende a reificá-lo. A necessidade de se superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o polo da modernização. Não tenho dúvidas de que historicamente esta forma de equacionar os problemas desempenhou no passado um papel progressista; (...). Pagou-se, porém, um preço: o de termos mergulhados numa visão acrítica do mundo moderno (1988, p. 36).

Por seu turno, equacionando o problema nos termos específicos de sua poética, João Cabral – em *Terceira feira* (1961) e, sobretudo, em *A educação pela pedra* (1966) –, configurará uma versão mais matizada dessa “vontade de construção”, mantendo, porém, sua aposta nas possibilidades emancipadoras desse mesmo projeto. Todavia, na década de 1970, quando o otimismo dessa aposta é negado pela instauração nefasta de um outro ciclo de modernização⁴, o esquema cabralino perde o prumo, exigindo que o poeta coloque em questão certos alicerces de sua própria obra. É nesse momento que surge *Museu de tudo* (1975) – livro que, segundo o próprio poema de abertura, foi feito “sem risca ou risco”.

Como interpretar essa declarada ausência de “risco” numa poesia que, em *A educação pela pedra*, defendera o “fazer no extremo, onde o risco começa”⁵? Ainda que, em outros

⁴ Não custa mencionar que, na década de 1970, essa percepção quanto ao esgotamento do projeto de modernização não será uma exclusividade de João Cabral. Como escreve Viviana Bosi: “A sensação vigente de envelhecimento da estética construtivista-concreta brasileira vincula-se ao giro do ângulo da perspectiva que ora se coloca, na qual a crença na civilização de feitiço industrial, que traria em seu bojo uma conseqüente socialização das relações de trabalho, não se verificou. Precisa, Clarice Lispector vaticinava em 1972: ‘Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo’ (...) ‘Brasília é um futuro que aconteceu no passado’. O desenvolvimentismo que embasava essa tendência nos anos 1950 acabou por desembocar, sob pressão, seja no ufanismo estatal conservador, seja, por fim, num padrão modernizante internacionalista. Quando outras tensões assomaram, teria sido necessário refletir criticamente sobre tais produções artístico-ideológicas para que elas pudessem aprofundar o diálogo com a realidade circundante” (2018, p. 25).

⁵ Antecipando um pouco a reflexão, assinalo um comentário de Marta Peixoto sobre o livro de 1975: “O recapitular de etapas prévias da poética cabralina, somada à crítica da criação de outros e ao tema repetido do desânimo do

momentos de *Museu de tudo*, Cabral reafirme as premissas básicas de sua poética mineral – sugerindo que, apesar da relativa desagregação do livro, nele ainda é possível encontrar “formas vivas, na fala frouxa” –, é impossível desconsiderar a diferença estrutural desse conjunto de poemas, o único publicado pelo autor na década de 1970. Tendo isso em vista, esta tese pretende repensar a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir dessa inusitada justaposição entre “formas vivas” e “fala frouxa”, entendendo *Museu de tudo* como um momento de impasse que desvela aspectos ainda pouco explorados da poética cabralina.

Seguindo as próprias lições dessa poética, procurei construir um esquema polarizado, em que a compreensão rigorosa do livro anterior, *A educação pela pedra*, pudesse dar a ver todas as modulações trazidas por *Museu de tudo*. Na outra ponta, observando com atenção essas novas modulações, almejei também estabelecer uma interpretação mais arejada de toda obra de Cabral – incluindo, nesse processo, os livros da década de 1980.

Assim, na primeira parte, proponho uma reflexão centrada em *A educação pela pedra*, a fim de demonstrar o funcionamento da poética do atrito em seu grau máximo, aproveitando o ensejo para acompanhar o processo de concreção desenvolvido pelo autor desde seus primeiros livros. A ideia aqui é tanto explicitar a coerência dessa máquina poética, já conhecida dos leitores de Cabral, quanto sinalizar seus pontos de instabilidade, quando a matéria informe desafia o anseio de ordenação mineral. A partir dessa análise, me empenhei em estabelecer parâmetros mais adequados para uma abordagem consequente de *Museu de tudo*, tomado como par antitético do livro de 1966. Com isso, na segunda parte deste estudo, enfrento diretamente os desafios impostos pelo conjunto de 1975, apresentando três linhas de força que atravessam formalmente *Museu de tudo*: a desconfiança quanto ao ideário construtivo do próprio poeta; a reafirmação desse ideário como promessa de criação de um “mundo justo”; a esperança de reformulação desse ideário, com outro alcance e em novos termos.

Com essas três linhas e seus entrecruzamentos, procurei elaborar uma interpretação que contemplasse o livro como um todo, sem me restringir ao juízo negativo daqueles que criticam *Museu de tudo* pela falta de planejamento, nem insistir na reiteração vazia daqueles que recortam, entre os oitenta poemas do livro, apenas os que confirmam as características dos livros anteriores. Levando a sério o poema de abertura, o aspecto invertebrado de *Museu de tudo* não foi aqui tratado como um defeito, mas como uma escolha consciente do poeta, cujos

fazer, têm como resultado uma falta de unidade. *Museu de tudo* propõe, debate e demonstra várias artes poéticas. Ao contrário de *A educação pela pedra*, que leva às últimas consequências uma certa visão de poesia, e atinge o ‘fazer no extremo, onde o risco começa’, aqui não há uma concepção única e estruturadora, e se confessa que o livro ‘se fez sem risca ou risco’. É, no entanto, interessante examinar as visões de fazer poético que ressurgem ou se inauguram” (1983, p. 204-205).

efeitos estéticos precisam ser melhor analisados. Dessa maneira, para além da forma tensa de *A educação pela pedra*, construída a partir do embate entre forma mineral e matéria instável, esta tese propõe destrinchar a forma deliberadamente mais hesitante de *Museu de tudo*, que se instaura na medida em que a instabilidade da matéria se infiltra na própria ordenação mineral, relativizando a assertividade da linguagem cabralina – sem, no entanto, desvencilhá-la do esforço construtivo em favor dessa mesma ordenação. Mais que isso, prolongando o raciocínio, o estudo também pontua as pequenas mudanças assimiladas por João Cabral em seus livros da década de 1980, enfatizando o quanto *Museu de tudo* inaugura um novo tempo dentro, porém, de uma mesma poética.

Em suma, o desafio desta pesquisa é pensar a obra de um poeta moderno num momento histórico em que seus pressupostos parecem esgotados. Centrada no percurso de João Cabral, tal empreitada faz parte de um projeto maior, norteado pela ambição de compreender, de maneira minuciosa, alguns desdobramentos da poesia brasileira a partir da década de 1970. Nesse sentido, a distância entre a formação do poeta pernambucano, moldada naquele contexto de “especialização literária” dos anos 1940, e a reconfiguração do campo cultural, expandida nos anos 1970 pela “sensibilidade dos não-especializados”⁶, traz um conteúdo novo, que talvez revele outras facetas da produção literária brasileira no último quarto do século XX.

Não quero, com isso, sugerir uma aproximação imediata entre João Cabral e os debates poéticos da década de 1970, dos quais o autor não quis participar diretamente – apesar de sua importância paradigmática na época, como modelo a ser seguido ou combatido. Não deixa de ser curioso, porém, que o livro de um grande artista, cuja obra anterior era intensamente retomada, tenha recebido tão pouca atenção dos poetas (e mesmo dos críticos) em atuação naquele momento. Há talvez algo de anacrônico nessa falta de recepção de *Museu de tudo*, como se os poemas nele publicados não fossem propriamente contemporâneos, mas simpáticos exemplares de um passado (ainda que recente), para o qual se olha com certo enternecimento. Reiterando, porém, a consciência lúcida de Cabral, tal anacronismo já está presente no próprio título do livro, na ideia de uma totalidade disposta no espaço restrito de um museu. E é dessa perspectiva inesperada de um poeta maduro, entendido como o oposto da espontaneidade

⁶ A expressão é de Décio Pignatari, em depoimento sobre Torquato Neto. Sem me aprofundar muito nesse quesito, afirmo que o poeta concreto foi um dos primeiros artistas no Brasil a defender essa expansão como proposta, em “Teoria da guerrilha artística”: “Nada mais parecido com uma constelação do que a guerrilha, que exige, por sua dinâmica, uma estrutura aberta de informação plena, onde tudo parece reger-se por coordenação (a própria consciência totalizante em ação) e nada por subordinação” (2004 [1967], p. 168). Nesse mesmo sentido, o poeta propõe o fim da própria ideia de “obra”: “A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte, ao distanciamento da vida” (p. 170). Para uma comparação entre as propostas de Pignatari e a reaproximação entre poesia e vida almejada pelos poetas marginais, indico minha dissertação de mestrado, *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970* (cf. NUERNBERGER, 2014).

vitalista reivindicada pelos jovens poetas brasileiros dos anos 1970, que procurei uma nova entrada para pensar o período, reinserindo *Museu de tudo* nesse tempo do qual o livro manteve-se aparentemente alheio – embora estivesse ali (desconfiado, mas atuante).

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA: UM LIVRO DIALÉTICO

1. De uma pedra a outra pedra

Em *A educação pela pedra* (1966), a poesia de João Cabral de Melo Neto apresenta-se exemplarmente como uma forma de aprendizagem. É bem verdade que, ao longo de toda a obra do poeta, termos como “lição”, “escola”, “estudo” ou “educação” são sempre recorrentes – sem contar a moral, subjacente às “fábulas” (“Fábula de Anfion”, “Fábula do Capibaribe”) ou certo exame “psicológico” (“Psicologia da composição”), que poderiam ser entendidos como facetas próximas a esse mesmo campo semântico. Entretanto, mais do que qualquer outro livro, *A educação pela pedra* concentra as qualidades que se tornariam determinantes na compreensão dessa característica, por assim dizer, pedagógica da poética cabralina. Tal aspecto, obviamente, não se resume a um didatismo imediato, como se o poema apenas objetivasse ensinar algum conteúdo previamente decodificado ao leitor. Aqui, ao contrário, o aprendizado se dá por uma complexa relação entre a linguagem poética e os signos que determinam essa linguagem: trata-se, afinal, de uma “educação *pela* pedra”, ou seja, por meio da “pedra” e daquilo que ela designa.

É preciso constatar, por isso, que esta é uma pedagogia muito específica, cuja base de constituição e a plenitude de realização são, antes de tudo, o próprio poema. As lições ensinadas pela pedra, no poema que dá título ao livro, sintetizam algumas das qualidades mais reconhecidas da linguagem de João Cabral: a “voz inenfática, impessoal”, a “carnadura concreta”, o “adensar-se compacta” (MELO NETO, 1966, p. 20). A partir dessa analogia que estabelece com os elementos minerais, o poema cabralino revela uma parte de seu processo de criação e propõe, por analogia, um método próprio de leitura: de um lado, a necessidade de construção estável, cujo escopo é uma organização reveladora da matéria que o poema tomou para si; do outro, a aposta numa fruição exigente, que esteja atenta às exigências implicadas no processo compositivo.

Tal analogia, ensaiada desde os anos 1940, atravessa os livros do poeta pernambucano, constituindo-se gradualmente a cada nova publicação até traçar um arco coeso na organização de *Poesias completas* (1968), obra que reúne os poemas de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*. Não à toa, aliás, esse arco seria reforçado por muitos dos estudos basilares sobre a poética de João Cabral, os quais acompanham atentamente as etapas do poeta na construção de sua obra

ainda em curso⁷. Quer dizer, em certa medida, ao destacar o termo “pedra” nos títulos que emolduram o volume de 1968, Cabral determina uma chave-mestra de leitura retroativa, que realça o processo de concreção presente desde o início de seu trabalho artístico⁸.

Não custa reforçar, portanto, que a centralidade do signo “pedra”, uma obviedade para qualquer leitor de João Cabral depois da década de 1960, se constitui justamente como parte desse processo de concreção, à medida que cada novo livro recupera e refina as marcas estilísticas já presentes nos livros anteriores, formando um sistema dinâmico no qual os arranjos de palavras se adensam e a significação dos poemas torna-se materialmente mais precisa. É fácil notar, por exemplo, que essa palavra-chave, a despeito do título, não comparece em nenhum dos poemas de *Pedra do sono*, de 1942, e só surgiria, com seu teor de exatidão e nitidez, numa das falas de Raimundo⁹, em *Os três mal-amados*, para converter-se explicitamente em ideal de racionalidade poética nas páginas finais do livro seguinte¹⁰, *O engenheiro*.

Em suma, tudo aquilo que define a poética madura de João Cabral parece ser antecedido por formulações mais difusas, como se fossem esboços¹¹ (ou croquis, para usarmos o jargão arquitetônico ao gosto do poeta), que iluminam tanto sua calculada planificação serial quanto sua exigente exploração de ideias fixas. Por outro lado, a obstinada revisitação de imagens (elementos minerais, paisagens geográficas, tipos sociais) e a reutilização de

⁷ Refiro-me, por exemplo, à tese de João Alexandre Barbosa, *A imitação da forma* (1975). Nesse estudo seminal, é notável o intento de abordar a poesia de João Cabral de modo cronologicamente linear, destacando a evolução do poeta dentro de suas próprias premissas estéticas. Antes disso, outros estudiosos, tomando a reunião de poemas em *Duas águas* (1956) como modelo, propuseram outros esquemas de leitura com diferentes interpretações. Na outra ponta, a partir da década de 1980, os esquemas de leitura da obra de Cabral precisaram ser repensados para incluir as mudanças perceptíveis em livros como *Museu de tudo*. Tais diferenças aparecerão ao longo deste estudo.

⁸ Antonio Candido, em resenha publicada na *Folha da Manhã* na década de 1940, sintetizou esse processo em seu nascedouro: “A tendência vamos dizer construtivista do sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema” (2002 [1943], p. 137).

⁹ “Maria é sempre essa praia, onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente consumidos” (MELO NETO, 1956 [1943], p. 258).

¹⁰ Não ignoro que essa coerência absoluta é resultado do obsessivo controle do poeta, que revisava minuciosamente sua obra ao longo das republicações. Nesse sentido, os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro* – foram os que mais sofreram mudanças nas edições de *Poemas reunidos* (1954), *Duas águas* (1956), e *Poesias completas* (1968). Uma lista de poemas suprimidos e/ou de trechos alterados nesses livros pode ser encontrada no trabalho de Zila Mamede, *Civil geometria* (1987). Importa frisar, todavia, o caráter programático desse controle que, entre as décadas de 1950 e 1960, revela um planejamento consciente de João Cabral quanto às etapas da progressiva concreção em sua poética.

¹¹ Sem me estender muito nesse ponto, indico mais dois exemplos: **a)** a sentença encontrada na penúltima estrofe de “Psicologia da composição” – “onde foi maçã/ resta uma fome”, (MELO NETO, 1956 [1947], p. 100) –, que é ampliada, três anos depois, na célebre passagem de *O cão sem plumas* sobre a espessura do real – “Espesso/ como uma maçã é espessa./ Como uma maçã/ é muito mais espessa/ se um homem a come/ do que se um homem a vê./ Como é ainda mais espessa/ se a fome a come./ Como é ainda mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê” (1956 [1950], p. 77-78); **b)** o primeiro verso da última estrofe de “A lição de poesia” – “Vinte palavras sempre as mesmas” (1956 [1945], p. 130) –, em *O engenheiro*, que, associado à reflexão de *Uma faca só lâmina*, reaparece no poema “Graciliano Ramos” – “Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca” (1961, p. 53) – de *Serial*.

procedimentos compositivos (a rima toante, o esquema comparativo, o verso *a palo seco*) também impõem ao leitor arguto de Cabral uma dupla visada: uma leitura intensiva, calcada no rigor de construção do poema como unidade, e outra extensiva, atenta ao lugar específico do poema dentro da estrutura geral de sua obra.

Todas essas exigências encontram um ponto de inflexão decisivo justamente em *A educação pela pedra*. Esse livro, com sua conhecida estruturação quaternária e sua reelaboração crítica dos motivos do autor, é a realização máxima da poética cabralina e, ao mesmo tempo, uma problematização aguda dessa mesma poética. Aqui, as lições desenvolvidas ao longo de duas décadas reaparecem sob uma imbricada arquitetura, dividida em quatro partes (“a”, “b”, “A” e “B”, com doze poemas cada uma) de estrutura textual fixa (poemas de 16 versos em “a” e “b”, poemas de 24 versos em “A” e “B”) e distinções temáticas claras (as seções “a” e “A” abordam o Nordeste brasileiro, enquanto “b” e “B” versam sobre temas variados). Nessa simetria entrecruzada já se pode vislumbrar certo caráter dialético de *A educação pela pedra*, uma vez que as estruturas formais (“ab” e “AB”) e os motivos temáticos (“aA” e “bB”) se interpenetram de modo complexo, tecendo um emaranhado de relações intercambiáveis, que se estabelecem por confluência ou por contraste.

Todavia, para além dos pares de poemas evidenciados pelos títulos espelhados – como “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix” – seria possível arriscar uma interpretação mais totalizante do livro e, portanto, da poética de João Cabral até a década de 1960, relacionando poemas que, numa primeira leitura, parecem não dialogar diretamente¹². De imediato, cabe frisar que esse método interpretativo ressaltará as aparentes contradições de *A educação pela pedra*, entendidas não como inconsistências do poeta diante das demandas rigorosas de sua obra, mas como arestas conscientes que tornam aquele processo de concreção aludido acima ainda mais consistente: explorando de diferentes modos um mesmo tema e/ou objeto, os poemas intentam formalizar de maneira nítida as contradições presentes no próprio material que incorporam, garantindo a coesão do livro por meio do controle de sua engenhosa organização.

Afinal, como observa Marta Peixoto:

o construtivismo de Cabral, mesmo nesta coletânea [*A educação pela pedra*] 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-

¹² Pois, como nota Aguinaldo Gonçalves, é “no movimento intertextual que se articula, portanto, o sistema poético de *A educação pela pedra*. No interior de cada poema (discurso poético autônomo), se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. O movimento que se estabelece nessa forma de composição é gerativo, isto é, os poemas se remetem e demarcam a dimensão dialética entre o todo (sistema geral da obra) e as partes (sistema autônomo de cada poema)” (1989, p. 23).

se dizer que é um construtivismo em luta consigo mesmo, que indaga seus próprios limites (1983, p.187).

Em suma, a força de *A educação pela pedra* está na tensão entre o fechamento de sua estrutura calculada e a abertura em sua revisitação das ideias fixas do poeta, gerando esse “construtivismo em luta” cuja dinâmica pressupõe também uma postura ativa do leitor, capaz de observar (e mesmo interpretar) as polarizações presentes no conjunto do livro. Tal dinamismo já aparece no poema de abertura, “O mar e o canavial”, no qual João Cabral define os dois signos centrais do título por meio de uma comparação simétrica:

<p>O que o mar sim aprende do canavial: a elocução horizontal de seu verso; a geórgica de cordel, ininterrupta, narrada em voz e silêncio paralelos. O que o mar não aprende do canavial: a veemência passional da preamar; a mão-de-pilão das ondas na areia, moída e miúda, pilada do que pilar.</p>	<p>*</p>	<p>O que o canavial sim aprende do mar: o avançar em linha rasteira da onda; o espriar-se minucioso, de líquido, alagando cova a cova onde se alonga. O que o canavial não aprende do mar: o desmedido do derramar-se da cana; o comedimento do latifúndio do mar, que menos lastradamente se derrama.</p>
--	----------	--

O primeiro verso, com a presença ostensiva do advérbio “sim”¹³, possui o tom assertivo que dá a tônica do livro. Em *A educação pela pedra*, quase não encontramos orações interrogativas ou expressões de dúvida – o que, aliás, poderia ser entendido como intromissão de certa subjetividade especulativa numa poesia que, antes de tudo, se quer antilírica. Essa linguagem direta não permite que o poema divague “entre o talvez e o se”: aqui, os objetos são descritos de modo claro, entre o *sim* e o *não* (ambos calcados na certeza firme da voz enunciadora), o que torna, por sua vez, mais evidentes os contrastes entre os elementos mobilizados: na estrofe inicial, duas lições que o mar aprende e outras duas que não aprende do canavial; na estrofe seguinte, duas lições que o canavial aprende e outras duas que não aprende do mar.

Essa firmeza discursiva é replicada na própria mancha gráfica do poema, em dois blocos retangulares, cujo desenho compacto não deixa lacunas entre os versos. Não há, portanto, o uso programático do branco da página, momento de hesitação a ser incorporado na leitura, segundo a linhagem da poesia moderna oriunda de *Un coup de dés*, de Stéphane

¹³ Essa presença ostensiva se dá tanto no plano discursivo, já que a ausência do termo não alteraria o sentido prosaico da sentença (“O que o mar aprende do canavial”), quanto na tessitura sonora, já que esse advérbio insere uma consoante sibilante e uma vogal fechada (“S/m”) no centro de um verso com predominância de consoantes oclusivas e vogais abertas e semiabertas (“o **QuE** o **mAR** ... **APREnDE** **Do** **CAnAviAl**).

Mallarmé. Ao contrário, embora a visualidade geométrica – enfatizada na primeira edição de *A educação pela pedra* por meio da impressão de uma estrofe por folha¹⁴ – remonte à consciência mallarmaica da página como unidade, esse recurso recebe aqui um outro tratamento: enquanto o poeta francês pulveriza a mancha do texto, numa constelação na qual as lacunas são essenciais, Cabral fará o processo inverso, concentrando a disposição das estrofes no centro da página, vislumbradas num jogo de espelhamento que realça tanto o paralelismo dos versos (“O que o mar sim aprende do canavial”– “O que o canavial sim aprende do mar”) quanto a potencial permutação das sentenças na lógica interna do livro (o próprio poema “O mar e o canavial” e seu par, “O canavial e o mar”).

Num primeiro momento, a comparação com a obra de Mallarmé pode parecer arbitrária, mas não custa lembrar que o próprio Cabral faz referência ao poeta francês na epígrafe de seu livro de estreia, *Pedra do sono*: “*Solitude, récif, étoile...*”. Para Luiz Costa Lima, aliás, embora menos palpável do que a influência de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, o diálogo sutil com Mallarmé seria mais importante no desenvolvimento do projeto poético do jovem João Cabral:

Enquanto em “*Salut*”, o verso tomado como epígrafe tem um sentido figurado, indicando os riscos do marinheiro-poeta, sua citação isolada, na abertura de *Pedra do sono*, faz as palavras soarem na sua dureza concreta. (...) O deslocamento das alusões mallarmaicas para frase denotativa configura a estrita via estreita que Cabral traçou. Será através dela que o poeta pernambucano revolucionará o sentido que a poesia ocidental assumiu a partir dos “monstros sagrados” do fim do século passado. Cabral a subverterá, sem entretanto, se afastar de seus postulados básicos (1968, p. 249-250).

Ora, esse deslocamento torna-se central no cuidado gráfico de *A educação pela pedra*: a concentração dos textos em blocos unitários corresponde, visualmente, tanto ao processo de concreção da linguagem quanto ao tom assertivo da voz enunciativa¹⁵. Por outro lado, a disposição das estrofes em páginas contíguas realça tanto o jogo combinatório entre os

¹⁴ Conforme observa Antonio Carlos Secchin, o rigoroso projeto de *A educação pela pedra* “se viria materializar na criteriosa distribuição gráfica dos poemas da primeira edição, e que desapareceu, ou foi sensivelmente adulterada por alegada economia de custos de produção, em todas as edições posteriores. Em 1966, cada texto ocupava duas páginas dispostas lado a lado, de modo que nunca dois poemas diferentes convivessem no mesmo campo visual de leitura: onde quer que se abrisse o livro, encontrar-se-ia um só texto, com o título e a estrofe na página par, à esquerda, e com a estrofe final na ímpar subsequente” (2000, p. 158 [extratexto]). Vale mencionar que essa disposição original foi recuperada na edição portuguesa de *A educação pela pedra*, publicada em 2006 pela editora Cotovia e, mais recentemente, na edição de 2020 da *Poesia completa* de João Cabral de Melo Neto, publicada pela Alfabeta com organização do próprio Secchin (com colaboração de Edneia R. Ribeiro).

¹⁵ Ao contrário da assertividade de *A educação pela pedra*, dentro da qual predominam os verbos no presente do indicativo e no infinitivo, a linguagem de *Un coup de dés*, segundo Haroldo de Campos, desenvolve-se “num horizonte probabilístico (*cette conjonction suprême avec la probabilité*’), através de formas verbais condicionalizantes e de futuros hipotéticos, de ablativos absolutos e de gerúndios” (2006, p. 187).

elementos verbais trabalhados internamente nos poemas quanto a possibilidade de cotejo desses mesmos elementos nos demais poemas do livro. Tal mobilidade, todavia, é controlada pelas próprias balizas formais do poema – no caso de “O mar e o canavial”, Antonio Carlos Secchin aponta a “identidade morfossintática dos segmentos, simétricos até nos sinais de pontuação de cada fim de verso: dois-pontos, ponto e vírgula, vírgula e ponto compõem o esquema-base, que se multiplica por quatro” (1999, p. 223) –, o que assinala a lógica estrutural de *A educação pela pedra*, entre abertura (revisitação das ideias fixas) e fechamento (a serialização do controle racional).

Pois bem, voltando ao poema, podemos perceber que “mar” e “canavial” se assemelham pelas lições que aprendem/ensinam: “a elocução horizontal de seu verso”, “a geórgica de cordel ininterrupta”, o “avançar-se em linha rasteira de onda” e o “espraiar-se minucioso, de líquido”. Há um evidente paralelismo entre essas características, centradas na horizontalidade, que se estendem, pelo campo semântico das duas primeiras, ao próprio fazer poético (“elocução”, “verso”, “cordel”, além de “voz” no quarto verso). Sendo este o poema de abertura, seria plausível entendê-lo como a exposição do projeto de *A educação pela pedra*, com destaque para o verso alongado, com mais de dez sílabas, em oposição ao verso enxuto de *Psicologia da composição* ou *O cão sem plumas*, por exemplo¹⁶. Esse alongamento, por seu turno, é replicado na própria linguagem do poema que, mantendo-se em “linha rasteira”, explora a comparação dos termos com paciente detalhamento, revelando suas semelhanças e diferenças de maneira sóbria e bem meditada.

Além disso, essa poética apresenta-se como “a geórgica de cordel, ininterrupta,/ narrada em voz e silêncio paralelos”. Associando ambas por seu caráter “didático” (em sentidos diversos) e por sua relação com o trabalho agrícola, o poema alude tanto à tradição erudita, na menção às *Geórgicas* de Virgílio, quanto à tradição popular do cordel¹⁷. Estamos, enfim, diante da linguagem do “canavial”, aprendida pelo “mar”, cuja narração “ininterrupta” promove duas camadas de sentido: a “voz” e o “silêncio”. Se, por um lado, essa voz ininterrupta reverbera o tom assertivo e a preocupação geométrica já destacados, por outro o silêncio insere uma nova

¹⁶ Em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, publicada no *Diário de Lisboa*, em 16 junho de 1966, afirma João Cabral: “Eu até agora só tinha escrito versos com no máximo oito sílabas. E pus-me a mim mesmo o problema de saber se a *secura* dos meus poemas não seria uma consequência disso. E resolvi então que os poemas de *A educação pela pedra* teriam todos pelo menos nove sílabas. O meu esforço foi escrever um verso mais longo, mas sem cair na retórica; sem *aguar* o verso”.

Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06569.107.20489#!22>.

¹⁷ Analisando a poesia de Patativa do Assaré, Cláudio Henrique Sales Andrade aponta que a estrutura do cordel possui um fundo pedagógico, na medida em que se percebe “o compromisso dos autores com a transmissão de uma moral”, já que “as narrativas estariam sempre procurando reafirmar os valores éticos de uma comunidade através da encenação de uma luta entre princípios opostos do bem e do mal” (2008, p. 17).

camada a essa poética, imbricada diretamente na saturação da voz, já que uma opera sempre paralelamente à outra.

Quer dizer, ao fazer coincidir as marcações da voz e do silêncio, o texto esconde visualmente essa segunda camada, mas isso não significa que ela possa ser ignorada. Ao contrário, a compreensão do poema pressupõe a fricção entre voz e silêncio, elaborada sob uma polarização que regula o avanço horizontal da voz (“o espriar-se *minucioso*”) e, ao mesmo tempo, preenche as lacunas do silêncio (“alagando *cova a cova*”). Em outras palavras, o silêncio aqui não é um momento de hesitação sugestiva que indicia o indizível – trata-se, antes, de um procedimento construtivo que reduz a linguagem ao mínimo necessário para organizar mais objetivamente a matéria do poema e tornar mais específico o vocabulário enxuto do poeta.

Não é difícil perceber que aquilo que distingue as lições aprendidas das lições descartadas no poema é exatamente a capacidade regulatória do polo positivo: contra o *excesso*, na “veemência passional” da maré alta, ou a *fragmentação*, da “mão-de-pilão” (que, no choque com a areia, perde sua contundência e se torna “moída e miúda”), a lição do canavial propõe uma postura “ininterrupta” que, ao associar voz e silêncio num só gesto, mantém a organização calculada e uniforme. Na outra estrofe, a mesma lógica se repete: contra o “*desmedido* derramar-se da cana”, o canavial aprende o “*espraiar-se minucioso*”. Em suma, o que mar e a canavial aprendem um do outro é uma lição de contenção que limita o processo de expansão horizontal de ambos.

Por fim, os últimos versos do poema sinalizam mais um entrecruzamento que merece ser destacado: “o desmedido derramar-se da cana;/ o comedimento do latifúndio do mar,/ que menos lastradamente se derrama”. Aqui, os dois signos centrais são equiparados pela proximidade sonora com o verbo “derramar”, tanto na rima toante (“Da cAnA”/ “DerrAmA”) quanto no eco paronomástico (“derraMAR-se”). O espelhamento sonoro também aparece no par antitético (“desMEDIdo”/ “coMEDImento”) e se prolonga na rima toante interna (“comediMENTO”/ “MENOs”). Por outro lado, o poema embaralha deliberadamente os campos semânticos, seja no uso do verbo “derramar”, uma propriedade dos líquidos, para qualificar o objeto “cana”, seja na expressão “*latifúndio* do mar”, no qual essa mistura aparece de maneira ainda mais explícita.

Assim, “O mar e o canavial” sinaliza que a tensão entre alargamento e contenção é mais complexa do que, à primeira vista, poderia parecer. Uma vez que os elementos são intercambiáveis, a troca de posição dentro dessa estrutura pode alterar também as qualidades de cada um dos termos: de um lado, o canavial ininterrupto retesa o mar passional; do outro, o mar minucioso regula o canavial desmedido. Dentro desse raciocínio, o neologismo

“lastradamente” adquire um valor polissêmico, já que o verbo “lastrar” pode tanto significar “tornar mais firme” (“lastrear”) quanto “espalhar-se” (“alastrar”). E, por seu turno, a própria organização do livro impõe um limite a essa permutação, já que os três últimos versos, nos quais encontramos a síntese entre os elementos, são os únicos que se mantêm em posição idêntica nas duas versões do poema, “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”.

Desse modo, o aprendizado mútuo entre mar e canavial emoldura a poética de *A educação pela pedra* em diversos níveis: na tessitura do verso (longo, mas retesado), na assertividade da voz enunciativa (contida, em paralelo, pelo silêncio), na visualidade da mancha gráfica (em grandes blocos unitários), na reflexão comparativa (que não ignora seus próprios limites) e, ainda, na ambientação geográfica (nesse caso, entre o litoral e a zona da mata de Pernambuco). Mas, antes de explorarmos outros poemas, será preciso contrastar essa poética do mar/canavial com a poética da pedra, presente no poema que dá título ao livro:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inefática, 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.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Numa leitura inicial, é possível encontrar uma distinção fundamental entre as lições do mar/canavial e as lições da pedra: afinal, “o espriar-se minucioso, *de líquido,* alagando cova a cova onde se alonga” parece se opor simetricamente à “resistência fria/ *ao que flui e a fluir,* a ser maleada” (com destaque para o espelhamento entre “cova a cova” e “ao que flui e a fluir”). Todavia, precisamos ultrapassar essa mera constatação para entender o funcionamento da tensão que reaparecerá em diversos outros poemas do livro – como, desde o título, em “Fazer o seco, fazer o úmido” ou em “Agulhas”, no qual o “vento” é, ao mesmo tempo, “lâmina” e “de algodão”.

Aquele esquema antitético, vislumbrado internamente nas lições de “O mar e o canavial”, agora pode ser replicado na forma de um embate mais agudo entre as duas poéticas: de um lado, aquilo que flui e preenche o espaço de contenção (o mar-canavial), de outro, aquilo que, ao contrário da cova, obstrui o alargamento com sua resistência (a pedra). Pela própria disposição dos verbos, podemos dizer que o primeiro está numa posição ativa (o mar-canavial

se espraia), enquanto o segundo encontra-se gramaticalmente na passiva (a pedra *não é maleada*). Por outro lado, ao contrário do mar-canavial, cujo polo negativo contempla o “desmedido derramar-se” e a fragmentação “moída e miúda, pilada do que pilar” (outro espelhamento de “ao que flui e a fluir, a ser maleada”), a poética da pedra só apresenta pontos positivos – o equívoco do mar-canavial ocorre quando, justamente, ele não resiste à fluência que sua própria ação instaura¹⁸.

A pedra, portanto, é o elemento-chave da poética do livro à medida que traz em si mesma a contenção que, no binômio mar-canavial, precisa ser conquistada. Isso não significa que Cabral abdique das lições mútuas de “O mar e o canavial”, já que é na configuração tensa entre abertura e fechamento que *A educação pela pedra* opera. Em outras palavras, a analogia entre pedra e linguagem revela a postura fundamental do poeta em seu processo compositivo como um método de abordagem firme aos materiais contraditórios que incorpora em sua poesia. A voz assertiva *enfrenta*, assim, a fluidez e/ou o inacabamento dos elementos mobilizados – e tal postura, em sua radicalidade, comparece no próprio poema-título, na análise distintiva entre dois tipos de “educação”.

Na primeira estrofe, visualmente maior, o poema apresenta as lições de poesia aprendidas da pedra. Essa “cartilha muda” (voz e silêncio paralelos?), dividida em quatro disciplinas (“dicção”, “moral”, “poética” e “economia”), não se mostra de maneira dócil – ao contrário, aquele que pretende aprender essas lições precisa esforçar-se para captar esses ensinamentos mudos. Não custa ressaltar, aliás, que a escolha da preposição (“aprender *de*” no lugar de “aprender *com*”) também enfatiza o esforço necessário nesse contato¹⁹. Por isso mesmo, esse aprendizado ocorre “de fora para dentro”: o poema adquirirá uma linguagem própria à medida que incorporar as características da pedra, o que não deixa de ser, em si mesmo, um gesto tenso entre deixar-se influir e resistir à fluência.

Sabendo disso, é preciso destacar que “A educação pela pedra”, conquanto evite a expressão subjetiva de um indivíduo, tampouco se pretende a exposição imediata da voz da pedra, como se oferecesse um monólogo dramático do objeto inanimado. Se esse tipo de

¹⁸ É bom lembrar que essa oposição entre “pedra” e “canavial/mar” foi antes estabelecida em poemas como “O vento no canavial”, de *Paisagens com figuras*: “Não recorda o canavial/ então as praças vazias:/ não tem, como têm as pedras,/ disciplina de milícias./ É solta sua simetria:/ como a das ondas na areia/ ou as ondas da multidão/ lutando na praça cheia” (1956, p. 34). Curiosamente, pela escolha vocabular desse poema dos anos 1950, a simetria solta, associada à multidão que luta, parece aí mais valorizada que a “disciplina de milícias” das pedras.

¹⁹ O mesmo ocorria no caso de “O mar e o canavial”, como se as lições mútuas fossem apreendidas num processo arguto de observação. O leitor familiarizado com a crítica cabralina logo verá nesse processo algo do conceito de “imitação da forma”, cunhado por João Alexandre Barbosa: “na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento para a linguagem (...), foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade. Para dizer tudo: a sua é antes uma *imitação pela forma* do que de conteúdos dados pelo real” (1975, p. 153).

enunciação funciona num poema-livro como *O rio* (1954) – no qual o próprio Capibaribe narra, em primeira pessoa, seu percurso da nascente à foz –, aqui, ao contrário, não se ouve a voz da pedra, mas uma outra, que a toma como modelo: *a voz do poema*.

Caberia talvez questionar se essa voz impessoal, aprendida por meio da pedra, pode ser entendida como a de um “sujeito lírico fora de si”, nos termos em que Michel Collot compreende a poesia de Francis Ponge. Em linhas gerais, Cabral e Ponge partem da mesma percepção, de longo alcance na poesia moderna, sobre a crise da expressão lírica, resolvendo-a numa desconfiança com relação às inquietudes subjetivas, em favor da apreensão da concretude das coisas. Para Collot, todavia, esse processo na poesia de Francis Ponge se manteria como uma “tomada de posição subjetiva”, uma vez que por “meio dos objetos que ele descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever” (2013, p. 233). Ocorre que, em “A educação pela pedra”, o que se quer apreender é justamente a *impessoalidade* do objeto, o que poderia nos fazer girar em falso na busca por uma subjetividade deslocada: a força da pedra como símile do poema cabralino está, pois, em sua presumível irredutibilidade à projeção de um sujeito que, em contato direto com as coisas, revelaria a si mesmo.

Assim, não haveria aqui, como vê Collot em Ponge, um lirismo na “terceira pessoa do singular”²⁰, mas um antilirismo *tout court*, que suprime a expressão do eu mas, ao mesmo tempo, não mostra uma suposta interioridade do objeto-pedra. Ainda que essa posição radicalmente dessubjetivada seja relativizada em outros poemas de *A educação pela pedra* – como em “Coisas de cabeceira, Recife” –, o poema que dá título ao livro constitui sua voz a partir desse duplo deslocamento, no qual o enunciador não pode ser claramente identificado, sendo, na verdade, a exposição objetiva de sua linguagem mineralizada.

O que lemos na primeira estrofe de “A educação pela pedra”, afinal, é um programa poético, em quatro lições, por meio da descrição acurada das características do mineral, cujos valores são replicados tanto na reflexão metalinguística quanto na própria composição do texto: a abundância de consoantes oclusivas (/p/, /d/, /k/, /t/), em combinação com vibrantes (/r/), engendra aquela sonoridade antimelódica, sempre ressaltada pela crítica cabralina (“aPRenDeR Da PeDRA”, “CaRnaDuRA ConCReTa”, “aDensaR-se ComPaCTa”), enquanto o excesso de sinais gráficos (dois pontos, ponto-e-vírgula e parênteses) e a falta de conectivos entre os

²⁰ “A afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo. Ela é o ‘resultado de uma impregnação lenta e profunda [...] pela qual o mundo exterior e o mundo interior tornaram-se indistintos’. De cada objeto, todos nós possuímos ‘uma ideia profunda’ formada pela ‘sedimentação incessante’ das ‘impressões’ que ‘recebemos’ ‘desde a infância’. A poesia, para Ponge, ‘é isso’: ‘fazer sair para fora’ essa ‘ideia profunda’. E ao fazê-lo, o poeta exprime ao mesmo tempo a coisa e o que, dele mesmo, encontra-se aí implicado. (...) É afastando-se de si que o sujeito se descobre (...). Ponge expressa sua singularidade através dos objetos mais simples; trata-se de um lirismo na ‘terceira pessoa do singular’” (COLLOT, 2013, p. 236).

sintagmas reiteram as dificuldades anunciadas pelo poema, exigindo a atenção do leitor para frequentar também essa “cartilha”.

Em suma, essa pedra, cuja voz não se revela, é a mesma que aparece em “Catar feijão” como um necessário obstáculo contra o discurso fluente. Nesse sentido, o “grão imastigável” (MELO NETO, 1966, p. 53), núcleo duro da poética cabralina, é um princípio regulador, já indiciado no atrito entre mar e canavial, que delimita a “elocução horizontal” dos poemas. Desse modo, como observa Benedito Nunes (cf. 1971, p. 133), a “prosificação do verso”, que poderia impor um andamento mais palatável ao conjunto de *A educação pela pedra*, sofre a inflexão dessa pedra “de quebrar dente”, por meio, por exemplo, de aliterações “estridentes” que “ferem o ouvido”. Chegamos, assim, como em “O mar e o canavial”, a uma explicitação metapoética do processo de composição geral do livro. Seria importante, porém, arriscar uma interpretação mais profunda dessa linguagem, a fim de compreender melhor a outra estrofe do poema.

No ensaio “Resistência da poesia/ resistência na poesia”, Rosa Maria Martelo aponta que, na década de 1960,

a poesia portuguesa recupera a defesa da posição autonómica reivindicada pela poesia moderna – e genericamente pela arte moderna –, encarando os poemas como criações discursivas que são em si mesmas atos de resistência, independentemente da necessidade de explicitações de carácter ideológico ou de tomadas de posição política explícitas (2012, p. 39).

Para Martelo, um poeta como Carlos de Oliveira passava de uma noção neorrealista de escrever “no lugar de” para outra, entendida como moderna, de escrever “na intenção de” – ou seja, “passara da valorização da resistência *na* poesia à afirmação da resistência *da* poesia” (p. 39). Ora, se pensarmos em João Cabral, a autonomia do poema, como “máquina útil”, e a valorização da linguagem pedregosa parecem associar-se amplamente à segunda concepção de resistência. A pedra, afinal, ensinaria ao poema sua “resistência fria”, cuja falta de maleabilidade serve de antídoto à facilidade discursiva no tratamento de seus temas, inclusive os mais ostensivamente sociais.

Como apontei anteriormente, a “resistência fria” da pedra se apresenta numa construção verbal passiva (“[não] ser maleada”), que pode sugerir certa imobilidade, ao contrário de outros elementos naturais recorrentes no livro (mar, canavial, rio, vento), cuja tendência ao espraiamento, de acordo com as diretrizes construtivas de *A educação pela pedra*, precisa ser retesada. Essa imobilidade, portanto, possui um valor positivo, já que é nela que o ato de resistência inerente à linguagem poética estaria simbolicamente representado.

Sem descartar essa leitura, entretanto, é preciso explorar a segunda parte do poema, visualmente menor, em sua apresentação de uma “*outra* educação”, “de dentro pra fora e pré-didática”. Se o primeiro bloco se restringe à frequência da pedra por lições metódicas, o segundo contextualiza geograficamente o elemento mineral, “no Sertão”. Nesse ambiente específico, assim informa o poema, a “pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse não ensinaria nada”. Há, portanto, uma evidente contradição entre a proposta de uma “outra educação”, no primeiro verso, e sua impossibilidade de realização nos versos seguintes: como não pode captar nada dessa outra pedra, o poema apenas constata sua existência contundente, entranhada na alma do sertanejo desde o nascimento.

Essa segunda pedra aparece também no poema “O sertanejo falando”, no qual a dificuldade de expressão é figurada num processo “doloroso”, já que as “palavras de pedra ulceram a boca” e, para serem emitidas, exigem o árduo trabalho de “confeitá-las na língua” (MELO NETO, 1966, p. 10-11). Disso surge uma distinção entre a aparência da fala do sertanejo, que possui uma “entonação lisa, de adocicada”, e o “caroço”, que o torna “incapaz de não se expressar em pedra”. Aqui, portanto, não há a conquista de uma linguagem adequada à poesia, como na primeira estrofe de “A educação pela pedra”, mas uma reflexão, conscientemente limitada, sobre as dificuldades da vida sertaneja, metonimizadas na dicção dos habitantes do sertão.

Essa limitação diante da matéria social, da qual o poema não retira nenhuma lição para si, produz uma forma de *pedagogia negativa*, explicitando um ponto cego no método cabralino de “imitação da forma”. A “outra educação”, na verdade, ainda se dirige ao próprio poema e, de certo modo, a nós, leitores: a operação atenciosa da primeira estrofe, imprescindível para a aquisição do idioma-pedra no universo da poesia, torna-se desnecessária no contexto sertanejo, no qual essa forma de expressão não é uma conquista racional, mas um dado objetivo, resultado de diversas carências que assolam a região. É preciso observar, com isso, que o aspecto mineral realçado na primeira estrofe de “A educação pela pedra” é, basicamente, o mesmo encontrado em “O sertanejo falando” com sinal invertido: a “cartilha muda”, apresentada no primeiro como um método privilegiado de construção poética, torna-se uma experiência danosa no segundo, relacionada às condições materiais da vida no sertão²¹. Para dizer de um modo mais claro: o

²¹ Sem me ancorar muito nesse ponto, valeria mencionar uma observação de Josué de Castro sobre o sertão nordestino: “Toda a paisagem natural, desde a topografia, as características do solo, a fisionomia dos vegetais, a fauna, a economia e a vida social da região, tudo traz marcado, com uma nitidez inconfundível, a influência da falta d’água, da inconstância da água nesta região semidesértica”. (1967, p. 157). É interessante pensar que essa analogia entre a aridez do clima e os modos de vida do sertanejo poderiam reforçar a consistência da pedra em “O sertanejo falando” e na segunda estrofe de “A educação pela pedra”. Vale destacar que Francisco José Ramires

que tem um valor positivo no plano metalinguístico, como configuração de uma linguagem especializada, é revestido pela violência simbólica na situação concreta da fala sertaneja. Entre uma e outra pedra, portanto, há a distância entre a poética de João Cabral e a “morte e vida severina”, que o autor incorpora como tema e como princípio (o “falar pouco”, o “idioma pedra”, o “pegar as palavras com cuidado”). Mas é a partir dessa distância, explicitada na “outra educação”, que o poeta desenvolverá uma forma mais consistente e, por assim dizer, realista de organizar a matéria social na elaboração de seus poemas.

Até agora, enfatizei a exposição do programa poético de *A educação pela pedra*, tendo em vista a oposição entre contenção e espraiamento no binômio mar/canavial (o verso longo, mas retesado) e a resolução dessa oposição na imagem da pedra, cuja resistência à fluência é tomada como modelo positivo de linguagem. Ocorre que todo esse esquema corresponde a um polo na estruturação dialética do livro, no qual elementos naturais da paisagem pernambucana são tratados como símiles da construção poética. No outro polo – que podemos apropriadamente chamar de negativo –, essa linguagem apreendida é testada na abordagem da mesma paisagem, estendida também a seus elementos sociais, cuja complexidade não pode ser captada em sua totalidade pelos instrumentos dos quais o poeta dispõe.

Temos, assim, a arquitetura integral que organiza *A educação pela pedra*: de um lado, a realidade concreta, em seu atordoante dinamismo, é irredutível ao espaço exíguo do poema (“lá não se aprende a pedra”); de outro, o próprio poema repele a referência direta à realidade, garantindo sua autonomia por meio de uma linguagem árida (“sua resistência fria/ ao que flui e a fluir”), que desconfia dos vínculos imediatos entre a palavra e a coisa designada. Todavia, é patente no livro o ímpeto de representação dessa realidade, ao mesmo tempo que o poeta não se entrega a um trabalho meramente discursivo, cuja facilidade de comunicação não ultrapassaria a superfície aparente de seu suposto conteúdo²², produzindo sua obra sob uma fratura irreconciliável. Mas é justamente nessa fratura, seu ponto cego, que a “imitação da forma” de Cabral alcança seu maior rendimento: na impossibilidade de incorporar a matéria social como lição de linguagem, o poeta reduz deliberadamente a complexidade dessa matéria

(cf. 2009), propondo uma análise específica sobre *O cão sem plumas*, revela o diálogo ativo do poeta com o trabalho de Josué de Castro sobre as condições de vida das classes populares do Recife nos anos 1930 e 1940.

²² Nas próximas páginas, desenvolverei melhor essa ideia. Por ora, relembro a formulação de Adorno em “O artista como representante”: “Essa teoria [da arte engajada] deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, (...) esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir de sua própria verdade e passa a seguir a linha da menor resistência possível entre consumidores” (2006, p. 158). Parece-me que, em *A educação pela pedra*, ao contrário, a articulação tensa entre os poemas e a imposição de uma linguagem resistente desafiam o leitor, que precisa assumir uma posição ativa diante da “cartilha muda” e/ou do “grão imastigável”.

a um dado específico (a fala do sertanejo, por exemplo), a partir do qual poderá traduzi-la dentro de seu universo poético (a dureza do idioma-pedra). Mais que isso, no próprio processo de tradução, o poeta sinaliza as semelhanças e as diferenças entre a matéria reduzida e sua reconfiguração como elemento estético (no caso, a pedra em dois contextos diversos), desenvolvendo uma forma que, embora estruturalmente fechada, repõe a fratura em novos termos (a distinção entre as duas educações).

É assim que *A educação pela pedra* pode ser lido como um livro propriamente dialético, como propõe Félix de Athayde (cf. 2000, p. 93), no qual a forma, em seu processo calculado de construção, corresponde à estruturação de um conteúdo social profundo, que não se limita à mera descrição da paisagem ou dos conflitos humanos. A imobilidade da pedra (símile de uma atitude poética firme diante de um todo marcado pela maleabilidade) é o método que permitirá ao poeta, *via linguagem*, dar a ver todo o dinamismo da vida social em suas contradições, fazendo de seus próprios limites estéticos os meios adequados de representação dessa realidade, como na dupla operação de “*The country of the Houyhnhnms*”²³: “Para falar dos *Yahoos*, se necessita/ que as palavras funcionem de pedra:/ se pronunciadas, que se pronunciem/ com a boca para pronunciar pedras/ (...)// Ou para quando falarem dos *Yahoos*:/ furtar-se a ouvir, no mínimo;/ ou ouvir no silêncio todo em pontas/ do cacto espinhento, bem agrestino” (MELO NETO, 1966, p. 66-67).

Com isso, é preciso enfatizar que essa divisão da pedra cabralina em duas (a metapoética e a referencial) serve apenas para tornar mais nítida a tensão concentrada nesse signo. A rigor, não há duas pedras, mas uma única, cujo valor e significado se alteram por meio de deslocamentos perceptíveis dentro de um mesmo poema e/ou ao longo do conjunto. Sendo assim, o próprio título adquire um sentido duplo indissociável, já que entre “*uma* educação”, na primeira estrofe do poema, e “*outra* educação”, na segunda, não há como determinar qual seria “*a* educação pela pedra”, com artigo definido. Dizendo melhor, *A educação pela pedra* estará na fratura entre essas duas educações que não coincidem, fazendo dessa tensão sua força motriz.

²³ Sobre “*The country of the Houyhnhnms*”, Marta Peixoto afirma que o “poema defende com palavras fortes o falar satírico e o escutar defensivo, assinalando agressivamente divisões entre os seres humanos, mas a maneira de dizer subverte o que o poema está dizendo”. A partir disso, a autora depreende “um procedimento característico em *A educação pela pedra* – o trabalho com estruturas complexas e conflitivas onde nem todos os elementos apontam na mesma direção, mas antes se cruzam, se confrontam e até se contradizem. A pedra, simbolizando ao mesmo tempo a resistência que incentiva a vontade construtiva, e o irredutível e intratável que não se deixa moldar, justifica-se como modelo apropriado para a linguagem complexa desta coletânea” (1983, p. 194).

2. Um P.S. a *Duas águas*

Generalizando um pouco, podemos dizer que *A educação pela pedra* responde, à sua maneira, a uma série de indagações que atravessam o debate poético no Brasil dos anos 1960, num momento em que o engajamento político direcionava grande parte da produção artística no país, desdobrando-se numa evidente preocupação com a temática social e com a ampliação de público. Entre “engajados” e “formalistas”, entre o uso facilitador das formas populares (na coleção *Violão de rua*) e a confiança algo abstrata no slogan “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (no grupo da revista *Invenção*), há um acalorado debate em torno das possibilidades de uma poesia voltada à intervenção política para o qual, em ambos os lados, a obra de João Cabral servia de modelo.

Em 1961, Décio Pignatari proporia o “salto participante” da poesia concreta, tomando como matriz o percurso cabralino – de sua “oposição à poesia de conteúdo-expressão”, em *Psicologia da composição*, até a incorporação dos “víveres informacionais concretos nas coisas que existem e conhece, fora de si e do poema” (2004 [1961], p. 112-113), em *O cão sem plumas*. Três anos depois, Ferreira Gullar, então ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, publicaria *Cultura posta em questão*, ensaio no qual também faz um balanço da poesia brasileira daquele período. Incluindo Cabral como o “mais importante poeta da geração de 45”, Gullar chega, ainda que pelo avesso, a uma constatação semelhante:

Quando os próprios poetas de 45 alcançaram aquele ponto de cristalização formal, alguns deles começaram a reagir. Já a palestra de João Cabral, em 1952, em São Paulo, dá sinais disso. Ele repele a poesia de inspiração, mas não desconhece o perigo da pesquisa abstrata: “Se se caminha um pouco mais na direção de Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras”.

João Cabral tinha mesmo caminhado nessa direção, e chegado quase a esse jogo em seu poema *Fábula de Anfion*, de 1947. Já em 1950 publicara *O cão sem plumas*, que é um recuo bastante grande das posições puristas e que se aprofundará no poema *O rio*, de 1954, e *Morte e vida Severina*, de 1955. (...). Outros poetas de 45 também manifestaram essa vontade de engajamento, como Geir Campos, Moacyr Félix, Bandeira Tribuzzi, Reynaldo Jardim, Afonso Félix de Souza (GULLAR, 2002 [1965], p. 109).

Ambos percebem uma mudança sensível na poesia de João Cabral no início da década de 1950, a partir da explicitação do dado social. No entanto, o que é desdobramento consequente na visão de Décio Pignatari, torna-se um ponto de ruptura para Ferreira Gullar. De todo modo, apesar das diferenças, os dois poetas parecem vislumbrar em Cabral a resolução para um mesmo dilema: como produzir uma poesia de comunicação mais ampla (tendo em vista o público não-

especializado), em oposição àquela de caráter obscuro e subjetivista²⁴. É curioso constatar que, em “Da função moderna da poesia”, o próprio Cabral, na década anterior, havia refletido sobre o alcance comunicativo da poesia moderna, para os autores “capazes de interesse por temas da vida em sociedade”, destacando o “abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor”:

Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra para nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de *ajustamento do poema à sua possível função*. As conveniências do leitor, as limitações que lhe foram impostas pela vida moderna e as possibilidades de receber poesia, que esta lhe forneceu, embora de maneira não convencional não foram jamais consideradas questões a resolver. A poesia moderna – *captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno* – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos, e em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram (MELO NETO, 2006 [1954], p. 768-769, grifos meus).

Embora essa concepção da “poesia moderna” como “captação da realidade objetiva” não seja um consenso, a formulação de Cabral pode ser útil na compreensão de sua própria obra. Afinal, como observa Vagner Camilo, o restabelecimento do contato com o leitor foi também uma das questões fundamentais dos poetas da geração de 45, o que desembocou na “preocupação com a natureza e (re)definição do *poético*”, perceptível na “busca ou o empenho em estabelecer padrões mais estáveis, absolutos ou objetivos para o literário, visando a certo consenso entre autor e público”. (2011, p. 18). Por seu turno, João Cabral se afasta das premissas de seus contemporâneos no pós-segunda guerra à medida que não busca o restabelecimento de “padrões estáveis” – ou, em suas palavras, “invólucros perfeitamente anacrônicos” –, mas a construção de novas formas, adequadas às “novas condições”, bem como uma ampliação temática contrária à “preferência dos poetas por temas intimistas e individualistas” (MELO NETO, 2006[1954], p. 770).

Podemos perceber, portanto, que para Cabral a reaproximação com o leitor estaria diretamente atrelada a uma *pesquisa estética* que considerasse as condições objetivas da recepção dos poemas por parte do público, que desenvolvesse uma renovação formal associada a essas condições e que abordasse temas de interesse à vida em sociedade. Para isso, o poeta

²⁴ Uma comparação mais cuidadosa entre esses posicionamentos aparece na minha dissertação de mestrado (cf. NUERNBERGER, 2014). Em linhas gerais, os concretos declaravam “aos poetas, que calem suas lamúrias pessoais ou demagógicas e tratem de construir poemas à altura dos novos tempos, à altura dos objetos industriais racionalmente planejados e produzidos” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, [1959] 1975, p. 125), enquanto os poetas ligados ao CPC, segundo seu “Anteprojeto”, contrapunham-se ao “artista de minoria” que “se decide pela expressão, em detrimento da comunicação, porque julga que aquilo que o define como artista é a capacidade de pôr em forma os conteúdos amorfos que vagueiam na consciência” (MARTINS, [1962] 1979, p. 75).

propõe tanto o aproveitamento dos novos meios de comunicação (como o rádio, o cinema e a televisão) quanto a adaptação de gêneros em desuso (como a poesia narrativa ou as aucas catalãs), para combater um tipo de poema cuja principal característica seria a “ausência de construção e organização”, i. e., “simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito” (idem, *ibidem*).

Os resultados mais evidentes dessa preocupação do poeta com o alcance comunicativo e a temática social são, provavelmente, os poemas do tríptico do Capibaribe: *O cão sem plumas*, de 1951, *O rio*, de 1954, e *Morte e vida severina*, de 1955. Como observa Thaís Toshimitsu, os três livros, embora abordem a mesma matéria, se diferenciam pela progressiva “diminuição da distância entre a voz poética que enuncia o poema e a matéria histórica de que ele se faz” (2009, p. 60): *O cão sem plumas* é escrito em “terceira pessoa” e apresenta a paisagem por meio de uma intrincada cadeia de imagens, *O rio* cede a voz ao próprio Capibaribe, que descreve seu percurso numa linguagem mais direta e, por fim, *Morte e vida severina* possui uma estrutura dramática que dá voz a Severino, o retirante, cuja viagem é o fio condutor da peça.

Não caberia aqui uma análise aprofundada dessas diferentes abordagens, tal como a realizada por Toshimitsu. Antes, o que gostaria de frisar é a própria dificuldade do poeta em estabelecer uma forma definitiva na representação daquela realidade: cada um dos poemas enfrenta o mesmo percurso, a mesma ideia fixa, assinalando a impossibilidade de captar a realidade objetiva sob uma única perspectiva. Quer dizer, considerar que o processo de aproximação entre o ponto de vista do poema e a matéria social resolve, em absoluto, a crise da poesia sinalizada pelo próprio Cabral seria justamente retirar a complexidade desse processo, no qual cada uma das etapas condensa uma unidade independente (o poema em si) e, ao mesmo tempo, participa da construção global da obra (o conjunto dos poemas). Em outras palavras, a representação da pobreza às margens no rio Capibaribe se torna mais consistente na conjugação²⁵ dos três livros, num jogo de aproximações e contrastes que sustenta a serialização da obra madura do poeta.

É bom lembrar que em 1955, paralelamente a *Morte e vida severina*, João Cabral elaborou *Uma faca só lâmina*, poema que desenvolve uma densa reflexão sobre os limites entre

²⁵ Essa articulação é bem analisada no ensaio pioneiro de Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate: “*En el tríptico de poemas que acabamos de estudiar, el mismo tema del Capibaribe y los retirantes es tratado de tres formas distintas. Esto tiene gran importancia porque demuestra que, al contrario de lo que venía ocurriendo antes de ser escrito El can sin plumas, lo que ahora preocupa al poeta es la realidad exterior – no la poesía como realidad autosuficiente – a la que se acerca por distintos caminos, como si intentase captar en cada uno de los poemas distintos aspectos de esa realidad, sentida como polifacética*” (1964, p. 53).

linguagem, imagem e realidade, quase como uma ressalva diante da impossibilidade de uma articulação harmoniosa entre essas três instâncias. Afinal, como lemos na última parte, após desdobrar a imagem da “faca” em outras duas, a do “relógio” e a da “bala”, o poema volta “à lembrança/ que vestiu tais imagens/ e é muito mais intensa/ do que pode a linguagem” e “por fim à realidade,/ prima e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta” (MELO NETO, 1956, p. 24).

De certo modo, *Uma faca só lâmina* encena a insuficiência da linguagem na construção da imagem, “muito mais intensa” do que o instrumento do poeta é capaz de mostrar. Por outro lado, o verbo “rebrantar” no verso final possui um sentido ambíguo, que pode tanto indicar o despedaçamento quanto o surgimento da imagem, em sua tentativa de apreender a realidade “prima e tão violenta”. Há, assim, uma relação desigual entre essas três instâncias, que sinaliza uma contradição que também aparecerá em *A educação pela pedra*: não é possível transfigurar com precisão a realidade concreta em imagem por meio da linguagem poética, todavia é apenas por meio do trabalho rigoroso com essa linguagem que tal impossibilidade se revela – e, mais do que isso, a explicitação desses desníveis permite ao poeta elaborar uma outra forma (ainda que frágil) de apreensão da realidade.

Embora não seja o escopo de minha análise, ressalto que uma leitura comparativa entre *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina*, livros do mesmo ano, poderia ser fundamental para a compreensão da dualidade da poesia de João Cabral nos anos 1950, sintetizada no volume *Duas águas*. Nele, a reflexão teórica do autor no supracitado “Da função moderna da poesia” determina a reorganização dos poemas, conforme assinala a orelha anônima do livro:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão 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. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de uma melhor expressão com o de melhor comunicação (MELO NETO, 1956, s/p).

A divisão entre “poemas para serem lidos em silêncio” e “poemas para auditório” repõe a preocupação de João Cabral quanto ao problema da comunicação, marcando duas atitudes diferentes: na primeira parte, as composições de “melhor expressão” (*Uma faca só lâmina*, *Paisagens com figuras*, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *O engenheiro* e *Pedra do sono*); na segunda, as de “comunicação múltipla” (*Morte e vida severina*, *O rio* e *Os três mal-amados*). Num poeta obcecado pela ordenação simétrica, é evidente o desequilíbrio

entre as duas águas – seis livros na parte I e apenas três na parte II. Assim, há uma clara predileção de Cabral pela construção de poemas que exigem “*mais* do que leitura, releitura”, apesar de suas investidas no outro polo, com poemas que “*menos* que lidos, podem ser ouvidos”. Não custa frisar, aliás, que os poemas da segunda água são textos dramáticos (se pensarmos em *O rio* como um monólogo), cuja realização plena pressupõe, em alguma medida, um trabalho cênico que saiba encontrar a dicção adequada para apresentá-los ao público.

Prova disso é a consagração, uma década depois da publicação em livro, de *Morte e vida severina* na premiada montagem do Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA). Ou seja, o poema – escrito por João Cabral sob encomenda de Maria Clara Machado – só cumpriria sua presumida “comunicação múltipla” em 1966, *no teatro*, sob direção de Silnei Siqueira e com música de Chico Buarque. Mais ainda, é possível dizer que o auto cabralino é redimensionado após o golpe de 1964, tornando-se um dos emblemas da resistência cultural à ditadura que então se instalava no Brasil²⁶ e projetando a obra do poeta a novos leitores:

Em consequência da receptividade das plateias a esse poema [*Morte e vida severina*], sucessivas vezes editado, juntamente com outros textos do autor, e que difundiu o nome e a obra de João Cabral para além dos círculos literários, produziu-se, pela primeira vez depois de 1922, um fenômeno inédito na história da moderna poesia brasileira: a consagração popular de um poeta. Como expressão quantitativa de reconhecimento público, *sem que isso signifique uma medida do conhecimento qualitativo da obra*, a popularidade de Cabral, embora determinada por motivos diferentes, lembra a popularidade de românticos e parnasianos (NUNES, 1971, p. 21-22, grifo meu).

A observação de Benedito Nunes é instigante, pois remete às boas condições de recepção da obra de João Cabral no final da década de 1960 – o crítico paraense aponta, inclusive, que a primeira tiragem de *Poesias completas* (1968) teria esgotado rapidamente nas livrarias. Contudo, ainda segundo o mesmo crítico, essa consagração não seria acompanhada por um “conhecimento qualitativo” da poesia cabralina, pressupondo um fosso entre a popularidade oriunda de *Morte e vida severina* e a dificuldade de leitura dos demais poemas. Sem me aprofundar nesse ponto, assinalo que essa observação de Nunes está assentada na divisão de *Dois águas* e reforça a separação entre os poemas de maior rigor construtivo (de difícil compreensão) e os de maior rendimento comunicativo (de fruição mais palatável). A

²⁶ Essa reflexão sobre o redimensionamento de *Morte e vida Severina* na década de 1960 foi sugerida por Iumna Maria Simon durante o Simpósio *O golpe de 1964 e a cultura brasileira*, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em setembro de 2014. O vídeo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=K5_a-5jD08o

despeito das intenções do crítico, que se esforça em desfazer equívocos²⁷, tal esquema de leitura, por vezes corroborado pelo próprio poeta, reaparece em diversos outros estudos, cristalizando uma concepção que privilegia o caráter puramente técnico dessa poética, em detrimento das ambições sociais e comunicativas também presentes no volume de 1956. Isso aparece, por exemplo, em “O geômetra engajado”, no qual Haroldo de Campos prioriza a primeira água, por seu aspecto metalinguístico, em oposição à poesia “menos consumada e mais diluída” (1992 [1963], p. 85) da segunda, relativizando tanto a reflexão metapoética de *Os três mal-amados* quanto a temática social de *O cão sem plumas*.

Se, como lemos em “Da função moderna da poesia”, Cabral não dissociava a renovação formal da necessidade de ampliação de público e da abordagem de temas da vida em sociedade, a divisão estanque entre poemas autorreflexivos e poemas “a serviço da comunidade” (a expressão é de Haroldo) perde de vista o duplo impulso do poeta pernambucano na década de 1950: as duas águas partem do mesmo impasse, resolvendo-o de maneiras distintas. Se é verdade que os poemas da parte I são mais áridos, pressupondo releitura, isso não significa que se restrinjam à reflexão metalinguística. Do mesmo modo, se os poemas da parte II apresentam uma fluência maior, sendo adaptados à comunicação com um público mais heterogêneo, não quer dizer que o poeta tenha abdicado dos aspectos construtivos de sua arte.

Concordo, portanto, com a afirmação de Waltencir Alves de Oliveira, para quem a poesia de João Cabral se apresenta sob uma permanente tensão:

Suponho (...) que o desenho da poética cabralina possa ser melhor resolvido em termos de uma tensão insolúvel que suportaria no espaço de um mesmo poema, de um mesmo livro, duas pulsões antagônicas, às vezes complementares, que conformariam tanto a perquirição sobre a linguagem quanto o emprego dela na referência ao real que igualmente preocupa o poeta (2012, p. 140).

Em minha perspectiva, todavia, essas pulsões antagônicas, já presentes em *Duas águas*, seriam ainda mais tensionadas nas obras da década de 1960, sobretudo em *A educação pela pedra*. Disso resulta aquela composição em “voz e silêncio paralelos” de “O mar e o canavial”, a distinção entre as duas estrofes de “A educação pela pedra”, ou ainda a articulação entre metalinguagem e descrição geográfica num poema como “Rios sem discurso”:

²⁷ “O primeiro equívoco é considerar os dois tipos de dicção [em *Duas águas*] como espécies distintas de poesia, uma fácil e outra difícil, uma acessível e penetrável, outra requintada e super-elaborada. Dir-se-ia que o poeta, dispondo de duas chaves do mecanismo poético, decidiu, *conforme o tema e a ocasião*, ora operar com a que abre a *linguagem simples* atribuída à ‘segunda água’, que a expressão dos sentimentos modula, ora com a que abre a *linguagem complicada*, que a inteligência e a reflexão refinam” (NUNES, 1971, p. 71-72, grifos meus). O esforço do crítico em não hierarquizar as duas águas, apesar da adjetivação das linguagens – uma “simples”, outra “complicada” –, atesta o nó que essa divisão representa na assimilação da poesia de João Cabral.

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

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
lhe 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.

A paridade entre água e palavra é, na primeira estrofe, definida a partir da fluência do discurso-rio: o fluxo do “fio de água” é entendido como uma “sintaxe”, assim como a paralisação em “poços” equivale a “uma palavra em situação dicionária”. Há, aqui, uma reflexão sobre a capacidade de comunicação da linguagem, engendrada na imagem do rio, cuja situação de retesamento levaria à mudez – e, por desdobramento, à seca. A própria construção dos versos na primeira estrofe aponta para um processo gradual de rompimento do fluxo, pontuando as frases com uma série de apostos que especificam o destino da “água paralítica”. Nesse sentido, o isolamento dos adjetivos entre vírgulas (“isolada”, “estancada”, “muda”) parece aproximar esses termos da condição “dicionária”, que nada comunica, em contraposição ao esforço do discurso em manter-se contínuo através do excesso de conjunções (“e porque assim”, “e mais: porque assim”), que adiam o corte do ponto final até o último verso.

A designação pejorativa da palavra estanque (a “água paralítica”) converte-se, por oposição, num elogio à fluência do rio, cujo *discurso*, assim informa a segunda estrofe, combateria a seca. O poema, contudo, focaliza a morte desse rio, no momento derradeiro em que a “água se quebra em pedaços” – e é interessante notar que a expressão “quebrar em pedaços” gera certo estranhamento na medida em que aplica uma propriedade de materiais sólidos a um líquido. Por sua vez, essa descaracterização da água, de fluxo líquido para sólido estilhaçado, replica o isolamento da palavra fora da sintaxe, amarrando as pontas do símile entre discurso e rio. Aquele jogo entre espraiamento e contenção, presente em “O mar e o canavial”, reaparece, assim, em “Rios sem discurso” com outro sinal: se a polarização no binômio mar/canavial propunha um retesamento positivado da linguagem fluente, resolvido no idioma-pedra, aqui o impedimento do fio de água leva ao risco da falta de comunicação. Não é difícil perceber, inclusive, que as qualidades do discurso-rio são em tudo opostas às de “A educação pela pedra”, cujas lições se apresentam numa “cartilha *muda*”, ou da pedra em “Catar feijão”,

que “obstrui a leitura *fluviante*”. Essa tensão entre fluência (o rio) e resistência (a pedra) é, talvez, o núcleo a partir do qual derivam as “pulsões antagônicas” referidas por Waltencir Alves de Oliveira, incluindo as modalidades de construção poética propostas por Cabral em *Duas águas*: de um lado, a “maior expressão”, a leitura silenciosa do idioma-pedra; do outro, a “maior comunicação”, a assimilação múltipla do discurso-rio.

Como sugeri acima, essa tensão talvez não fosse clara nem mesmo ao próprio poeta na década de 1950, diante do projeto de aumentar o apelo comunicativo de sua obra. A passagem de *Psicologia da composição* para *O cão sem plumas* é vista como um gesto de ruptura, num momento em que Cabral desenvolve uma poesia ostensivamente social, depois da depuração da linguagem no livro anterior²⁸. Por isso, para Thaís Toshimitsu, esse rio cabralino é o “símbolo de uma nova poética que não recusa o ‘sentido construído em sucessão’, na ‘linguagem como fluxo’” (2009, p. 25) – e que se oporia, portanto, aos “valores puros dados pela abstração” de antes. Isso explicaria, inclusive, um dos sentidos do título da reunião de 1956, *Duas águas*, no qual o rio figura como elemento central²⁹.

Por outro lado, já aponte que a divisão das duas águas revela um desequilíbrio entre as partes, com evidente privilégio da “comunicação a dois” – o que não contradiz, necessariamente, a “linguagem como fluxo”. Também indiquei a permanência da abstração metalinguística na reflexão cerrada de *Uma faca só lâmina*, que serviria de contraponto ao discurso mais direto de poemas como *O rio* e, sobretudo, *Morte e vida severina*. Ou seja, apesar das declarações do poeta, *O cão sem plumas* não é exatamente uma ruptura com a poética de *Psicologia da composição*, mas a abertura de uma nova vertente dentro ainda do mesmo projeto, cujos polos permanecerão em atrito até a década de 1960. Nesse sentido, não custa salientar que a valorização da pedra, que ficara restrita aos livros dos anos 1940 (*Os três mal-amados*, *O engenheiro* e *Psicologia da composição*) só ressurgiria nos anos 1960, no volume *Terceira feira* (em poemas como “A palo seco”, de *Quaderna*, ou “Graciliano Ramos:”, de *Serial*), tornando-se o elemento-chave de *A educação pela pedra*.

²⁸ Em carta a Manuel Bandeira, de 3 de dezembro de 1949, João Cabral escreve: “Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ela muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001 [1949], p. 114).

²⁹ Seria exaustivo indicar todas as menções ao rio na poesia de Cabral até 1956. Para dois breves exemplos, além do tríptico do Capibaribe, citaria o poema-título de *O engenheiro*, de 1945, no qual o curso de água compõe a paisagem harmônica em torno do edifício – “A água, o vento, a claridade/ de um lado o rio, no alto as nuvens,/ situavam na natureza o edifício” (MELO NETO, 1956, p. 344) e o poema “Outro rio: o Ebro”, de *Paisagens com figuras*, de 1955, que cede a voz ao rio espanhol. Adiante, por outro lado, que duas águas também designa um tipo específico de telhado, aspecto que será explorado em momento oportuno.

Essa periodização da obra de João Cabral pode parecer exagerada, mas serve de esteio para minha leitura à medida que especifica a tensão entre rio e pedra³⁰ no livro de 1966. Friso, mais uma vez, que o poeta opera de maneira consciente com a contradição entre os dois termos, servindo-se do rigor da linguagem mineralizada para uma abordagem mais firme de sua matéria heterogênea. O que determina as modulações dos poemas, como tenho tentado analisar, não é o idioma-pedra, que se mantém aqui sempre teso, mas o contraste entre esse idioma e o objeto que ele pretende imitar, cuja linguagem, como no caso do rio, pode lhe ser oposta³¹. Em suma, se a pedra cabralina se caracteriza pela resistência, muitos dos poemas de *A educação pela pedra* parecem colocar essa resistência à prova, expondo seus limites e testando sua contundência como forma artística.

Voltando ao poema “Rios sem discurso”, é possível perceber que a segunda estrofe reflete sobre a recuperação da fluência de um rio morto, empoçado. A dificuldade de se reatar o “discurso-rio” é sugerida pela rima toante entre o segundo e o quarto versos (“vez”, “fez”), na passagem da consoante sonora /v/ para a surda /ff/, como se a voz do poema soasse menos ao tratar da raridade do fenômeno. Por outro lado, o uso de uma escrita mais corrente, em comparação à primeira estrofe, quase sem vírgulas ou inversões sintáticas que interromperiam o fluxo, parece emular a eloquência que se deseja ao rio. De todo modo, o poema enfatiza que mesmo essa “grandiloquência de uma cheia” só conseguiria criar uma linguagem “interina”, temporária, e que a articulação dos poços em “frases curtas” até a “sentença-rio de discurso único” exige “muita água”.

Há algum eco aqui de “Tecendo a manhã”, no qual a associação entre os gritos dos galos, que vão tecendo os fios de sol, serve de imagem para a necessária solidariedade na construção de um novo horizonte social. Todavia, o que se enfatiza em “Rios sem discurso”, desde o título, é a dificuldade de recuperação dos fios soltos – ou seja, antes de ser metáfora para a solidariedade, o poema é uma ressalva sobre a dificuldade de construção do “discurso único”, a partir do qual “se tem voz”. Devido à partícula “se”, o último verso não esclarece precisamente quem tem essa voz – o próprio rio ou um sujeito indeterminado. E essa duplicidade reverbera nos dois planos do poema, o metalinguístico e o referencial, reforçando a associação entre discurso e rio. Assim, é adequado dizer que a seca combatida pela fluência

³⁰ Para Lauro Escorel essa tensão é o fundamento da poética de João Cabral: “Na obra cabralina, está presente, desde a sua primeira fase, em que predominam metáforas líquidas, expressões de suas obsessões oníricas e de suas vinculações à *imago* materna, uma dialética heraclitiana entre o mineral, seco e sólido, que não se deteriora nem flutua, e a matéria viva e evanescente, que flui e apodrece (...). Pedra e Rio, secura e umidade, solidez e evanescência, eis os polos entre os quais oscila dramaticamente a temática cabralina” (1973, p. 53-54).

³¹ Em outro poema de *A educação pela pedra*, “Os rios de um dia”, vemos que o rio fala numa “língua de água” (MELO NETO, 1966, p. 68), torrencial e clara – oposta, portanto, à “voz inefática” da pedra.

do discurso-rio seria também a falta de comunicação, o que remete às questões artísticas levantadas pelo próprio poeta na década de 1950. Ora, desse modo, será necessário retomar a divisão em duas águas, por um instante, para compreender melhor a adoção de uma linguagem árida em *A educação pela pedra*, no lugar da comunicação múltipla alcançada, no mesmo período, pela montagem de *Morte e vida severina*.

Antes de tudo, é preciso frisar que João Cabral não abdicou da dimensão social em sua poesia na década de 1960. Ao contrário, acredito que *A educação pela pedra* seja um de seus livros mais consequentes nesse sentido. A constância da morte no sertão (“O urubu mobilizado”), a pobreza na zona da mata (“Os reinos do amarelo”), a precariedade da vida cigana (“Nas covas de Baza”) e o humor ácido contra os títulos honorários (“Comendadores jantando”) são exemplos claros que mostram um poeta ainda interessado em “temas da vida em sociedade”. Esse interesse, porém, não se atrela mais a um desejo de maior comunicação, indo na contramão dos jovens poetas que, tendo-o como modelo, procuravam ampliar o público e elaborar uma poesia imediatamente participante³².

Embora um poema como “Rios sem discurso” aproxime fluxo discursivo e combate à seca, João Cabral parece desconfiar da facilidade de elaboração dessa fluência, marcando formalmente a cisão entre a linguagem mineral de sua poesia e a voz coletiva do rio reatado. Mais que isso, na contramão do processo desencadeado pelo tríptico do Capibaribe, o ponto de vista do poema distancia-se do objeto imitado, voltando a observá-lo de fora como em *O cão sem plumas*. Não custa destacar, aliás, que a maioria dos rios de *A educação pela pedra*, como explicitam os poemas “Na morte dos rios” e “Os rios de um dia”, são os rios interinos do alto sertão. Nesse recorte geográfico, é possível vislumbrar uma diferença substancial com os poemas do tríptico do Capibaribe: se as obras da década de 1950 acompanhavam, com pontos de vista distintos, o fluxo perene do principal rio de Pernambuco, os poemas de 1966 apresentam a vida e a morte dos pequenos rios que desaparecem em períodos de seca extrema e, portanto, remetem àquela situação, de difícil apreensão, da vida sertaneja já destacada na leitura de “A educação pela pedra”.

³² O anseio de participação política mais imediata na década de 1960 levou os poetas concretos a produzirem poemas-cartazes, como “GREVE”, de Augusto de Campos. Por outro lado, esse mesmo anseio levou Ferreira Gullar ao exercício da literatura de cordel, como em “João Boa-Morte”. Ambos, com métodos opostos, pretendiam interferir diretamente na sociedade, seja adequando a poesia ao contexto urbano do operário de maneira idealizada, seja forjando uma linguagem supostamente acessível aos camponeses. Entretanto, para Iumna Maria Simon, entre as dissidências concretistas e as tendências popular-nacionalistas, “nenhuma questão política ou social ganhou formalização à altura de uma poesia política que atendesse ao debate ideológico contemporâneo, isto é, não há poema algum desse período que tenha tocado no nervo das contradições históricas e dos conflitos sociais, dando um passinho que fosse além do esquematismo das palavras de ordem da esquerda, por todos assumido” (1990, p. 132). A obra de João Cabral, como indica a própria autora, seria uma exceção nesse panorama.

Desse modo, a distância entre a voz do poema e o discurso-rio reencena o problema de representação do real, incluindo agora a questão do alcance comunicativo dessa poesia. Ora, tendo em vista o êxito da montagem de *Morte e vida severina* na década de 1960, essa problematização poderia parecer equivocada – mas, segundo o próprio João Cabral, o auto de natal não teria realizado sua verdadeira função, ideia repetida em diversas declarações. Por exemplo, em 30 de março de 1991, em entrevista concedida a Augusto Massi e Alcino Leite Neto, publicada no suplemento “Letras” do jornal *Folha de São Paulo*³³, o poeta explicitaria bem esse “fracasso” que atribuía à sua peça:

Eu não falo mal de *Morte e vida severina*. O que eu digo é que o livro foi feito a pedido de Maria Clara Machado e eu tinha um prazo muito curto, de forma que é menos trabalhado. Mas eu não tenho o direito de refazê-lo. Isso é o que eu digo e então pensam que eu não gosto do livro. Se não gostasse, não teria publicado, compreende? Agora, uma coisa que me decepcionou é que quando escrevi *Morte e vida severina* estava pensando nessa gente, como aquela do engenho, que não sabe ler e ficaria escutando. Quando o livro foi publicado, dei para o Vinicius [de Moraes] e ele veio com o maior entusiasmo. Eu então disse: “Olha, Vinicius, eu não escrevi esse livro para você e sim para o público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais. Para você escrevi *Uma faca só lâmina*, que é uma coisa mais difícil’. Foi ingenuidade minha. *Morte e vida severina* não chega ao povo analfabeto que consome os romances de cordel.

Depois de três décadas, o poeta reforça mais uma vez aquela oposição de *Duas águas* entre a “facilidade” do poema “em voz alta”, de pretensão popular, e a “dificuldade” do poema “para ser lido em silêncio”, feito para os “intelectuais”. Não deixa de ser intrigante, todavia, que, ao longo de toda sua trajetória, João Cabral realize perfeitamente o que considera difícil e fracasse naquilo que seria supostamente fácil. De todo modo, a revelação *a posteriori* desse interesse no “público analfabeto” dá maior especificidade às reflexões de “Da função moderna da poesia”. O que, no ensaio de 1954, aparece como a condição abstrata dos homens na “vida moderna”, torna-se mais concreto na composição de *Morte e vida severina*, à medida que o público almejado também determina a fatura do poema, tendo em vista a principal preocupação de Cabral naquele momento, i.e., a conquista efetiva de uma comunicação mais adequada.

Diante disso, sem ignorar a autocrítica de Cabral, é preciso salientar que esse “fracasso” de *Morte e vida severina* se deve muito mais às dificuldades objetivas de montagem e divulgação de espetáculos teatrais no sertão nordestino do que propriamente a algum defeito formal do poema. Por outro lado, mesmo sabendo que a peça foi escrita originalmente para um

³³ A entrevista completa está disponível no acervo digital da *Folha de São Paulo*: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=11283&anchor=4913112&pd=bbbf497a841c3383ae8bd39a9103ce61>

grupo de teatro do Rio de Janeiro, é interessante notar que *Morte e vida severina* participa de um momento forte de valorização da cultura sertaneja, perceptível em *Auto da Compadecida* – outra peça muito famosa, escrita por Ariano Suassuna em 1955 – ou em *Inspiração nordestina* – primeiro livro de Patativa de Assaré, publicado em 1956. Ainda no mesmo período, a organização das Ligas Camponesas³⁴ colocava a questão agrária no centro do debate político de Pernambuco, mobilizando uma geração de intelectuais que, até a ruptura institucional do golpe de 1964, trabalharia em associação direta com as classes populares³⁵.

Pensando nisso, é plausível afirmar que a dúvida de João Cabral quanto ao alcance comunicativo de *Morte e vida severina* é resultado de uma perspectiva *après-coup*, mediada por um questionamento mais amplo do poeta com relação aos pressupostos de sua obra – cujos desdobramentos formais serão abordados na segunda parte deste estudo, dedicado ao *Museu de tudo* (1975). Por ora, sinalizo que, na visão do próprio Cabral, *Morte e vida severina* não teria conseguido ultrapassar certo limite de classe e tal percepção desencantada tem consequências já em *A educação pela pedra*. Se, no início da década de 1960, num poema como “Graciliano Ramos:”, de *Serial*, o poeta ainda imaginava falar por e para o sertanejo – “Falo somente por quem falo:/ por quem existe nesses climas/ condicionados pelo sol,/ pelo gavião e outras rapinas:/ (...)// Falo somente para quem falo:/ quem padece sono de morto” (1961, p. 54) –, em *A educação pela pedra* o que se estabelece é a distância entre a voz do poema e esse outro, apesar da similitude da condição mineral, como apontei no poema-título. E esse talvez seja o verdadeiro trunfo desse livro, que escapa tanto dos equívocos de parte da intelectualidade de esquerda logo após o golpe de 1964, quanto do processo de institucionalização da cultura popular gerenciado pela própria ditadura civil-militar.

³⁴ Segundo Clodomir Santos de Morais, entre “20 e 27 de agosto do mesmo ano (1955) em que ressurgiram as Ligas Camponesas, realizou-se, em Recife, o Congresso de Salvação do Nordeste, que teve importância decisiva no desenvolvimento do movimento camponês. Tratava-se de um congresso convocado pelas personalidades e organizações mais progressistas de Pernambuco e que conseguiu reunir os mais amplos setores sociais dos nove Estados que compõem o ‘Grande Nordeste’, do Maranhão à Bahia” (2012, p. 38). Ainda nas palavras do mesmo autor, “Pernambuco, por ser o Estado mais importante da região, refletia claramente o conjunto de problemas sociais que afetavam o Nordeste. Em sua capital, de 600 mil habitantes – o próprio governador reconhecia – ‘250 mil pessoas vivem de biscate e pequenos furtos’. ‘Em determinadas regiões (de Pernambuco)’, devido à miséria e à depauperação, chegam a morrer 504 de cada mil crianças que nascem” (p. 40-41). Esses dados históricos apenas reforçam a articulação de *Morte e vida severina* e o processo político que estava ocorrendo em meados dos anos 1950, sobretudo em Pernambuco.

³⁵ Refiro-me ao Movimento de Cultura Popular (MCP), iniciado em 1959 durante o governo de Miguel Arraes. Segundo Roberto Schwarz, a “finalidade imediata” de Arraes “era eleitoral, de alfabetizar as massas, que certamente votariam nele se pudessem (no Brasil, 50% da população, não vota). (...) Entretanto, em seus efeitos sobre a cultura e suas formas estabelecidas, a profundidade do MCP era maior. A começar pelo método Paulo Freire, de alfabetização de adultos, que foi desenvolvido nesta oportunidade” (1992, p. 68). Na sequência do ensaio, Schwarz descreve o diálogo vivo entre os grupos de teatro ligados ao MCP e as organizações dos camponeses, realçando que, com o novo “público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e própria estrutura da produção cultural” (p. 69).

Sem o paternalismo dos autores que pretendiam incutir consciência de classe às massas (sem o contato efetivo do MCP), nem a demagogia daqueles que idealizavam uma visão harmônica de “povo brasileiro”³⁶, a poesia de João Cabral em *A educação pela pedra* escancara a nociva cisão, imposta após 1964, entre o trabalho intelectual e as camadas populares³⁷ que, de um modo ou de outro, muitos artistas e intelectuais daquele momento sondavam. Tal cisão não aparece nos poemas, porém, como um trauma³⁸ – mas como um *choque* entre o imaginário poético de Cabral e a referência à realidade que o alimenta, formalizando uma visão mais estruturada das contradições enfrentadas pelo pensamento crítico³⁹ no Brasil, cuja agudeza se tornaria cada vez mais perceptível durante o novo surto de modernização conservadora instaurado pela ditadura. O que se educa, assim, é o olhar do leitor, que ao adentrar na lógica de *A educação pela pedra* também poderá ser capaz de encarar essas contradições.

³⁶ Como aponta Renato Ortiz, ao “chamar para o serviço os representantes da ‘tradição’, o Estado ideologicamente coloca o movimento de 1964 como continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira, e que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Sílvio Romero” (2012, p. 91). Segundo o sociólogo, esses intelectuais tradicionalistas formatariam a ideologia de um sincretismo isento de contradições – “a imagem de um Brasil cadinho de raças [que] exprime o contato entre os povos como uma aculturação harmônica dos universos simbólicos, sem que se leve em consideração as situações concretas que orientam os próprios contatos culturais” (p. 95) – e uma visão patrimonialista da cultura popular – “na preservação das expressões e manifestações configuradas no passado da história brasileira” (p. 96).

³⁷ “Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade” (SCHWARZ, 1992, p. 62).

³⁸ Há uma série de estudos que analisam a literatura produzida durante a ditadura como experiência traumática, sobretudo após o AI-5. No caso da poesia, destaco o livro de Beatriz Vieira, *A palavra perplexa* (2011), na qual o ano de 1968 é visto como um “marco traumático”, como momento em que a radicalização dos movimentos sociais – sob influência dos acontecimentos internacionais – é respondida com o recrudescimento da violência do Estado. É preciso considerar, por outro lado, o lugar específico de *A educação pela pedra*, tendo em vista que a poesia de João Cabral já se desenvolvia há duas décadas e este livro é anterior ao “golpe dentro do golpe”, que, segundo a pesquisadora, marcaria o trauma.

³⁹ Por isso mesmo, não considero que o poeta seja uma figura isolada no processo de revisão do pensamento crítico brasileiro que ocorreria depois de 1964. Ao contrário, como observa Carlos Guilherme Mota, analisando a *Revista Civilização Brasileira*, poucos anos após o golpe, surgirá em muitos intelectuais um “novo impulso, um tanto rebelde, contra esquemas e modelos pré-fabricados de análise, nos quais se procurava enquadrar a realidade. Esse esquematismo, de grande consumo e fácil absorção, um dos fatores da derrocada das esquerdas em 1964, pode ser captado nos editoriais da primeira fase da RCB (...)”, quando “os autores ainda não haviam se livrado do clima emocional pós-64, não tendo condições e nem instrumental teórico para diagnosticar as mudanças estruturais que estavam sendo promovidas pelos militares e tecnocratas” (2014, p. 247).

3. Realismo e poesia pura

Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger identifica e sistematiza uma tendência poética às voltas da Segunda Guerra Mundial, a qual denominou de “uma nova austeridade”. Tal tendência se desenvolveria como uma forma de antipoesia, pois desconfiava dos recursos especializados da lírica que garantiam sua autonomia, propondo uma expressão “capaz de comunicar de maneira tão direta quanto a prosa, sem recorrer a uma linguagem especial, que se distinguísse sobretudo por seu caráter altamente metafórico” (2007, p. 307). Para o crítico, embora essa nova austeridade estivesse vinculada às preocupações políticas e sociais do período, ela não se restringiria apenas aos poetas com posições claramente marxistas, como Bertolt Brecht e Pablo Neruda, se manifestando também na obra de poetas de diversos outros matizes, como Marianne Moore, William Carlos Williams ou mesmo T.S. Eliot nos *Four Quartets*, o que revela a importância e a abrangência dessa tendência.

Ainda que Hamburger encontre a nova austeridade em Carlos Drummond de Andrade, não é difícil perceber que o antilirismo de João Cabral de Melo Neto – derivado, em alguma medida, da lição drummondiana – seria um exemplo mais paradigmático dessa poética no Brasil⁴⁰. Desde *O engenheiro*, sua luta contra uma poesia subjetiva e alusiva, em favor de uma escrita construtiva e racional que apresentasse as “coisas claras”, parece reverberar as características que o crítico alemão percebeu em muitos poetas a partir da década de 1930. Mais que isso, a progressiva recusa de Cabral em “perfumar o poema”, desenvolvendo uma linguagem *a palo seco*, não deixa de ser uma versão específica daquela desconfiança geral com relação à lírica.

Sem desconsiderar esse dado, porém, é necessário enfrentar um problema imposto pela própria poesia de Cabral na década de 1940: muitas de suas referências estéticas, sobretudo nesse período inicial, apontam para uma outra vertente que, *grosso modo*, poderíamos definir como “poesia pura”. Penso, nesse sentido, na já citada epígrafe de Mallarmé em *Pedra do sono* (“*Solitude, récif, étoile...*”), no diálogo com Paul Valéry em poemas de *O engenheiro* e na “Fábula de Anfion”, ou na epígrafe de Jorge Guillén em *Psicologia da composição* (“*Riguroso horizonte*”). É no mínimo curioso que um poeta orientado pela ambição de ampliar o alcance comunicativo de sua obra e trabalhar diretamente com a matéria social – como João Cabral na

⁴⁰ Essa sugestão me foi dada por Viviana Bosi, no grupo de estudos de seus orientandos, enquanto juntos líamos *A verdade da poesia*, por volta de 2008. Mais tarde, reencontrei essa associação na tese de Thaís Toshimitsu (cf. 2009, p. 42).

década de 1950 – inicie a construção de seu edifício poético a partir de uma tradição que enfatizava a autonomia do poema, afastando-se da referencialidade mais imediata.

Não custa lembrar, aliás, que Paul Valéry foi um poeta bastante estimado pela geração de 45, servindo de modelo poético no Brasil pós-segunda guerra. Como ressalta Vagner Camilo (cf. 2017), essa valorização brasileira de Valéry ocorria num momento de descrédito do poeta na França, muito talvez por sua rejeição por parte do surrealismo e da lírica social francesa dos anos 1930 e 1940 – essa última, quem sabe, outro exemplo da nova austeridade estudada por Michael Hamburger⁴¹. É ainda Camilo quem observa que, para o jovem Cabral, Paul Valéry era mais importante como pensador do que propriamente como artista, devido à sua reflexão profunda sobre o exercício poético contra a ideia da inspiração espontânea.

Essa reflexão de Valéry, interessada no método de compor e fruir um poema – e não exatamente em sua interpretação –, seria um dos pilares para o projeto construtivo de Cabral. Em diversos ensaios, o autor francês destaca a criação poética como *trabalho*, i. e., como um processo minucioso de elaboração da linguagem em diversos níveis. Tendo isso em vista, Valéry sustenta a ideia do poema como um objeto irreduzível, cuja leitura apropriada estaria na própria articulação entre som e sentido:

Em suma, quanto mais adequado estiver um poema à Poesia, menos se pode pensar em prosa sem se perder. Resumir, colocar em prosa um poema é simplesmente desconhecer a essência de uma arte. A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim *meios* que colaboram *igualmente* com os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um *mundo* – ou um *modo de existência* – inteiramente harmônico (VALÉRY, 2007, p. 165).

Acredito que João Cabral foi o poeta brasileiro de sua geração que melhor assimilou as ideias de Paul Valéry, seja por sua consciência do fazer poético, seja por sua concepção do poema como “máquina útil”. Cabral também concebe seu poema como um reduzido “mundo”, no qual o funcionamento das palavras, em suas relações semânticas e sonoras, é produtor de sentido. A diferença substancial com a poética valeriana, que também o aparta da geração de 45, estaria em sua recusa à harmonia nessas relações, em favor de uma forma mais tensionada

⁴¹ Em conversa pessoal, Rafael da Cruz Ireno me recordou que Michael Hamburger não inclui um poeta como Jacques Prévert no capítulo sobre a nova austeridade, embora sua poética possua afinidades com a tendência geral do período. Todavia, o crítico alemão registra que na poesia francesa “a primazia da ‘forma’ foi conservada de modo muito mais contumaz do que na poesia inglesa, americana, russa e alemã, por motivos não apenas sociais e políticos, mas culturais e linguísticos” de modo que “a poesia pública, popular e social de Jacques Prévert raramente foi considerada pelos críticos franceses com a seriedade que lhe concederam os críticos fora da França” (2007, p. 270).

(no ritmo truncado, na rima toante, etc.), que, no limite, problematiza seu próprio mecanismo à medida mesmo que o instaura.

Como aponta Marcos Siscar, o próprio Cabral expôs, numa carta a Clarice Lispector de 1947, seu método de trabalho em *Psicologia da composição* em termos próximos aos de Paul Valéry, pensando-o como um “livro que nasceu de fora para dentro”⁴². Para Siscar, esse método consiste numa inversão quanto à perspectiva tradicional sobre a poesia lírica, segundo a qual a intenção temática precederia a construção formal. No livro de João Cabral, ao contrário:

O procedimento construtivo (ideia de poesia, plano de livro, construção do poema) precede aquilo que lhe serve como matéria para a obra. Primeiro, temos a estrutura geradora (o “esboço”) e, em seguida, o material (que a “preenche”). A analogia com Paul Valéry é imediata. (...) O adágio mallarmeano, citado por Valéry, é aqui necessário: não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras. Estamos diante de uma situação em que a construção formal aparece na posição de anterioridade e, portanto, de certa maneira, como “determinante” do sentido que a ela vem fixar-se (SISCAR, 2010, p. 290-291).

Entretanto, se para Valéry a própria força sugestiva de uma “imagem rítmica vazia” conduz o poeta a preenchê-la com uma determinada experiência⁴³, João Cabral se afastaria gradualmente dessa proposição à medida que estruturasse sua poesia, cada vez mais, sob a luz do cálculo e da razão: se é verdade, como indica o próprio poeta, que em *Psicologia da composição* a organização formal precede a matéria, o mesmo não se pode dizer sobre *O cão sem plumas*, no qual a ambição de representar a precariedade da vida às margens do rio Capibaribe é pensada *em consonância* com o processo construtivo.

Quer dizer, na década de 1950, João Cabral não retorna àquela ideia tradicional em que o tema precede a forma, mas vira o preceito de Valéry pelo avesso, afastando-se da “imagem rítmica vazia” para estabelecer, na base da criação, uma correlação intrínseca entre matéria e composição. É disso que trata, afinal, o supracitado “Da função moderna da poesia”, de 1954, em sua proposta de “ajustamento do poema à sua possível função”: projetar um poema,

⁴² “De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i. é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i. é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço” (MELO NETO apud SOUSA, 2000 [1947], p. 291). Não custa lembrar que a “cartilha muda”, de “A educação pela pedra”, também se constrói “de fora para dentro”.

⁴³ Parafrazeio assim o depoimento do autor francês sobre a criação de um famoso poema: “(...) o *Cemitério Marinho* se propôs primeiramente a meu espírito, sob a forma de uma composição, através de estrofes de seis versos de dez sílabas. Essa determinação permitiu que eu distribuisse com grande facilidade em minha obra o que ela deveria conter de sensível, de afetivo e de abstrato para sugerir, transportada para o universo poético, a meditação de um certo *eu*” (VALÉRY, 2007, p. 167).

em analogia com a arquitetura, significa planejá-lo previamente (a métrica dos versos, o tamanho das estrofes, a extensão da mancha gráfica, etc.) tendo em vista o tipo de comunicação pretendida e a matéria a ser trabalhada. Em outras palavras, na poesia de João Cabral desse período *a forma segue a função*⁴⁴, de modo que a construção poética alcance seu melhor rendimento. Todavia, como já apontei anteriormente, essa relação entre forma e matéria na poesia cabralina não se resolve de maneira pacífica, sendo marcada por uma tensão permanente: de um lado, a reflexão sobre a insuficiência da linguagem poética – como em *Uma faca só lâmina* –, do outro, o refinamento dessa linguagem como método privilegiado de captação apurada de um determinado objeto – como no famoso “O ovo da galinha”, de *Serial*. Do choque entre ambos, surgirá uma poesia autoconsciente de seu alcance e de seu limite, que se radicalizará em *A educação pela pedra*, justamente quando a planificação serial se torna ainda mais precisa e as contradições da matéria ainda mais prementes.

Como assinala Carlos Mendes de Sousa, no posfácio à edição portuguesa de *A educação pela pedra*, o poeta pernambucano definiu toda a estrutura do livro “como se se tratasse do projeto de um edifício elaborado por um arquiteto” (2006, p. 133). De fato, o documento mencionado por Sousa revela o trabalho minucioso de Cabral no planejamento de *A educação pela pedra*⁴⁵, sob os princípios lógicos da “polarização” e da “convergência”, estabelecendo *a priori* a divisão quaternária do livro, a bipartição estrófica, bem como o título de todos os poemas e suas relações internas. Ou seja, a construção é pensada junto com a pretendida matéria (orientada a partir dos títulos), fortalecendo o entrelaçamento entre essas duas instâncias.

Tal planejamento, assim, mantém sob controle a estrutura de *A educação pela pedra* de maneira funcional, garantindo que a matéria em atrito (de difícil dominação) apareça nos poemas sem prejudicar os alicerces do edifício. E essa é mais uma das dimensões dialéticas de *A educação pela pedra*, já que forma e matéria se autodeterminam, num processo tenso em que o maior rigor de construção poética, centrado na metalinguagem, alcança um maior grau de realismo. Assim, voltamos à questão da nova austeridade: a recusa de Cabral em adotar, por

⁴⁴ A expressão, que sintetiza o funcionalismo da arquitetura moderna, não se reduz a um determinismo mecânico. Pensando nos projetos da *Bauhaus*, Giulio Carlo Argan afirma que “um plano urbanístico comporta a distribuição e coordenação de todas as funções sociais – habitação, trabalho, instrução, assistência, lazer; mas também a eliminação de tudo o que impede a circularidade e a continuidade das funções, começando a partir da propriedade privada e da utilização especulativa do solo urbano. A cidade não consiste num repositório de funções, a fábrica não é um barracão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um edifício onde as pessoas se entretêm. É o dinamismo da função que determina não só a forma, mas também a tipologia dos edifícios” (2016, p. 270). Com grande acerto, seria possível – dentro das preocupações de João Cabral nas décadas 1950 e 1960 – argumentar em favor desse “dinamismo da função” em sua construção poética.

⁴⁵ Esse manuscrito, que expõe a “planta baixa” do livro organizada pelo próprio poeta, foi reproduzido na revista *Colóquio/Letras*, em edição especial em homenagem a João Cabral (cf. SECCHIN, 2000, p. 158, [extratexto]).

exemplo, uma linguagem metafórica (por seu caráter alusivo) é construída a partir do desmonte de certa cadeia imagética, sempre atrelada ao objeto de imitação, como se o poeta explicitasse o limite do procedimento na medida mesmo em que revela seu mecanismo interno. Isso fica evidente num poema como “O hospital da Caatinga”:

O poema trata a Caatinga de hospital não porque esterilizada, sendo deserto; não por essa ponta do símile que liga deserto e hospital: seu nu asséptico. (Os areais lençol, o madapolão areal, os leitos duna, as dunas enfermaria, que o timol do vento e o sol formol vivem a desinfetar, de morte e vida.)

2.

O poema trata a Caatinga de hospital pela ponta oposta do símile ambíguo; por não deserta e, sim, superpovoada; por se ligar a um hospital, mas nisso. Na verdade, superpovoa esse hospital para bicho, planta e tudo que subviva, a melhor mostra de estilos de aleijão que a vida para sobreviver se cria, assim como dos outros estilos que ela, a vida, vivida em condições de pouco, monta, se não cria: com o esquelético e o atrofiado, com o informe e o torto; estilo de que a catingueira dá o estilo com o seu aleijão poliforme, imaginoso; tantos estilos, que se toma o hospital por uma clínica ortopédica, ele todo.

Na primeira estrofe, o poema aponta aquilo que não pretende fazer: associar a “Caatinga” ao “hospital” pela suposta esterilidade de ambos. O signo “deserto” bifurca-se, assim, entre o espaço vazio (ligado ao universo da criação poética⁴⁶) e a paisagem geográfica (cuja precariedade emperra a livre criação⁴⁷), distinguindo-os pelo desnudamento de uma das pontas do símile “Caatinga/hospital”. Por outro lado, as expressões entre parênteses (“areais lençol”, “madapolão areal”, “leitos duna”, “dunas enfermaria”, “timol do vento”, “sol formol”) parecem reivindicar a potência dessa imagem que não será trabalhada, reforçando a articulação entre elementos naturais do semiárido nordestino e objetos hospitalares. A questão, portanto, não é a inadequação da comparação entre caatinga e hospital pela esterilidade, mas sua *inutilidade dentro do poema*, cuja ambição – como vemos na segunda estrofe – é tratar da outra ponta do símile.

⁴⁶ Comentando a “Fábula de Anfion”, Lauro Escorel observa que o poeta encarna o personagem mitológico e “recria livremente a fábula, construindo um poema em que sua experiência de ascese no deserto, consagrada a alcançar a esterilidade afetiva e a redução da poesia à mudez mineral, fracassa diante do ressurgimento do acaso, que faz ressoar a flauta emudecida” (1973, p. 37-38). Ainda que a possibilidade de fracasso problematize, na raiz, esse projeto, não se pode ignorar que o deserto é aqui um espaço puro para a criação.

⁴⁷ O mesmo ocorre em outro poema de *A educação pela pedra*, “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”: “Exceção aos desertos: o da Caatinga,/ que não libera o homem, como outros,/ para que ele imagine ouvir-se mundos/ ouvindo-se a máquina bicho do corpo;/ (...)/ embora um deserto, a Caatinga atrai,/ ata a imaginação; não a deixa livre” (MELO NETO, 1966, p. 74).

Essa operação, para um leitor familiarizado com a obra de Cabral, remete à “Antiode” – com sua “flor, imagem de/ duas pontas” (MELO NETO, 1956 [1947], p. 103) – pelo exercício acurado de distinção dos aspectos relevantes de uma dada comparação imagética. Assim como na “Antiode”, após o desnudamento da imagem, era possível ainda escrever “poesia” como “flor” e, ao mesmo tempo, “fezes”, aqui o poema ainda quer tratar “a Caatinga de hospital” como símile, após separar, entre parênteses, as aproximações que não pretende fazer, ligadas ao campo semântico do “nu asséptico”.

Em contraposição à assepsia, a segunda parte apresenta uma versão “superpovoada” da caatinga, replicada estruturalmente na extensão da própria estrofe, na qual se indicia a tortuosa diversidade do que resiste nesse ambiente (“bicho, planta e tudo o que subviva”). Tudo o que na caatinga existe parece deformado (“esquelético”, “atrofiado”, “informe”, “torto”), daí sua ligação com o universo hospitalar. E essa sobrevivência da vida em “condições de pouco”, por sua vez, remete ao trecho final de *Morte e vida severina*, no qual o Mestre Carpina, após o nascimento da criança, exalta o “espetáculo da vida”, “mesmo quando é uma explosão/ como a de há pouco, franzina” (1956, p. 222).

Todavia, é preciso frisar que a presença humana não se mostra explicitamente na descrição de “O hospital da Caatinga”, coincidindo com aquela dificuldade de falar do outro, já explorada em “A educação pela pedra”. É claro que a condição severina apresentada no poema também se estende aos moradores da região – ou, mais do que isso, talvez a precariedade objetivada na fauna e na flora seja derivada da própria condição humana, apagada da superfície do texto. Por isso mesmo, essa ausência se torna um conteúdo fundamental, que o poema constrói obliquamente, sinalizado pelo termo “tudo” no sexto verso: o que sobrevive na caatinga, não sendo “bicho”, nem “planta”, se não o ser humano?

Essa aparente reificação da figura humana, paradoxalmente, é uma maneira de dignificá-la. Em vez de tomar a existência precária do sertanejo como material bruto, o poema recusa a exploração direta da pobreza, aprofundando sua criticidade ao transformar toda a caatinga num hospital superpovoado. Assim, “O hospital da Caatinga” vai além da mera denúncia da condição severina, indo além do que o próprio símile poderia mostrar – i. e., as pessoas doentes nesse hospital. Sua força, mais uma vez, está na consciência de seu limite, ou melhor, do limite que estabeleceu para si mesmo em seu contato com a matéria social.

Segundo Abel Barros Baptista, haveria uma espécie de contradição em “O hospital da Caatinga”, composto em paralipse, uma vez que o poema não realiza aquilo que propõe – tratar a caatinga por apenas uma ponta do símile:

Eis, pois, o poema: se se refere a si mesmo, diz o contrário do que diz e o contrário do que faz; se se refere a outro, então esse outro não tem onde inscrever-se. Logo, o suposto metapoema ou suprime ou não entende o poema que refere. Conclui-se que a possibilidade de o poema dizer algo sobre a Caatinga depende de não dizer nada sobre si mesmo (intentando as duas coisas arrisca-se a amputar a si mesmo e a fazer do que resta um “aleijão poliforme, imaginoso”). Sem sequer dispor da contrapartida de poder dizer algo sobre si mesmo não dizendo nada sobre a Caatinga. Não há ortopedia eficaz para a deformidade do símile (2000, p. 278).

Eu diria, ao contrário, que ao desfazer-se de uma parte do que construiu – a primeira ponta do símile – o poema diz algo sobre si mesmo (sua autoconsciência crítica) e sobre a própria caatinga (a dificuldade de sua representação). Quer dizer, o que aparece como impossibilidade para Baptista é a formalização do impasse do livro todo, entre a reflexão metalinguística e a referência à realidade. Reitero que esse impasse é muito produtivo, servindo de matriz para o que há de mais interessante na poética de *A educação pela pedra*. Em outras palavras, não há mesmo “ortopedia eficaz para a deformidade do símile”, mas é justamente a partir do esforço construtivo da ordenar o “torto” e o “informe” – sem nunca o conseguir, em absoluto – que o poema cristaliza uma representação mais consistente do torto e do informe que (nos) fere.

Pois bem, como assinala o crítico português, os elementos negados na primeira estrofe de “O hospital da Caatinga” fazem parte, em grande medida, do “repertório de características familiares da poética de João Cabral” (BAPTISTA, p. 276): a assepsia, o sol (formol) ou a desinfecção aparecem, em muitos outros poemas, como valores positivos de sua linguagem. Por outro lado, é preciso reforçar, o “torto” e o “informe” da “mostra de estilos de aleijão” são valores opostos à simetria cabralina – daí precisarem de ortopedia. O nó, porém, está na presença do “esquelético” e do “atrofiado” entre esses estilos, já que a secura e a concisão também particularizam a poesia de Cabral. Outra vez, o esquelético da sobrevida na caatinga e o esquelético da linguagem compacta não coincidem, embora apareçam conjugados pelo mesmo signo: o que revela carência e desnutrição no primeiro, é economia e vigor no segundo.

Para dizer um pouco mais, em *A educação pela pedra* João Cabral refina os instrumentos de sua poética, cuja esterilidade remete ao ideal de uma poesia pura, para penetrar de maneira mais incisiva na aridez do real. O realismo dessa obra não está, portanto, na simples referência à realidade – esse é apenas o primeiro estágio do processo. Com sua linguagem cortante, “limpa do que não é faca”, o poema separa conscientemente os sentidos das palavras, testando seu funcionamento em diferentes contextos de enunciação. E é aqui que a distância entre essa linguagem, que controla e participa da máquina-poema, e a representação da caatinga

se preenche: povoando a paisagem com “a melhor mostra de estilos de aleijão”, incluindo aspectos que no plano metapoético mudam de sinal, “O hospital da Caatinga ” expõe com precisão sua própria insuficiência como projeto (tratar da caatinga) e, simultaneamente, a potência de sua forma (a presença, *em negativo*, do símile superpovoado). Dar a ver o real, assim, é dar a ver os próprios alicerces do edifício poético e algo daquilo que ele não engloba, mas indicia.

Pensando em *A educação pela pedra*, Jaime Ginzburg insere a poesia de João Cabral de Melo Neto no rol das obras que apontariam a “presença de contradições e antagonismos tenso na formação do Brasil”:

Nesse sentido, pode-se dizer que a morte como origem em Cabral é uma forma de interpretação de uma lógica perversa da experiência brasileira. A poética de Cabral que, conforme Benedito Nunes, “tece num sentido e destece noutra os fios de diversas tramas complicadas, ela fabrica e destrói”, ao compor destruindo, construir não construindo, expõe em sua tensão interna uma tensão histórica brasileira, uma ordem agônica, com cujas contradições os textos poéticos nos familiarizam através de suas estranhezas (1995, p. 47-48).

Quer dizer, para Ginzburg, os atritos dos poemas fundamentam uma tensão constitutiva de *A educação pela pedra*, que replicaria formalmente a violência estrutural do país – da qual, aliás, a ditadura civil-militar é um dos momentos mais evidentes. Por outro lado, com tal interpretação, o crítico propõe a inserção de João Cabral no rol dos artistas que refletiram “sobre a presença de uma experiência de dualismo que pode ser encontrada em diversos momentos da história brasileira” (p. 47).

Num resumo um tanto grosseiro, podemos rastrear historicamente essa proposta de compreensão da literatura brasileira – desenvolvida, sobretudo, por Antonio Candido – a partir da sensação de dualismo que marcaria a experiência nacional⁴⁸. Desde os árcades, no final do século XVIII, até, pelo menos, os primeiros modernistas, em meados do século XX, a vida intelectual brasileira estaria marcada por uma “dupla fidelidade”, entre os valores ditos universais, herdados da cultura europeia, e a necessidade de construção da identidade nacional – essa, por sua vez, atravessada por uma fratura (mais ou menos) exposta após a independência: de um lado, o Brasil do impulso modernizador, supostamente cosmopolita e bem informado; do outro, o Brasil da herança colonial, quase sempre entendido como atrasado e provinciano.

⁴⁸ Para uma análise dessa noção, indico o estudo de Paulo Arantes, *Sentimento da dialética*: “O objeto em torno do qual se move o ensaísmo de Antonio Candido, nos seus momentos mais fortes e expressivos, é alguma coisa que se poderia denominar genericamente de experiência brasileira – e se pensarmos no filtro cultural das formas (do ensaio ao poema), algo como uma experiência intelectual do país. Não é fácil definir-lhe o contorno, embora ele esteja em toda parte. Esquemmatizando ao extremo, digamos que o seu nervo reside numa certa sensação de *dualidade* que impregnaria a vida mental numa nação periférica” (1992, p. 14).

Não caberia aqui apontar as diversas configurações que esse dualismo encontraria nas obras literárias de diferentes períodos e autores. Basta lembrar, brevemente, que sua ocorrência ganharia um novo contorno com o modernismo de 1922: o que antes era visto, *grosso modo*, como um resíduo vexaminoso, identificado com a cultura de extrato popular, seria encarado como singularidade brasileira pela ótica modernista. Mais que isso, a cisão dos “dois Brasis” se condensaria numa imagem justaposta, na qual os signos do chamado “atraso” se combinariam – de diferentes modos e com diferentes sentidos – aos signos do chamado “progresso”.

A despeito das especificidades de cada autor, a justaposição dualista em diversas variantes (“arcaico/moderno”, “atraso/progresso”, “primitivo/civilizado”, “popular/erudito”, “nativo/europeu”) aparecerá ostensivamente na obra poética de Mário de Andrade (“Sou um tupi tangendo uma alaúde”⁴⁹), Oswald de Andrade (“Tudo existindo/ E tocando a marcha do Progresso/ Que aprenderam com a banda/ Da fazenda de Arcozelo”⁵⁰), Raul Bopp (“Floresta ventríloqua brinca de cidade”⁵¹) e, de modo mais esparsa, em certas páginas de Manuel Bandeira, sobretudo em *Libertinagem* (“Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova”⁵²), em alguns poemas de Joaquim Cardozo (“Sonhos de agora, lendas antigas:/ Ouvem-se as vozes das antenas,/ Ouvem-se os cantos das sereias”⁵³), na fase inicial de Murilo Mendes (“Minha terra tem macieiras da Califórnia”⁵⁴) e, mesmo que ironicamente, nos dois primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade (“No elevador penso na roça,/ na roça penso no elevador”⁵⁵), só para citar alguns exemplos importantes.

Por seu turno, a poesia de João Cabral de Melo Neto não recuperaria, *de maneira sistemática*, essa justaposição dualista do primeiro modernismo: a matéria brasileira, em sua obra na década de 1950, concentra-se mais num dos polos da equação, o do “atraso”, que deveria ser superado – o que, aliás, o aproxima tanto de alguns romancistas⁵⁶ da década de 1930, quanto do projeto de modernização que se desenvolvia concomitantemente à sua poesia:

⁴⁹ Verso de “O trovador”, de *Pauliceia desvairada*, 1922 (cf. ANDRADE, 2013, p. 78).

⁵⁰ Estrofe final de “Hino nacional do Paty de Alferes”, do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, 1927. (cf. ANDRADE, 2017, p. 138).

⁵¹ Do canto XXVIII de *Cobra Norato*, 1931 (cf. BOPP, 2013, p. 202).

⁵² Do poema “Mangue”, de *Libertinagem*, 1930 (cf. BANDEIRA, 2003, p. 132).

⁵³ Versos de “Poema em vários sentidos”, de *Poemas*, de 1947 (cf. CARDOZO, 2008, 168), Vale lembrar que o livro de estreia de Joaquim Cardozo reúne os poemas publicados em jornais e revistas desde os anos 1920.

⁵⁴ Primeiro verso da “Canção do exílio”, de *Poemas*, 1930 (cf. MENDES, 1994, p. 87).

⁵⁵ Versos de “Explicação”, de *Alguma poesia*, 1930 (cf. ANDRADE, 2012, p. 144). Essa questão em Drummond exigiria uma leitura mais atenta, algo que não conseguiria desenvolver neste trabalho. Por ora, vale salientar que sua desconfiança quanto ao ideário nacionalista também se apresenta na imagem amalgamada entre “arcaico” e “moderno”, como comprovam poemas como “Também já fui brasileiro” (idem, *ibidem*, p. 60).

⁵⁶ Para Ricardo Souza de Carvalho (cf. 2009), a poesia de João Cabral é duplamente herdeira do romance nordestino da década de 1930: de um lado, a linguagem árida do sertão, aprendida de José Américo de Almeida e Graciliano Ramos; de outro, a tematização da vida na zona da mata, aprendida sobretudo de José Lins do Rego.

A superação do subdesenvolvimento – o termo ganhou concreção nessa década [1950] – transformou-se em alvo difuso a ser atingido pelas “forças vivas da Nação”: de “periferia” dever-se-ia atingir, *de maneira planejada*, a condição de “centro”, para retomar vocabulário caro aos nacionalistas. Nos anos 60, sobretudo na segunda metade, *o que se verifica é a inviabilidade da fórmula*, ocorrendo críticas e revisões radicais. Observadas em conjunto as duas décadas, dir-se-ia que a primeira é a consolidação de um sistema ideológico (com suas múltiplas vertentes, por vezes, diretamente, interligadas: neocapitalista, liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista, marxista); ao passo que a segunda década, vista globalmente, aparece antes como de desintegração desse sistema ideológico, apresentando vertentes em que houve rupturas radicais, dando origem a novas constelações de difícil avaliação (MOTA, 2014, p. 195, grifos meus).

Assim, a razão construtiva de João Cabral nos anos 1950 participaria, ao seu modo, de um projeto mais amplo, cuja ambição era desenvolver o país e retirá-lo de sua condição periférica no concerto das nações. Da mesma maneira, a abordagem da pobreza, em sua poesia mais explicitamente social (a lama do mangue na zona litorânea, a escassez da seca na zona sertaneja), emoldura o problema brasileiro, em sua faceta nordestina, fomentando uma temática que voltaria a ocupar um lugar central, no início da década de 1960, nos primeiros filmes do cinema novo (*Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; *Os fuzis*, de Ruy Guerra;), nos experimentos teatrais do Arena e do CPC (*O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis; *Mutirão em novo sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal), na música popular (“Carcará”, de João do Vale e José Cândido; “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros; “Viramundo” de Gilberto Gil e José Carlos Capinam) e mesmo na poesia engajada das antologias *Violão de rua* (o já citado “João Boa-Morte”, de Ferreira Gullar; “O retirante”, de Joaquim Cardozo; “Canto angustiado aos plantadores de cana”, de J. J. Paes Loureiro; “Episódio sinistro de Virgulino Ferreira”, de Carlos Penna Filho; “Tem gente morrendo, Ana”, de Solano Trindade).

Por outro lado, o próprio título de *Duas águas* parece repor a questão da dualidade em plano diverso: levando à risca a divisão do livro, em consonância com a reflexão de “Da função moderna da poesia”, encontramos uma tensão fundamental entre construção poética e comunicação múltipla que, como mencionei, também nortearia as preocupações de outros poetas nos anos 1960. Entre o apuro do rigor construtivo – que, num primeiro momento, estaria associado à autonomia da forma – e o anseio do alcance comunicativo – que, por sua vez, daria mais premência à temática social –, a poesia de Cabral na década de 1950 apresenta uma espécie própria de “dupla fidelidade” que, em grande medida, se resolverá em *A educação pela pedra*.

O leitor pode estranhar essa aproximação peremptória entre a dualidade da experiência brasileira e o binômio construção/comunicação da poesia cabralina. De fato, a tensão entre

autonomia formal e apelo comunicativo é um problema muito diverso, que atravessa o desenvolvimento da poesia moderna, e que encontra, por exemplo, uma formulação consistente – segundo Iumna Maria Simon – em *A rosa do povo*, de Drummond:

É nosso propósito demonstrar, então, que no livro de 1945 explodem, porque se encontram e se negam, as grandes tensões da poesia de Drummond. Se aflora em primeiro plano o *problema da comunicação poética*, é porque o fator novo do “engajamento” exige, como sua contraparte necessária, um novo tipo de prática artística. Contudo, ao mesmo tempo que se impõe a necessidade de comunicação pela arte, única arma do artista para a luta, propõe-se de maneira esplêndida, *a poética da negação do assunto*, da negação da poesia temática e celebrativa, seja da subjetividade, seja dos acontecimentos (SIMON, 1978, p. 58, grifos meus).

Não seria absurdo, afinal, imaginar que as preocupações de João Cabral nas décadas de 1950 e 1960 derivam, em partes, dessa tensão drummondiana. A diferença estará, sobretudo, no modo de articulação entre os dois polos: se, em *A rosa do povo*, Drummond coloca em choque seu anseio de engajamento no presente (“Poeta do finito e da matéria”⁵⁷) e a linhagem de uma “poética da negação do assunto” (“Não faça versos sobre acontecimentos”⁵⁸), Cabral, em *A educação pela pedra*, fará com que sua ambição de referência à realidade concreta e sua contínua reflexão metalinguística confluem a um único termo – a pedra, o rio interino, a caatinga, “o sol de dois canos” (MELO NETO, 1966, p. 82), de “O Sol em Pernambuco” ou a “cal viva-morta” (p. 96), de “Ilustração para a ‘Carta aos puros’ de Vinicius de Moraes”.

Como vimos, porém, tal conjugação não torna os dois planos equivalentes, expondo, ao contrário, a distância entre a linguagem mineral e a realidade árida que essa mesma linguagem pretende representar. E aí está a superação dialética do dualismo de *Duas águas*: ao tomar os elementos da paisagem pernambucana, ligados direta ou indiretamente à pobreza, como signos positivos da esterilidade da linguagem poética, Cabral enforma, de maneira nova, um conteúdo da experiência brasileira, no qual o assim chamado “arcaico” – a *pedra* que ulcera a boca do sertanejo – e o assim chamado “moderno” – a *pedra* que ensina a voz inenfática ao poema – se conjugam na medida mesmo em que se repõem. E não haverá aqui, afinal, uma antecipação artística das formulações teóricas sobre a condição “subdesenvolvida” do país, não como etapa a ser superada, mas como parte integrada na lógica do capitalismo global⁵⁹, que ganharia corpo em diversas áreas das ciências humanas no início da década de 1970?

⁵⁷ “Consideração do poema” (ANDRADE, 2012 [1945], p. 303).

⁵⁸ “Procura da poesia” (idem, ibidem, p. 306).

⁵⁹ Para exemplificar, cito a *Crítica à razão dualista*, publicada por Francisco de Oliveira em 1972: “No plano teórico, o conceito de subdesenvolvimento como uma formação histórico-econômica singular, constituída polarmente em torno da oposição formal de um setor ‘atrasado’ e um setor ‘moderno’, não se sustenta como

Por outra ponta, relembro que a tensão entre autonomia e comunicação participa de um dilema mais geral da cultura brasileira no período pós-segunda guerra, como assinala Antonio Candido, diante da crescente ascensão dos meios de comunicação de massa e do descrédito da “literatura literária”:

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face desse estado de coisas: ou fornecerá ao público o “retalho de vida”, próximo à reportagem jornalística e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar sua função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito de conhecedores. São dois perigos, e ambos se apresentam a cada passo nesta era de incertezas. O primeiro faria da literatura uma presa fácil da não-literatura, subordinando-a a desígnios políticos, morais, propagandísticos em geral. O segundo, separá-la da vida e seus problemas, a que sempre esteve ligada pelo seu passado, no Brasil. E a alternativa só se resolverá por uma redefinição das relações do escritor com o público, bem como por uma redefinição do papel específico do grupo de escritores em face dos novos valores de vida e de arte, que devem ser extraídos da substância do tempo presente (2008 [1955], p. 145).

O diagnóstico de Candido, semelhante às proposições do próprio João Cabral em “Da função moderna da poesia”, torna-se mais agudo no debate em torno da lírica, muito talvez pelo seu desenvolvimento autocentrado – que afastou ainda mais o hipotético “leitor médio”. Tal impasse, a rigor, atravessa boa parte da produção brasileira no pós-segunda guerra, com diferentes consequências até hoje perceptíveis. Divergências à parte, a geração de 45, a poesia concreta, a poesia do CPC ou mesmo a poesia marginal na década de 1970 manteriam, em seu horizonte, esse desejo de restauração dos laços com o público, traçando estratégias que ora procurariam constituir um repertório teórico que conduza a uma leitura adequada (caso da geração de 45 e da poesia concreta), ora tentariam se desfazer da linguagem especializada para se reaproximar do almejado leitor (caso do CPC e da poesia marginal).

O dilema poético, portanto, não é exclusivo de João Cabral, conquanto sua maneira de resolvê-lo seja. Se, na década de 1950, o poeta pernambucano insiste no regime de duas águas para organizar sua obra, regulando momentos de maior concentração formal e de maior apelo comunicativo, já assinala que esse esquema é reposicionado de maneira conflitiva em *A*

singularidade: esse tipo de dualidade é encontrável não apenas em quase todos os sistemas, como em quase todos os períodos. Por outro lado, a oposição na maioria dos casos é tão-somente formal: de fato, *o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’*, se se quer manter a terminologia. O ‘subdesenvolvimento’ pareceria a forma própria de ser das economias pré-industriais penetradas pelo capitalismo, em ‘trânsito’, portanto, para formas mais avançadas e sedimentadas deste; todavia, uma tal postulação esquece que o ‘subdesenvolvimento’ é precisamente uma ‘produção’ da expansão do capitalismo” (2011 [1972], p. 32-33, grifo meu). Reforço, contudo, que a tensão da simbiose em Cabral reveste o procedimento poético de criticidade.

educação pela pedra, tendo em vista, entre outros fatores, a impossibilidade de alcançar o tipo de comunicação que o poeta desejava – o que, por outro lado, não significou o abandono de suas preocupações sociais. Há algo aqui da supracitada análise de Carlos Guilherme Mota sobre a inteligência brasileira entre as décadas de 1950 e 1960: o sistema construído por Cabral em *Duas águas* será – assim pretendo mostrar adiante – problematizado internamente em sua obra posterior, diante do colapso do projeto modernizador que o sustentava. Todavia, isso ocorre, em *A educação pela pedra*, não pela desintegração dessa poética, mas pela radicalização de seus pressupostos antinômicos (agora em maior atrito).

Por isso, não diria que a tensão interna da poesia de João Cabral é exatamente análoga à “tensão histórica brasileira”. Ao contrário, a forma tensionada de *A educação pela pedra* é uma resposta estética, em negativo, à violência estrutural do país, cuja existência se torna mais aguda após o golpe de 1964. A manutenção da dureza da linguagem é, desse modo, um gesto de defesa contra a pulverização dos ideais emancipatórios que regiam boa parte do pensamento modernizador da década de 1950 – do qual a própria poesia cabralina fez parte –, formalizando, em sua calculada exasperação, a dificuldade de rearticulação desses ideais num novo ciclo histórico. Em outras palavras, a firmeza compacta de *A educação pela pedra* (na mancha gráfica, na sonoridade truncada, nos signos minerais) é, ao mesmo tempo, a afirmação dos valores positivos desse projeto poético e a verificação objetiva de seu inevitável esgotamento frente a uma profunda mudança de sentido da própria ideia de modernização.

4. Entre a prosa e a quadrícula

A preocupação com a visualidade é uma característica determinante na poesia de João Cabral, realçada pelo próprio poeta e de inegável importância para diversas abordagens críticas de sua obra. Nesse aspecto, é sintomático que, desde o primeiro poema do livro de estreia, *Pedra do sono*, a visão já se apresentasse como o sentido que nortearia a trajetória cabralina: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros” (1956 [1942], p. 143). Se esses versos inaugurais possuíam certo apelo onírico, mostrando um sujeito cindido cujos olhos mecanizados vislumbram, à distância, tanto a exterioridade do mundo (“a rua”) quanto a sua própria interioridade (“minha alma”), não tardaria para que o olhar se concentrasse, cada vez mais, naquela primeira dimensão, adotando uma postura antilírica, que ora se projeta na construção nítida de um espaço racionalizado a partir dos preceitos da arquitetura moderna – o “mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (p. 114), do poema homônimo de *O engenheiro* –, ora se esforça na exploração minuciosa de seus

objetos, revelando a concretude das coisas para além da mera aparência – como a descrição da “máquina/ paciente e útil/ de uma fruta” (p. 75), de *O cão sem plumas*.

Como sinalizei anteriormente, o desenvolvimento coeso dessa depuração é, em boa medida, forjado *a posteriori* pelo poeta, por meio de uma cuidadosa “retificação” de seus primeiros livros, reunidos em *Duas águas* (1956) e *Poesias completas* (1968). Analisando as edições originais da década de 1940, Carlos Pires defende que essas alterações minimizam uma característica determinante da poesia do jovem Cabral, a saber, a tensão entre uma atitude racional diante do poema *em atrito* com um substrato inconsciente – que se desdobra na fluidez dos elementos líquidos, na força da pulsão erótica, na atmosfera onírica ou na impossibilidade de controle do tempo. Dessa perspectiva, *Pedra do sono* seria “uma espécie de fundação da sua obra que, no entanto, se dá com elementos que parecem contradizer certos ‘pressupostos’ mais presentes na sua poética posterior” (PIRES, 2014, p. 151). Mais que isso, para o crítico, esses elementos não seriam sumariamente eliminados em *O engenheiro*, permanecendo atuantes num processo complexo, apreendido em certa “equivalência”⁶⁰ entre pensamento e sonho – o que exigiria uma compreensão mais matizada do livro de 1945.

Sem me aprofundar nas questões suscitadas por essa “equivalência” – prolongada, em outra chave, na “Fábula de Anfion”⁶¹ –, assinalo que o famoso poema de encerramento de *O engenheiro*, “Pequena ode mineral”, cristaliza o anseio de uma resolução racional dos atritos do primeiro livro, estabelecendo as diretrizes do programa poético que se desdobraria ao longo das décadas de 1950 e 1960:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

⁶⁰ Esse raciocínio deriva, segundo o próprio crítico, da reflexão de José Guilherme Merquior sobre o famoso poema que dá título ao livro: “O objeto direto de *sonha*, na 1ª estrofe, coincide perfeitamente com o de *pensa*, na 2ª, o *mundo justo* e as *coisas claras*. Há, de fato, *equivalência* entre *sonhar* e *pensar*: mas por que tomar essa equivalência por uma simples identificação unilateral, em que *sonhar* se descaracteriza em favor de *pensar*, no sentido de *projetar*? (...). O engenheiro não pensa “contra” o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente *o que sonhara*” (1972, p. 78-79).

⁶¹ Nas palavras de Carlos Pires, o “desejo do personagem, que acaba sendo verbalizado como ‘a nuvem civil sonhada’, ou dentro do sonho, esbarra na dimensão ética do construtivismo em uma direção que recupera o poema de abertura de *O engenheiro* por meio da nuvem ou dessa existência aérea e leve que ele pretendia que a cidade tivesse. A ‘nuvem’ nos livros anteriores, como vimos, já era algo contraditório, que o poeta parece dar um estatuto positivo nas primeiras versões e que depois – principalmente nas edições posteriores – simplificando o argumento, procura inverter. (...). O centro da frustração de Anfion em relação à Tebas no poema se dá pelo fato dela ter ficado ‘estática’, sem a mobilidade desejada – ou dizendo de outra maneira, a flauta não conseguiu fazer com que o monumental flutuasse, ou ficasse ‘volátil’, o que parece um horizonte comum na realização de parte significativa da tardia arte moderna brasileira” (2014, p. 271). Mais adiante, retomarei a questão dessa monumentalidade volátil.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Organizado em doze estrofes, o poema apresenta uma divisão binária que contrapõe a “desordem da alma”, nas seis quadras iniciais, à “ordem/ que vês na pedra”, nas seis últimas. Essa estrutura calculada, com versos forjados em torno de quatro sílabas poéticas, já atesta de antemão a vitória da solidez mineral que, ao fim, será explicitada (“pesado sólido/ que ao fluido vence”). Contra a dispersão dos materiais vagos – i.e., aquele substrato inconsciente –, o poema pretende emular a concretude do que “não se gasta” e “nem mesmo cresce”, permanecendo, para sempre, idêntico a si mesmo (“Essa presença/ que reconheces”). Nesse aspecto, a oposição entre a audição e a visão adquire um sentido bastante preciso: contra a vagueza das “palavras *ditas*// que não se sabe/ onde se perdem”, o poema celebra a “ordem/ desse silêncio/ que imóvel fala”, análoga à ordem *vista* “na pedra”. Seguindo esses preceitos, o poema deverá se constituir como o resultado da decantação “que sempre ao fundo/ das coisas desce” e que, em sua firmeza, resiste a qualquer deterioração (“fora do tempo”).

O leitor notará que muitas das características decisivas de *A educação pela pedra* já se encontram, *in totum*, em “Pequena ode mineral”: a arquitetura simétrica de base quaternária, a imitação da linguagem mineral da pedra, a polaridade entre “voz” e “silêncio”, etc. Não quero, com isso, reproduzir a ideia de que, entre 1945 e 1966, a obra de João Cabral se constituiu sem maiores entraves – como se o jovem poeta tivesse uma absoluta clareza acerca dos inevitáveis desdobramentos de suas posições estéticas, que necessariamente culminariam em *A educação*

pela pedra. Ao contrário, muitos exames recentes da poesia cabralina atestam a inquietude do artista durante a fase mais produtiva de sua trajetória, revelando inovações e impasses que se engendraram a cada livro. Por outro lado, ainda que novos documentos – recém-descobertos em arquivos ou em veículos de imprensa do período – ampliem o escopo dos estudos sobre Cabral, não se pode ignorar que as supressões e correções que o escritor impingiu aos seus próprios poemas em *Duas águas* ou *Poesias completas* também enformam um conteúdo específico, determinante para uma compreensão bem localizada dessa obra.

Em outras palavras, que os livros de Cabral sejam marcados por contradições internas, que se avolumam entre as décadas de 1940 e 1960, não me parece desmentir a progressão traçada de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*. Tal dinamismo, na verdade, apenas reitera o caráter propriamente dialético do processo, cujo impulso depende fundamentalmente daquele atrito, já presente no livro de estreia, entre a matéria informe e o anseio de organização racional dessa matéria. As alterações posteriores, quando cotejadas com as versões originais, entram como mais um dos eixos dessa engrenagem, redobrando a consciência de João Cabral quanto ao projeto poético que defenderia a partir de meados da década de 1950: uma linguagem resistente, que explora visualmente os mais diversos objetos, não para torná-los mais palatáveis, mas para tentar apreendê-los em sua difícil integridade, evitando que o poema se esmaça com fissuras ou zonas cinzentas.

Não caberia aqui destrinchar todos os dilemas dessa atribulada progressão, mas seria interessante sinalizar a faceta deliberadamente restritiva do projeto cabralino. Como se sabe, as “vinte palavras, sempre as mesmas”, de “A lição de poesia”, em *O engenheiro*, já indiciam um vocabulário enxuto que, na década de 1950, operaria preferencialmente dentro de dois contextos bastante específicos: o Nordeste brasileiro, a partir de *O Cão sem plumas*, e a região de Andaluzia, na Espanha, a partir de *Quaderna*. Paralelamente à delimitação geográfica, ocorreria a consolidação de umas poucas ideias fixas, sempre articuladas ao universo dessas duas regiões: o rio, a pedra, o sol, a faca, etc. No mesmo sentido, é possível observar uma progressiva estruturação geométrica dos livros⁶², cujo planejamento calculado reforça tanto a razão construtiva (uma vez que os poemas são pensados como objetos em série) quanto a linguagem dessubjetivada (uma vez que a composição obedece a uma padronização firme e objetiva, sem abertura a rompantes líricos).

⁶² Uma boa análise da organização matemática da obra de João Cabral entre os anos 1950 e 1960 aparece no trabalho de Danilo Lobo, *O poema e o quadro*. Nesse estudo, o crítico apresenta uma série de diagramas que demonstram a arquitetura dos livros em base quaternária, com ênfase tanto em *Serial* quanto em *Dois parlamentos*, livro no qual “o poeta parece ter feito um esforço para transpor o dualismo horizontal-vertical neoplasticista para a estrutura dos poemas” (1981, p. 142).

Essa delimitação estrutural, antecipada pela simetria de “Pequena ode mineral”, ganharia prumo a partir de *Uma faca só lâmina*, de 1955, poema-livro composto por quadras⁶³, agrupadas em seções isométricas de oito estrofes. Em 1959, essa base quaternária seria reforçada (desde o título) em *Quaderna*, livro no qual todos os vinte poemas também se subdividem exclusivamente em quadras. Logo depois, em 1961, a organização de *Serial* elevaria esse parâmetro regulador a um nível ainda mais constitutivo, determinando a divisão ortogonal de todo o conjunto: quatro séries de quatro poemas compostos em quadras, cuja ampliação do número de estrofes obedece a uma progressão aritmética de múltiplos de quatro (8, 16, 32, 64 estrofes, respectivamente). Assim, a recorrência dos quadriláteros, que se tornou uma característica bastante ressaltada pela crítica cabralina, encontra sua melhor conformação em *Serial*, num trabalho obsessivo de regularidade visual, cujo resultado comparece na própria mancha gráfica dos poemas⁶⁴.

Não é preciso retomar as reflexões dos principais artistas de tendências construtivas da primeira metade do século XX para realçar a importância do quadrado como figura elementar da organização racional do espaço. Todavia, não se pode ignorar que a visualidade seriada, minuciosamente desenvolvida por João Cabral nesse período, assemelha-se – *até certo ponto* – à geometrização proposta pelos poetas concretos durante a fase mais ortodoxa do movimento, entre 1956 (ano de publicação do “plano-piloto para poesia concreta”) e 1961 (quando o grupo anuncia o “salto conteudístico-semântico-participante”):

Todos os poemas da fase matemática (...) utilizam a forma da *quadrícula*. Ao dispor os signos no espaço de um modo regular, as formas geométricas quadrilateras (sintéticas e simultâneas) pretendem substituir as disposições lineares do verso (sucessivas e recursivas). Desse modo, o poeta concreto se distancia ainda mais das formas narrativas da discursividade poética e se aproxima do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas. No caso da música, a *série* começa a desempenhar o papel dinâmico da quadrícula, enquanto nas artes plásticas os exemplos são, sem dúvida, mais numerosos, começando com um pintor muito citado nos manifestos dos poetas paulistas: Piet Mondrian (AGUILAR, 2005, p. 203).

⁶³ Mesmo antes, em *Paisagens com figuras*, Marta Peixoto observa que “a regularidade da forma reflete a persistência dos temas centrais. Quinze dos dezoito poemas se compõem de quadras” (1983, p. 114).

⁶⁴ Na supracitada entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos em junho de 1966, o próprio João Cabral explicita essa conformação: “*Serial* é construído sob o signo do número quatro: é dividido em quatro partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4 poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são unidades objetivas: 4 são partidos em 4 partes, 4 são 4 maneiras distintas de ver a mesma coisa (‘O ovo da galinha’), 4 constituem uma unidade subjetiva, 4 poemas são assonantes, etc. Ora, tudo isso obedeceu a um esquema prévio”. A entrevista completa está disponível em:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06569.107.20489#!22>

Paralelamente ao desenvolvimento da poesia cabralina, o grupo Noigandres elaborava seu próprio programa de racionalização artística, derivado em certa medida da obra do próprio João Cabral. Desconsiderando a relação com a música (quase sempre rejeitada pelo poeta pernambucano), seria possível afirmar que o diálogo com as artes visuais de matriz construtivista, a produção modular em série, o *design* guiado pela quadrícula e mesmo a negação da subjetividade lírica são aspectos que aproximam um livro como *Serial* do projeto concretista, estabelecendo um parâmetro estilístico que determinaria a compreensão de parte majoritária da poesia brasileira do último quarto do século XX. Por outro lado, ao contrário dos poetas concretos, Cabral não abandonaria a unidade fundamental do verso⁶⁵, preferindo antes dotá-lo de uma cadência prosaica do que implodi-lo em favor de uma outra lógica de fruição. Tal diferença não pode ser minimizada em favor das conhecidas semelhanças entre os poetas, uma vez que essa articulação entre regularidade visual e linguagem prosaica é o traço distintivo da mais consolidada forma cabralina.

Quer dizer, ainda que seja emblema da organização racional do espaço projetada pelo poeta-engenheiro, a quadra é também uma reconhecida estrutura da poesia popular de tradição ibérica, englobando portanto aquelas duas águas que animavam a pesquisa estética de Cabral desde meados da década de 1950. Em outras palavras, sendo “expressão coletiva e comum, ao mesmo tempo, a quadra torna-se a marca de um poeta moderno, que transita entre a tradição erudita moderna e a popular-regional” (TOSHIMITSU, 2011, p. 172). E é nesse ponto, enfim, em que a distinção entre João Cabral e os concretos se faz mais evidente: ao mobilizar, de maneira simultânea, a estrofe popular e a visualidade construtiva, os poemas de *Serial* formalizam um nexo entre o anseio de modernização da sociedade brasileira, idealizada por muitos dos melhores intelectuais daquele período, e as vicissitudes do país real, no qual a presença viva da cultura popular torna muito mais complexo o esquema de articulações entre “atraso” e “progresso”.

Essa diferença não passaria despercebida pelos próprios poetas concretos. Em “A situação atual da poesia no Brasil”, Décio Pignatari colocaria a questão nos seguintes termos:

Dois Parlamentos, retoma a “prosa” e algo do esquema de *Morte e vida severina*, obra boa e simpática, mas ainda abstrata e subjetiva, isto é, “literária”, na medida em que identifica o coletivo medieval europeu ou os nossos primeiros índios com o atual coletivo rural do Nordeste, para fins de catequese. Este poeta, que começou em plena consciência da era industrial e

⁶⁵ Uma rara exceção é “Exposição Franz Weissmann”, composto por Cabral em 1962 como texto de apresentação para o catálogo da primeira exposição individual de Weissmann na Europa. Tal poema só apareceria em livro na década seguinte, em *Museu de tudo* (1975), conjunto cabralino no qual a planificação seriada de poemas seria deliberadamente abandonada. As questões específicas desse livro serão analisadas na segunda parte deste estudo.

da imposição urbana dos edifícios (ver influência da arquitetura ortogonal em *O engenheiro*, e da arquitetura *tout court* em *Anfion* e *Psicologia da composição*), acabou por adaptar e adotar recursos mais artesanais, primitivistas, para poder dar conta da realidade também “artesanal” do Nordeste. Manifestação da contradição *cidade/campo*. Ainda que, mesmo nas obras mais participantes, sua poética tenha algo da mecânica repetitiva de rodas dentadas, de mecanismos elementares e alimentares, como o desses moedores de cana que vemos em bares e pastelarias (2004 [1961], p. 115-116).

Contrapondo a “consciência da era industrial” aos “recursos mais artesanais”, Pignatari perde de vista o nexos formal que caracteriza o melhor da poesia cabralina dos anos 1960, a despeito do bom *insight* acerca da “mecânica repetitiva” dos “moedores de cana”, elemento do universo rural incrustado no cerne da experiência urbana dos “bares e pastelarias”. Mais do que a simples manifestação da dicotomia “cidade/campo” – que pode, aliás, ser entendida como mais uma variante do dualismo “arcaico/moderno” –, os livros reunidos em *Terceira feira* (1961) tentam constituir uma outra perspectiva, a partir da qual seria possível integrar formalmente os polos antagônicos dessa dicotomia⁶⁶. Desse modo, a justaposição entre a quadrícula racional e a “geórgica de cordel” engendra, na fatura dos poemas, uma compreensão mais totalizante da vida social brasileira na virada entre os anos 1950 e 1960, resolvendo o dualismo não pela negação do descompasso do subdesenvolvimento ou pela idealização das promessas da modernização, mas pelo acirramento da tensão entre os dois polos – que constituem, afinal, um todo coeso e em pleno funcionamento.

Pois bem, como venho tentando sustentar, essa forma tensa alcança o grau máximo de saturação em *A educação pela pedra*, pela estrutura calculada a partir de múltiplos de quatro, pelo entrecruzamento entre motivos – Nordeste (Aa) e não-Nordeste (Bb) – e medidas – 16 (ab) e 24 (AB) versos –, pela variação proporcional da mancha gráfica retangular, pela exasperação do atrito entre a linguagem mineral e a representação da realidade, etc. A ausência da quadra não corresponde, portanto, a um abandono da serialização ou da matéria popular, uma vez que, em *A educação pela pedra*, tanto a aposta na organização racional quanto a exploração dos elementos informes são até mais incisivas do que nas obras anteriores. Ocorre que, no livro de 1966, a própria “elocução horizontal do verso” (“O mar e o canavial”) parece colocar à prova a capacidade da linguagem mineral de resistir “ao que flui e a fluir” (“A educação pela pedra”),

⁶⁶ Tal afirmação precisaria ser demonstrada numa análise específica do conjunto de *Terceira feira*. De todo modo, assinalo que, apesar da recorrente valorização da “máquina”, João Cabral parecia mesmo intuir, naquele momento, um processo de desenvolvimento que se faria pela reposição sistemática do “atraso”. Isso pode ser vislumbrado em certas imagens que associam maquinário e morbidez, em *Quaderna* – os “hospitais para motor,/ cemitérios para bondes,/ fábricas de suor”, de “O motorneiro de Caxangá” (MELO NETO, 1961, p. 170) –, em *Dois Parlamentos* – a irônica “morte padrão,/ em série fabricada”, de “Congresso do Polígono das Secas” (p. 104) – e em *Serial* – o “enterro” da cana, na “tumba-moenda: tumba viva, que a prensa”, de “A cana dos outros” (p. 10).

tensionando ainda mais a intrincada articulação entre a visualidade das estrofes quadriláteras e a discursividade da linguagem prosaica⁶⁷.

Isso tudo aparece de diversos modos num poema como “Coisas de cabeceira, Recife”:

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples.

2.

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes, mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fôlio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados)

O poema se constitui por um processo de ordenação da memória, dentro do qual um conjunto inicialmente genérico de elementos (“Diversas coisas”) vai ganhando especificidade na medida em que as características da cidade são esquadrihadas em “suas formas simples”. Desde o primeiro dístico, os dois pontos explicativos (“: Recife”) já sintetizam essas “formas” sob um único “rótulo”, antecipando o arranjo bem delineado dos objetos que serão expostos na segunda estrofe (o “combogó”, os “paralelepípedos”, a “empena dos telhados”, os “sobrados”). Trata-se claramente de uma pequena amostra das qualidades arquitetônicas e urbanísticas da cidade do Recife, valorizadas pela simplicidade de traços e pelas soluções retilíneas que, por sua vez, aproximam-se do ideário da própria poesia cabralina, composta, ela mesma, “de linhas elegantes, mas grão áspero”.

Daí que, na “cabeceira da memória”, todos os elementos sejam mobilizados enquanto “coisas” – i.e., por suas características intrínsecas –, mas também como “índice” – i.e., como signos que apontam para outros objetos e/ou fenômenos. Ao mesmo tempo, o termo “índice” pode ser entendido em sua acepção mais comum, como elemento editorial, aspecto que será reforçado na próxima estrofe pela descrição dos sobrados por meio do campo semântico dos

⁶⁷ Vale mencionar que, em “Da antiode à antilira”, Augusto de Campos ressalta mais uma vez a oposição dos concretos ao prosaísmo de João Cabral: “Desmistificando o conceito de uma poesia alienadamente ‘poética’ e a linguagem dela decorrente (com ‘fezes’ em lugar de ‘flores’, ‘cachorro’ em lugar de ‘cão’), João Cabral mantém, no entanto, uma aparência de estrutura formal ‘poética’ (diferentemente dos poetas concretos, que rompem de vez com o verso, como unidade formal do poema). Ainda agora, em *A educação pela pedra*, no poema ‘Rios sem discurso’, ele pretende fazer a defesa do ‘discurso’ ou da ‘frase’, cotejando o curso do rio, seu ‘discurso-rio’, sua ‘sentença-rio’, com a incurividade das palavras isoladas, ‘em situação dicionária’ (...). Mas os poetas concretos poderiam responder-lhe que a alternativa do ‘discurso-rio’ já não é a palavra-poço ou a palavra-ilha, a palavra ‘em situação dicionária’, mas a palavra simplesmente ‘em situação’, a constelação incomunicável de palavras, tal como se dá no ‘mosaico de manchetes’ de um jornal ou na instantaneidade do cartaz e do anúncio publicitário, no mundo simultâneo da comunicação moderna” (1978 [1966], p. 52-53).

livros (“paginados”, “fólio”, “imprensados”). A justaposição entre as coisas “densas”, que constroem o espaço da cidade, e os signos “bem legíveis”, que compõem o próprio poema, permitem uma leitura articulada entre o desenho urbano e a linguagem de João Cabral, fundamentada nas lições previamente aprendidas pelo poeta (as coisas “já contadas”) em sua relação com Recife. Assim, diferentemente de “A educação pela pedra” – no qual a “voz inenfática, impessoal” imita a dureza objetiva do mineral –, a ausência textual do sujeito em “Coisas de cabeceira, Recife” não impede que vislumbremos a existência de uma perspectiva pessoal, que recorta uma imagem particularizada da cidade.

João Cabral de Melo Neto nasceu em 1920, momento em que a capital pernambucana passava por uma intensa transformação, revirada por uma longa reforma urbana, baseada, como na maioria das capitais brasileiras, na famigerada intervenção de Haussmann na Paris do Segundo Império. A ampliação das ruas estreitas, o entrecruzamento de novas avenidas, a substituição de bondes de tração animal por trilhos elétricos, a demolição de casas antigas, entre tantos outros processos, mudavam rapidamente as feições do Recife, anunciando uma modernização que despertaria um grande debate na sociedade pernambucana. É a partir desse contexto que Gilberto Freyre formula as proposições do “Manifesto Regionalista”, supostamente⁶⁸ lido durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em fevereiro de 1926. Defendendo uma perspectiva nordestina, a partir da qual seria possível participar de maneira mais consequente da verdadeira constituição de uma unidade nacional e desenvolver um cosmopolitismo não-macaqueado, Freyre questiona as alterações urbanísticas sofridas pela cidade do Recife, esboçando certas preocupações que ganhariam corpo em sua obra madura:

Reconheçamos a necessidade das ruas largas numa cidade moderna, seja qual for sua situação geográfica ou o sol que a ilumine; mas não nos esqueçamos de que a uma cidade do trópico, por mais comercial ou industrial que se torne, convém certo número de ruas acolhedoramente estreitas nas quais se conserve a sabedoria dos árabes, antigos donos dos trópicos: a sabedoria de ruas como a Estreita do Rosário ou de becos como o do Cirigado que defendam os homens dos excessos de luz, de sol e de calor ou que os protejam com a doçura das suas sombras. A sabedoria das ruas com arcadas, de que o Recife devia

⁶⁸ É impossível não mencionar a querela entre Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa, segundo o qual não houve leitura desse manifesto no Congresso de 1926. Inojosa acusa Freyre de ter forjado *a posteriori* o manifesto, no início dos anos 1950, aproveitando as diretrizes coletivas do “Programa do Centro Regionalista do Nordeste” – esse, sim, apresentado no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo. De todo modo, parece-me importante frisar que, segundo diferentes pesquisadores, as principais proposições do manifesto podem ser encontradas nos artigos que Freyre publicava no jornal *Diário de Pernambuco* na década de 1920. Por outro lado, independentemente da data de elaboração, o documento resume bem os problemas debatidos por aquela então jovem geração de artistas e intelectuais nordestinos, centrados na cidade do Recife. Para uma melhor compreensão dessa polêmica, recomendo o prefácio à 6ª edição de *Manifesto Regionalista*, de Gilberto Freyre (cf. 1976), e os ensaios reunidos em *Sursum corda!*, de Joaquim Inojosa (cf. 1981).

estar cheio. A sabedoria das casas com rótulas ou janelas em xadrez, que ainda se surpreendem em ruas velhas daqui e de Olinda.

Ao velho Recife o gênio dos mouros, mestres, em tanta cousa, dos portugueses (...) transmitiu a lição preciosa das ruas estreitas; e, sempre que possível, devemos conservá-las ao lado das avenidas americanamente largas – ou como afluentes desses *boulevards* amazônicos – em vez de nos deixarmos desorientar por certo anti-lusismo que vê em tudo que é herança portuguesa um mal a ser desprezado; ou por certo modernismo ou ocidentalismo que vê em tudo o que é antigo ou oriental um arcaísmo a ser abandonado (1976, p. 61).

Sem abdicar das exigências das “avenidas americanamente largas”, imprescindíveis na dinâmica de uma cidade moderna, Freyre pondera acerca da necessidade de manutenção de “ruas acolhedoramente estreitas”, tanto por seu valor cultural – como herança de feição árabe – quanto por sua qualidade arquitetônica – como abrigo contra o calor excessivo. Quer dizer, não se trata de uma visada estanque em oposição a uma inevitavelmente desastrosa modernização, mas uma reavaliação do próprio processo de reforma urbana, cujos rumos deveriam, segundo o antropólogo, ser pautados pelas especificidades geográficas e pelas características socioculturais da região. Ora, a despeito das enormes diferenças entre os autores, a ideia de um programa de modernização que se viabiliza pela mobilização dos elementos vivos do passado também surge em outros dos melhores pensadores brasileiros daquela década, desdobrando-se de maneira efetiva, nos anos 1930, nas políticas públicas idealizadas por Mário de Andrade e nos projetos arquitetônicos assinados por Lucio Costa⁶⁹.

De todo modo, por enquanto, interessa ressaltar a insatisfação de Freyre com relação ao processo de transformação em curso nos anos de 1920, cuja realização integral descaracterizaria por completo a cidade do Recife. Além disso, é importante destacar que tal sentimento não era uma exclusividade de Gilberto Freyre, podendo ser captado na imagem fúnebre de um poema como “Evocação do Recife”⁷⁰, de Manuel Bandeira, ou ainda, em outra

⁶⁹ Em “Esquema de Lucio Costa”, Otilia Arantes destaca “as premissas daquilo que, na sua, ou na nossa arquitetura, retomava (sem querer...) o mote modernista, em especial como o formulara Mário de Andrade: é necessário ‘tradicionalizar’ o nosso passado, ou seja, o Brasil – desnecessário dizer, tradição mas sem tradicionalismo. (...). Ou seja, tradicionalizar seria antes de tudo referir o passado ao presente, vivê-lo e não revivê-lo (não é *revival*, neocolonial inclusive), i.é, reconstruir o passado vivo que pesa em cada um dos gestos dos contemporâneos. A meu ver, aqui um dos embriões do que se poderia chamar de *efeito retroativo do processo de formação* que se procura completar por influxo moderno necessariamente externo e por isso mesmo preponderante (...). Primeira versão do futuro ‘desrecalque localista’ de que falará Antonio Candido. Ou melhor, na linguagem também psicanalítica de um outro precursor, Gilberto Freyre, em 1926, encarecendo a necessidade de destabuizar ou destapar o Brasil encoberto pela mentirada oficial, postiço, etc.” (ARANTES, 2004, p. 86).

⁷⁰ “Rua da união.../ Como eram lindos os nomes das ruas de minha infância/ Rua do Sol/ (Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)/ (...)// Recife.../ Rua da União.../ A casa de meu avô.../ Nunca pensei que ela acabasse!/ Tudo lá parecia impregnado de eternidade/ Recife.../ Meu avô morto./ Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa do meu avô” (BANDEIRA, 1993, p. 134-6). O poema, marcado com a rubrica “Rio, 1925”, foi publicado cinco anos depois em *Libertinagem*. Vale salientar a similaridade entre o lamento de Manuel Bandeira em “Evocação do Recife” e a queixa de Gilberto Freyre no “Manifesto Regionalista” quanto à “horível

chave, “Recife morto”⁷¹, de Joaquim Cardozo. Vale salientar que, à época, este último era ainda estudante da Escola Livre de Engenharia de Pernambuco e, embora já trabalhasse num levantamento topográfico dos subúrbios do Recife, só se tornaria o engenheiro-calculista responsável pelas principais obras da arquitetura moderna brasileira em meados da década seguinte. Nesse meio tempo, ocorreu uma grande movimentação na vida cultural em Pernambuco, que, na esteira da Revolução de 1930, alteraria radicalmente os pressupostos da reforma urbana do Recife. Como o próprio Joaquim Cardozo relataria cinco décadas depois:

Com a Escola Livre de Engenharia surgem outras escolas livres, isto é, não oficializadas, e foi dessa efervescência em torno do conhecimento científico que começaram a surgir os primeiros arquitetos modernos, na linha de Le Corbusier, Mies van der Rohe e outros. Formava-se assim, no Recife, o ambiente propício para a instalação da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, a DAU, que foi criada em 1934, mas já contando com elementos conhecedores do Modernismo na arquitetura – a que o movimento de 22 em São Paulo deu pouco atenção, pois Flávio de Carvalho, G. Warchavchik e Lucio Costa somente foram reconhecidos e considerados por um grupo da Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro que tinha à frente Luiz Nunes e Jorge Moreira, que conseguiram, em 1929, depois de intensa campanha, que fosse nomeado para diretor da Escola Lucio Costa, o qual recebeu a colaboração de Warchavchik e outros.

Foi o próprio Luiz Nunes que fundou no Recife a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) acima aludida; tendo mantido comigo, ocasionalmente, uma conversa sobre essa possibilidade, notou que eu estava já bem informado sobre as obras de Le Corbusier, como também lhe indiquei outros arquitetos e desenhistas devotados aos mesmos conhecimentos (2008 [1972], p. 644-645).

A breve existência da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, que teve boa parte de suas atividades inviabilizadas pelo Estado Novo em 1937, não impediu que a instituição fomentasse uma valiosa geração pernambucana de engenheiros, arquitetos e urbanistas, que continuaria atuante durante as décadas seguintes – incluindo o paisagista Roberto Burle-Marx, que inaugurou, a partir de 1934, seus primeiros jardins públicos no Recife. Mais que simplesmente renovar os preceitos estéticos da arquitetura em Pernambuco, a DAU, sob a direção do carioca Luiz Nunes, engajou-se de maneira ativa num amplo projeto de transformação social, construindo edifícios de interesse público (como a Usina Higienizadora de Leite, em 1934),

mania que hoje nos persegue de mudarmos os mais saborosamente regionais nomes de ruas e de lugares velhos – Rua do Sol, Beco do Peixe Frito, Rua da Saudade, Chora Menino. Sete Pecados Mortais, Encanta Moça – para nomes novos: quase sempre nomes inexpressivos de poderosos do dia. Ou datas insignificamente políticas” (FREYRE, 1976, p. 61).

⁷¹ “Recife,/ Ao clamor desta hora noturna e mágica,/ Vejo-te morto, mutilado, grande,/ Pregado à cruz das novas avenidas. E as mãos longas e verdes/ Da madrugada/ Te acariciam” (CARDOZO, 2008, p. 162-163). O poema, datado de 1924, apareceu em livro apenas em 1947, no volume *Poemas*, estreia tardia que reuniu a produção de Joaquim Cardozo anteriormente publicada em jornais e revistas.

articulando-se às propostas de reformas médicas e sanitárias (encabeçadas por figuras como Josué de Castro ou Ulysses Pernambucano) e, em certa medida, ensaiando novas formas de organização do trabalho (com a inclusão dos mestres-de-obras nos debates sobre os métodos de construção dos projetos).

Diante de tais realizações, a sempre assinalada influência de Le Corbusier sobre a poesia de João Cabral, explicitada em 1945 na epígrafe de *O engenheiro* (“*machine à émouvoir*”), adquire uma conotação mais substantiva na medida em que, acionando a arquitetura moderna do franco-suíço, o jovem poeta também tomava partido, de modo bastante consciente, do projeto coletivo que deu nova inflexão à modernização do Recife. Ainda adolescente, Cabral pode acompanhar o momento de maior atividade da DAU, assistindo, em seguida, no início da década de 1940, aos desdobramentos dessa forte experiência na construção de obras como a sede da Secretaria da Fazenda de Pernambuco, projetada por Fernando Saturnino de Brito, ou o edifício Sulacap, projetado pelo escocês Robert Prentice e pelo austríaco Anton Floderer. Com isso, o jovem poeta pôde atestar a feliz adequação entre algumas das lições arquitetônicas de Le Corbusier e as necessidades específicas da capital pernambucana, cujas edificações antigas poderiam servir de referência aos profissionais envolvidos no novo planejamento urbano.



Ponte Santa Isabel, Recife. Foto de Manoel Tondella (1905)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

Em primeiro plano, veículos de tração animal usados para transporte urbano. Ao fundo, cruzando o rio Capibaribe, um desfile da banda militar. À direita, na outra margem do rio, a Assembleia Legislativa de Pernambuco, projetada por José Tibúrcio Pereira de Magalhães e construída na década de 1870 com forte inspiração neoclássica (atualmente, a edificação é conhecida como Museu Palácio Joaquim Nabuco).



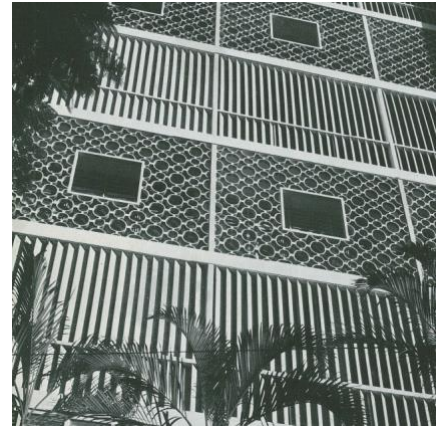
Ponte Buarque de Macedo, Recife
Foto de Benício Whatley Dias (1940)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

Em primeiro plano, a construção do edifício da Secretaria da Fazenda de Pernambuco, projetado por Fernando Saturnino de Brito a partir dos preceitos arquitetônicos de Le Corbusier (o engenheiro calculista dessa obra foi Joaquim Cardozo). Cruzando o rio Capibaribe, a rede de bondes elétricos.

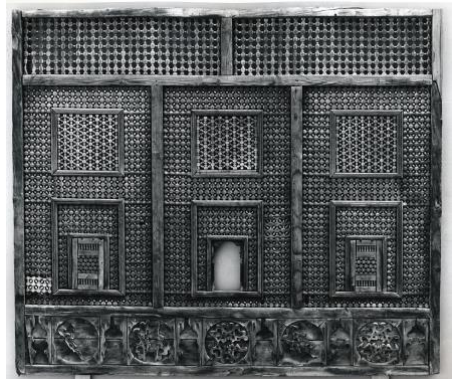
Um ótimo exemplo dessa assimilação do passado vivo no risco moderno é o cobogó (ou combogó, em variante menos usual), módulo vazado de cimento ou cerâmica, inspirado nos tradicionais muxarabis de madeira oriundos da cultura árabe. Criado no Recife, no final dos

anos 1920, o cobogó logo se tornaria um elemento constitutivo da arquitetura moderna brasileira⁷², reconhecido mundialmente em obras de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Essa estrutura serial se faria presente em alguns dos mais importantes edifícios modernos, compondo a padronização geométrica das fachadas e estabelecendo uma relação mais aberta entre ambiente interno e externo. Organizando o espaço do próprio poema, o “cobogó” é também o primeiro elemento expressamente valorizado em “Coisas de cabeça, Recife”, associado, pela clareza e pela regularidade, ao próprio “número quatro” – a ideia fixa de Cabral que, naquele momento, norteava a calculada arquitetura de seus livros.

De certa maneira, a descrição numa frase sem verbo (“o cobogó, cristal do número quatro”) reforça a estabilidade de ambos os elementos, traçando um jogo de reciprocidades no qual um pode ser lido como adjunto adnominal do outro. Quer dizer, na unidade do verso, as características específicas do cobogó entrelaçam-se com as “já contadas” qualidades do número quatro, forjando um plano de equivalências entre a solução arrojada do elemento vazado e a própria poética cabralina. Nesse sentido, é possível afirmar que o cobogó – tal qual a estrofe em quadrícula – contempla tanto a funcionalidade do paradigma moderno quanto o reavivamento do legado da tradição, constituindo-se como um produto industrial em série (com patente registrada, aliás) e, ao mesmo tempo, de inegável apelo popular.



Fachada do conjunto habitacional Parque Eduardo Guinle, no Rio de Janeiro, projeto de Lucio Costa com fachada de cobogó (c. 1950).
Fonte: *The Architectural Review*



O muxarabi (*mashrabiya*), painel vazado de madeira, é um elemento arquitetônico de origem árabe que permite a ventilação e iluminação do ambiente interno. Esta fotografia mostra uma construção do século XVIII, muito provavelmente egípcia, registrada no início do século XX.
Fonte: Metropolitan Museum of Art

⁷² “*El cobogó tiene origen en la arquitectura tradicional y nace de la necesidad de adaptar la arquitectura al clima con un lenguaje compositivo que represente la modernidad de los nuevos tiempos que trae como resultado una solución constructiva adecuada, a partir de la combinación entre modernidad (concreto) y técnicas tradicionales (muxarabis, celosías y rótulas).*”

Su origen se remonta en el año 1929, año en el que fue patentado, en la ciudad de Recife – Pernambuco y su nombre, deriva de sus tres creadores, los ingenieros: Amadeu Oliveira Coimbra, Ernest August Boeckmann y Antônio de Góis” (CAMACHO, SACT, VETTORAZZI, 2017, p. 210). Segundo os mesmos autores, “en 1935, Luiz Nunes fue el primer arquitecto en utilizar este elemento arquitectónico (cobogó) en el proyecto denominado ‘Caixa d’água’ en la ciudad de Olinda. Este acontecimiento marca un precedente en la arquitectura moderna brasilera, no sólo a nivel local, si no también nacional; pues a partir de esta innovación, este elemento fue incorporado en importantes proyectos modernos, como los desarrollados posteriormente por Rino Levi en el Instituto Sedes Sapientiae en 1940, Affonso Reydy en la del Conjunto Residencial Pedregulho en 1947, Lucio Costa en los edificios del Parque Eduardo Guinle en 1948, Oscar Niemeyer en la obra de la Escuela Estadual Julia Kubitschek en 1951, Marcio Kogan en la Casa Cobogó, etc.” (p. 211).

Como sugeri acima, algo semelhante ocorre com os “paralelepípedos de algumas ruas” – e aqui é inevitável enfatizar o aspecto restritivo do pronome indefinido (“algumas”). Seria plausível inferir que, no tempo da memória mobilizada pelo poema, nem todas as ruas do Recife eram ainda pavimentadas, questão que, de fato, seria bastante discutida ao longo dos anos 1930 e 1940. Para os urbanistas engajados na modernização do Recife, a pavimentação das vias mostrava-se como uma necessidade urgente⁷³, cuja boa execução solucionaria, em partes, os problemas de circulação e a falta de saneamento que afetavam a cidade.

Desse modo, tendo em vista a proximidade entre a perspectiva de João Cabral e as diretrizes desses urbanistas, é possível afirmar que, ao assinalar a presença desse elemento urbanístico em poucos lugares (“os paralelepípedos de *algumas* ruas”), o pronome indicia, como um problema, sua ausência em tantas outras vias da cidade. Por outro lado, é preciso reconhecer que tal pronome também realça o procedimento constitutivo do próprio poema, que, desde a primeira estrofe, anuncia a delimitação da memória a uma mínima coleção de “coisas”. Quer dizer, nem tudo o que caracteriza o Recife daquelas décadas mantém-se na “cabeceira da memória”, mas tão somente aquilo que reitera os valores almejados pela própria linguagem cabralina: no caso dos paralelepípedos, a junção da elegância do bloco retangular – definindo um padrão serial e geométrico – com a aspereza mineral do granito – forjando uma solidez firme e durável.

Na sequência da estrofe, surge a “empena dos telhados”, celebrada pela configuração angular (“quinas agudas”) e pela propriedade incisiva (“como se também para cortar”). Se, mais uma vez, é evidente a relação entre as características desse elemento e a poética de Cabral, não se pode ignorar a diferença trazida pelo novo item: ao contrário do cobogó (índice de



Cruzamento entre a Avenida Conde da Boa Vista e a Rua da Aurora, Recife
Foto de Benício Whatley Dias (1943)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

Em primeiro plano, trabalhadores fazendo o recalçamento das vias com paralelepípedos. Ao fundo, sobrado antigo, com telhado de duas águas, apresentando empena lateral danificada (provavelmente pela demolição de alguma edificação germinada).

⁷³ Se, como nota Virgínia Pontual, no “Recife dos anos 30, o efusivo ambiente cultural apresentava-se com uma mistura bem dosada de incertezas e enfrentamentos entre o moderno e o tradicional, o internacional e o nacional, o regional e o provinciano” (1999, p. 103), é preciso ressaltar que – apesar das contradições assinaladas pela autora – o fortalecimento de uma “mentalidade urbanística” garantiu um projeto de cidade na qual “as ruas não fossem estreitas, tortuosas, sem arborização, sem pavimentação, escuras, sujas e insalubres; o tráfego não estivesse congestionado; os terrenos não fossem alagados; as edificações não fossem baixas e acaçapadas; e os mocambos não fossem insalubres, infectos e disseminados” (idem, *ibidem*).

modernidade em consonância com a tradição viva) ou do paralelepípedo (solução tradicional, cuja expansão conduziria à modernização da cidade), a empena dos telhados é um resquício do passado pouco (ou nada) incorporado às diretrizes da reforma urbana dos anos 1930. Salvo engano, aliás, o telhado de duas águas⁷⁴ não comparece no risco dos arquitetos modernos brasileiros, sendo substituído, de maneira programática, pela exploração da cobertura plana, na esteira dos projetos de Le Corbusier. Mais que isso, em oposição ao telhado com declive acentuado, o próprio Lucio Costa, em estudo do final da década de 1930, justifica a adoção do terraço-jardim modernista como desenvolvimento lógico da arquitetura colonial:

O estudo deveria demorar-se examinando ainda: os vários sistemas e processos de construção (...); os telhados que, de traçado tão simples no corpo principal, se esparramavam depois para ir cobrindo – como asa de galinha – os alpendres, puxados e mais dependências, evitando os lanternins e nunca empregando o tipo de Mansard tão em voga na metrópole, mas conservando sempre o *galbo* inconfundível do telhado português e apresentando até, por vezes, nos telheiros enormes dos engenhos e fazendas – como se vê nas gravuras da época – uma linha mais frouxa e estirada que muito contribui para a impressão de sonolência que eles dão. (...)

Resultariam, de um exame assim menos apressado, observações curiosas, por isto que em desacordo com certos preconceitos correntes e em apoio das experiências da moderna arquitetura, mostrando, mesmo, como ela também se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando (1937, p. 34-35).

Aqui, portanto, João Cabral parece se afastar deliberadamente dos preceitos do arquiteto brasileiro, para o qual a cobertura plana dos edifícios modernos estaria atrelada, de modo consequente, ao estudo das edificações coloniais de matriz lusitana. Isso ocorre, em grande medida, pela valorização de um elemento específico da capital pernambucana, já que a angulação ostensiva dos telhados de duas águas não é uma herança portuguesa, mas um resquício do período de colonização holandesa no século XVII. Assim, incluindo esse item entre as “coisas de cabeceira”, o poema cria um contrapeso dentro do paralelismo entre a poética cabralina e a arquitetura moderna brasileira, sugerindo uma conformação mais conflitiva para uma relação que, até então, parecia completamente harmoniosa.

Talvez o leitor considere minha ressalva um exagero, tendo em vista o restante da obra cabralina, na qual as lições aprendidas de Le Corbusier, são (quase) sempre reiteradas. Todavia, não deixa de ser sintomático que um poeta tão afinado com o projeto da arquitetura moderna,

⁷⁴ No *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*, organizado por Maria Paula Albernaz e Cecília Modesto Lima, o verbete “empena” tem alguns significados distintos, entre os quais destaco dois: “1. Em prédio com telhado de duas águas, cada uma das paredes que possuem um vértice onde se apoia a cumeeira. (...). 3. Nas tesouras de telhado, viga mestra que une o frechal à cumeeira. Em geral a tesoura possui duas empenas. A declividade do telhado depende da inclinação da empena” (1998, vol. I, p. 214).

como João Cabral de Melo Neto, assumo um elemento desprestigiado não apenas para nomear, mas para definir a divisão binária de sua poesia na década de 1950. Conhecendo a reflexão de Lucio Costa e, mais ainda, as realizações da arquitetura moderna brasileira, não se pode ignorar que o telhado de duas águas destoa frontalmente das diretrizes da reforma urbana iniciada nos anos 1930 – ao contrário do que ocorria, dentro do poema, com o cobogó (e até mesmo com os paralelepípedos). O declive anguloso dos telhados de matriz holandesa é, inclusive, considerado pouco adequado aos trópicos, uma vez que não possuiria aqui uma função bem definida. Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre observa, em tom jocoso, que

a arquitetura holandesa no Recife, cuja influência ainda hoje se surpreende (...) nas “empenas laterais dos prédios”, pouco se inspirou no meio ambiente. Os holandeses a impuseram à cidade tropical, sem nenhuma adaptação que lhe quebrasse a estrutura europeia de casa para os frios do Norte. A verdade é que, ainda hoje, os telhados conservados, por tradição, nos sobrados mais velhos do Recife parecem acusar reminiscência tão forte de telhados flamengos que ninguém se surpreenderia de ver escorrer por eles neve pura, neve do norte da Europa, neve escandinava. Alguns telhados se apresentam inclinados quase a pique (2016 [1936], p. 273).

Dessa perspectiva, os telhados holandeses seriam um contrassenso⁷⁵, cuja recuperação não traria uma contribuição significativa ao desenvolvimento de uma arquitetura interessada nas soluções mais adequadas ao clima, ao relevo e à cultura locais. Muito provavelmente, João Cabral conhecia essa interpretação – seja pela leitura de *Sobrados e mucambos*, publicado originalmente em 1936, seja pelo contato com a reflexão de Lucio Costa, que apareceu, em 1937, na primeira edição da revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). E, mesmo que não a conhecesse, a diferença permanece: em oposição à cobertura plana da arquitetura moderna – entendida, *grosso modo*, como evolução do telhado estirado das casas-grandes de matriz portuguesa –, João Cabral valoriza, devido ao perfil cortante, as “quinas agudas” do telhado de duas águas de estilo holandês. Diante disso, mais que apenas apontar o desvio, será preciso entendê-lo na dinâmica interna da poesia cabralina, especificando melhor os nexos entre a racionalidade geométrica e a agressividade contundente de sua linguagem.

Tomadas, de maneira acertada, como características essenciais da poética madura de Cabral, a razão construtiva e a resistência firme nem sempre comparecem na fatura dos poemas

⁷⁵ Prolongando sua argumentação, Freyre comenta: “Não é de admirar. Sem a plasticidade do português, sem aquele seu jeito único, maravilhoso, para transigir, adaptar-se, criar condições novas e especiais de vida, o holandês viveu aqui uma vida artificialíssima, importando da Holanda tudo que era comida: manteiga, queijo, presunto, carne em conserva, bacalhau, farinha de centeio, farinha de trigo, ervilha em lata. E ainda: vinho, cerveja, azeite, vinagre, pão, toucinho. Mas não era só o alimento: a casa só faltou vir inteira da Europa. Vinham cal, pedras cortadas, ladrilhos, arames, vigas, lonas, artigos de metal. Vinha tudo” (2016 [1936], p. 273).



POST, Frans. *Fazenda* (1652)
Fonte: Landesmuseum Mainz

Na edificação central, é perceptível a inclinação suave do telhado, esticado pelo “galbo inconfundível” de tradição portuguesa.



BRUEGHEL, Pieter. *O massacre dos inocentes* (c. 1567)
Fonte: Kunsthistorisches Museum Wien

A inclinação aguda do telhado holandês impede que o excesso de neve se acumule sobre a edificação.



Casa-grande do engenho de Moreno, fundado na capitania de Pernambuco em 1616.
Foto de Walter Alberto Egler e Tibor Jablonsky (1955)
Fonte: IBGE

Especial atenção ao telhado da casa-grande, quase planificado.



Largo da Matriz da Boa Vista, Recife
Litogravura de Emilio Bauch (c. 1850)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

Ao fundo, sobrados com o típico telhado de duas águas em declive acentuado (“quinas agudas”).



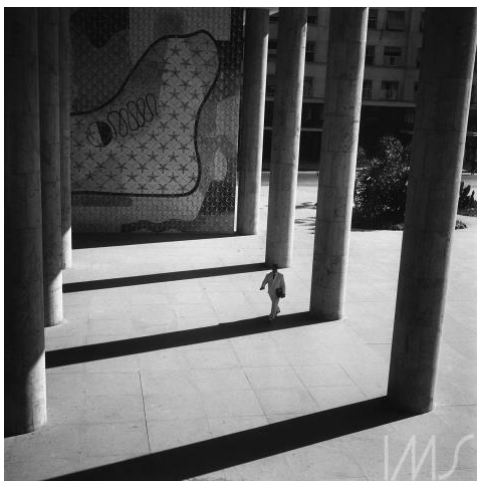
Casa da rua Santa Cruz, São Paulo, projeto do Gregori Warchavchik.
Foto de Hugo Zanella (c. 1928)
Fonte: Acervo Gregori Warchavchik / Itaú Cultural

Já nessa primeira obra da arquitetura moderna no Brasil, é possível observar a cobertura plana, que se tornaria o padrão das futuras edificações.



Bairro de Santo Antônio, Recife
Foto de Benício Whatley Dias (1940)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

Nos antigos sobrados do Recife, os telhados de estilo holandês.



Pavimento térreo do edifício do Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro. Projeto em equipe desenvolvido por Lucio Costa, Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, sob consultoria de Le Corbusier.

Foto de Marcel Gautherot (c. 1946)
Fonte: IMS

Além de inspirarem uma sensação de leveza, os pilotis tornam possível “construir” um espaço aberto.



Muro de pedras em Brejinho, no sertão de Pernambuco.

Foto de Walter Alberto Egler e Tibor Jablonsky (1956)
Fonte: IBGE

A construção, feita com pedras retiradas do próprio terreno, também protege o solo contra a excessiva erosão.

como aspectos necessariamente convergentes. Se, por um lado, é inegável que ambas fundamentam a metalinguagem do poeta, parece-me importante, por outro, demarcar as distinções entre o anseio de organização aberta do espaço planejado e a valorização dos objetos sólidos e impenetráveis. No primeiro caso, as imagens remetem explicitamente aos parâmetros da arquitetura moderna: o “pulmão de cimento e vidro”, de “O engenheiro”; a “leve laje (...) / largada no espaço”⁷⁶, de “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 1956, p. 90); os “vidros lúcidos”, de “De um avião” (1961, p. 145); ou o “construir o aberto”, de “Fábula de um arquiteto” (1966, p. 48), são expressões de uma leveza iluminadora, diretamente baseada nas diretrizes de Le Corbusier⁷⁷. Entretanto, no segundo caso, as imagens apontam para uma direção oposta: o “pesado sólido/ (...) que sempre ao fundo/ das coisas desce”, de “Pequena ode mineral”; o “chumbo mais pesado”, de *Uma faca só lâmina* (1956, p. 11); o “ferro contra o ferro”, de “A *palo seco*” (1956, p. 183); ou a “resistência fria/ ao que flui e a fluir”, de “A educação pela pedra”, são expressões de uma matéria sedimentada, de consistência rígida e impenetrável.

É importante reforçar que essa antinomia entre a leveza calculada da arquitetura e a densidade

⁷⁶ Nesse sentido, cito uma observação de Eucanaã Ferraz: “O projeto de Anfion, não há dúvidas, exprime-se em termos de arquitetura moderna, retomando aspectos da Antiguidade donde a figura provém. Tal escolha, além de decidir o tipo de construção almejada pela personagem, aponta para determinadas características perseguidas pela poesia cabralina ao nível da forma e valorizadas no conteúdo, e que geram uma orientação poética precisa. No plano do procedimento material, a cidade desprezada por Anfion é descrita como estereotômica – ‘de tijolos plantada’ –, e o contraste com a desejada, que se valoriza pela clareza e leveza, faz realçar a natureza dos materiais de construção, capazes de presentificar determinados valores, produzir certas reações e induzir-nos a diferentes experiências (2000, p. 92).

⁷⁷ Em “Les cinq points d’une architecture nouvelle”, documento normativo do final da década de 1920, o arquiteto franco-suíço defende a clareza e a abertura a partir da utilização sistemática dos *pilotis*, que liberam o espaço do pavimento térreo; do *terraço-jardim* [*toit jardin*], que reaproveita a cobertura do teto planejado; da *planta livre* [*plan libre*], que concede maior flexibilidade dentro dos ambientes internos; da *janela em fita* [*fenêtre en longueur*], que garante maior iluminação natural dentro da área construída; e da *fachada livre* [*façade libre*], que permite uma relação mais arejada entre o interior e o exterior do edifício (cf. LE CORBUSIER, JEANNERET, 1987).

impositiva dos minerais corresponde àquela estrutura binária da poesia cabralina da década de 1950, cujo atrito se tornaria mais dinâmico em *A educação pela pedra*. No livro de 1966, tanto o “tecido tão aéreo”, de “Tecendo a manhã”, quanto os “grãos pesados”, de “Catar feijão”, reaparecem como modelo de linguagem poética – exigindo, portanto, uma análise que confronte os dois polos. Retomando “Coisas de cabeceira, Recife”, não é difícil notar que, como elemento vazado, o cobogó estaria no polo da claridade, enquanto os paralelepípedos, como blocos maciços, estariam no polo da firmeza. O poema, no entanto, *alinha* esses dois elementos na mesma “prateleira”, enfatizando em ambos a retidão geométrica: o “cristal do número quatro”, no cobogó; as “linhas elegantes”, nos paralelepípedos.

A ênfase nos traços retilíneos, seja na estrutura ortogonal (das fachadas dos novos prédios, da pavimentação das ruas centrais) ou na angulação incisiva (da “empena dos telhados”), é o ponto de confluência que reúne, na memória, as “coisas” da cidade. Quer dizer, o poema de João Cabral incorpora esses fragmentos como símiles de sua própria escrita, valorizando em todos a serialização padronizada – seja como projeto de ordenação racional ou como lição de segura contundente⁷⁸. Do mesmo modo, o último item do poema será valorizado pela regularidade visual, na imagem dos “sobrados, paginados em *romancero*”. Nesse verso, das duas pontas da associação imagética emerge um referente antigo: as edificações coloniais⁷⁹ – cuja conformação territorial determinou, entre os séculos XVIII e XIX, a lógica de expansão dos centros urbanos nas províncias litorâneas do Brasil – são comparadas aos grandes livros de tradição hispânica – nos quais estão compiladas as romanças [“*romances*”], gênero de origem medieval de inquestionável importância no desenvolvimento da literatura espanhola.

Embora a circulação oral de romanças remonte à Baixa Idade Média, o registro escrito dos poemas foi determinante para a consolidação do gênero na cultura hispânica. A partir do século XVI, graças à impressão em tipos móveis, esses poemas apareceriam em edições baratas, no formato de “cadernos soltos” [“*pliegos sueltos*”]⁸⁰, que se espalhariam por todo o território

⁷⁸ Uma tensa síntese entre razão concisa e escassez objetiva já aparecia, por exemplo, em “Duas paisagens”, poema final de *Paisagens com figuras* – no qual Pernambuco é assim descrito: “Lúcido, não por cultura,/ medido, mas não por ciência:/ sua lucidez vem da fome/ e a medida, da carência” (MELO NETO, 1956, p. 60).

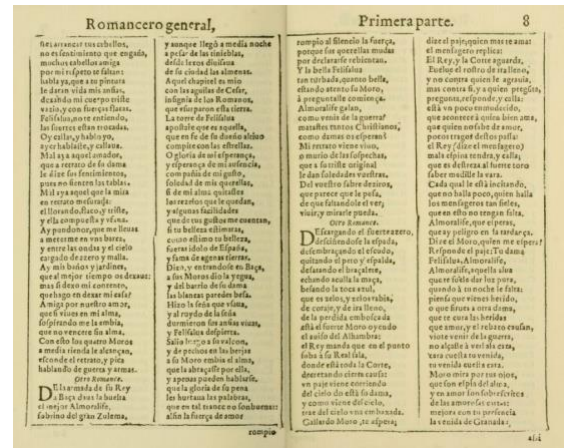
⁷⁹ Curiosamente, ao contrário do telhado de duas águas, Gilberto Freyre considera o “sobrado quase sem quintal” – em contraste com os sobrados com grandes quintais em Salvador – uma solução adequada ao espaço peninsular do Recife: “Às tradições de arquitetura holandesa, que condicionaram o desenvolvimento do Recife, parecem ter se juntado imposições de natureza ecológica para consagrarem aquele tipo de casa mais estreito e magro como que em harmonia, também, com um tipo mais estreito e mais magro de homem que o baiano” (2016 [1936], p. 272).

⁸⁰ Segundo Paloma Díaz-Mas, o “*pliego suelto*” é “*un impreso de pocas páginas (normalmente, 8 o 16), producto de doblar en forma de cuadernillo un pliego de imprenta. Los pliegos sueltos eran impresos baratos, que se vendían sin encuadernar y sin cortar (intonsons), normalmente por vendedores ambulantes, aunque también podían adquirirse en las imprentas, en las librerías o en las ferias comerciales. Algunos de los vendedores de pliegos eran ciegos que cantaban o recitaban de memoria los romances y luego los vendían impreso para ganarse unas monedas; incluso a lo largo del siglo XVI y, sobre todo, del XVII, era frecuente que los ciegos fuesen no sólo*

ibérico. Depois disso, não tardaria para que as romanças fossem compiladas em impressões mais cuidadosas, os “romanceiros” [“romanceros”], que seriam incorporados às bibliotecas de autores eruditos, tornando-se parte essencial da cultura letrada da Espanha⁸¹. Intentando reunir toda a produção conhecida de romanças, os impressores de tais obras aproveitariam ao máximo o espaço disponível nas páginas, organizando os poemas em duas ou mais colunas, como é possível observar nas primeiras edições do *Romancero general*.

A mancha gráfica desses romanceiros, compondo blocos saturados de textos, provavelmente despertou a atenção de João Cabral desde sua primeira estadia na Espanha, em 1947, quando ocupou o cargo de vice-cônsul em Barcelona. Como se sabe, nessa época, por recomendação médica, o poeta adquiriu uma prensa manual, com a qual imprimiria um pequeno, mas significativo, conjunto de obras – como *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, e *Sonets de Caruixa*, de Joan Brossa – pelo selo O livro inconsútil, tornando-se, por isso, um estudioso dos recursos tipográficos, com declarada predileção por certas soluções visuais de obras mais antigas⁸².

Não deixa de ser intrigante, contudo, que a mancha gráfica aprendida nos romanceiros hispânicos seja agora reativada na memória de “Coisas de cabeceira, Recife”, espelhando-se nos sobrados da capital pernambucana. Trata-se, em primeiro plano, de uma comparação estritamente visual: os edifícios contíguos, ocupando longas áreas de construção, assemelham-se aos grandes volumes dos romanceiros, que aproveitam todo o “fólio” na impressão. Ambos, mais uma vez, desenharam uma organização serializada do espaço, o que os aproxima dos outros



Páginas do *Romancero general* em que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de romanceros, organizado por Luiz Sanches em 1600 (edição fac-símile, de 1904). Fonte: Boston Public Library

Impressão com duas colunas por página, totalizando dezesseis colunas por fólio.

recitadores y vendedores, sino a veces autores de las obras poéticas que se imprimían en pliegos (sobre todo, romances) (...)” (2008, p. 120). Antecipando um pouco minha argumentação, sinalizo a semelhança entre os *pliegos sueltos* e os romances de cordel produzidos no sertão nordestino, com destaque para a figura-chave do cantador cego.

⁸¹ “*El éxito de estos libros de romances hizo que el romancero no estuviere sólo vivo en la tradición oral o presente en manuscritos de uso personal o en pliegos sueltos (impresos, al fin y al cabo, de usar y tirar), sino en las bibliotecas de los lectores cultos de la época. Seguramente ello propició el nacimiento de un fenómeno que se ha dado en llamar el romancero nuevo (...). Por eso entre las composiciones de algunos de los mejores poetas españoles del llamado Siglo de Oro, como Lope de Vega o Luis de Góngora, se cuentan a puñados los romances*” (DIÁZ-MAS, 2008, p. 125).

⁸² Por exemplo, em carta de 5 de novembro de 1947, João Cabral expõe a Manuel Bandeira as possibilidades de diagramação da capa de *Mafuá do malungo*, desejando que “a portada fique com certo ar antigo, que se sente nas portadas dos grandes tipógrafos: Ibarra, Bodoni, Baskerville, etc. (...). Comprei alguns ‘galvanos’ com essas vinhetas antigas, a meu ver saborosíssimas” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 44).

elementos celebrados no poema. Por outro lado, tendo em vista o próprio imaginário cabralino, o cruzamento entre os “sobrados” do Recife e o “romancero” da Espanha sugere uma viva articulação entre as duas ambientações que mobilizam o poeta⁸³, confirmada pelo paralelismo com outro poema de *A educação pela pedra*, “Coisas de cabeceira, Sevilha”⁸⁴.

Por ora, sem me aprofundar na questão, saliento que, ao longo da trajetória de João Cabral, a Andaluzia operará como um duplo do Nordeste brasileiro, servindo de parâmetro comparativo na construção de sua linguagem mineral. No entanto, como bem observa Nicolás Extremera Tapia (cf. 2000), tal ideia-fixa constituiu-se de maneira paulatina na obra cabralina, mesmo porque o poeta só seria transferido para Sevilha no final da década de 1950, depois de sua readmissão no corpo diplomático do Itamaraty. Quer dizer, até os poemas reunidos em *Duas águas* (1956) a presença espanhola se dava por meio de outras regiões do país ibérico – a saber, Catalunha e Castela –, embora já funcionasse como um par antitético de Pernambuco⁸⁵. É somente a partir de *Quaderna*, vinculada à obsessão pela base quaternária, que a Andaluzia se impõe como *leitmotiv*, completando o esquema de polarizações que formaliza a poética madura de Cabral.

No caso de “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, além do espelhamento dos títulos, os poemas entroncam-se pela calculada repetição de sintagmas, produzindo uma paridade que reitera, em ambas as cidades, a valorização das coisas “claras” e “concisas” como modelo da linguagem poética. A modulação serial, no Recife (os “combogós”,

⁸³ Em entrevista concedida a Oswaldo Amorim, publicada na edição nº 199 da revista *Veja*, o poeta declara: “O meu primeiro posto no exterior (e meu primeiro contato com o exterior) foi Barcelona, que está na Catalunha. Eu ia muitas vezes a Madri, isto é, atravessava Aragão e a Mancha. *Aí encontrei a segura e a essencialidade do sertão nordestino*” (MELO NETO apud AMORIM, 1972, p. 4, grifo meu). Tornando, porém, essa articulação mais conflitiva, João Cabral pontua que a “Andaluzia é, do ponto de vista agrícola, a região mais fértil da Espanha. E foi a região do mundo com a qual eu mais me identifiquei. Devo lembrar que sou pernambucano da Zona da Mata, zona fértil, e não do sertão, embora me identifique melhor com o sertão seco, assim como tenho mais afinidade com o alagoano Graciliano Ramos do que com meu primo Gilberto Freyre. Os meus sentimentos entre a Andaluzia e a Mancha e Aragão têm a mesma ambiguidade que existe no meu eu pernambucano, entre o homem da Zona da Mata, fértil, e do sertão, seco, que conheço apenas de passagem, mas que me marcou profundamente. Há uma afinidade entre a Mancha e Aragão e o Nordeste seco. Mas nenhuma entre o Nordeste da Zona da Mata e Andaluzia” (idem, *ibidem*).

⁸⁴ “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 coisas,/ bem concretas, em suas formas nítidas.// 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)” (MELO NETO, 1966, p. 42-43).

⁸⁵ “*Entre las antinomias que configuran desde sus inicios su poesía, destaca, a partir de su descubrimiento de España, la oposición «propio/ajeno». Primero, en Paisagens com figuras, como alternancia simple de poemas dedicados a España y al Brasil. En sus primeros momentos la antítesis se reduce a Pernambuco, Cataluña y Castilla, y conlleva la oposición «masculino/femenino». Cuando sólo conoce Cataluña y Castilla, Castilla y Pernambuco se identifican en lo masculino, mientras que Cataluña ocupa una feminidad ambigua de «mujer virago». Más tarde, cuando conoce Andalucía, la disyunción se establece ya de modo permanente entre Pernambuco y Andalucía*” (TAPIA, 2000, p. 218).

os “paralelepípedos”, as “empenas dos telhados”, os “sobrados”), e o “fazer no extremo”, em Sevilha (a “dose certa”, a “incorruptão da reta”, a “corda do arco”, os “*pies claros*”), convergem para o mesmo ideal de exatidão retilínea, que garante a organização geométrica de *A educação pela pedra*. Nesse movimento dialético, o esforço construtivo presente na estrutura geral do livro desdobra-se na permutação dos versos, na conformação quadricular das estrofes, na disposição concentrada da mancha gráfica, determinando o modo de figuração dos objetos mobilizados nos poemas na mesma medida em que é determinado pelas características destacadas nesses mesmos objetos.

Todavia, como venho tentando demonstrar, o rigor da poesia de João Cabral não se compraz na confirmação tautológica de seus pressupostos. Ao contrário, ao menos no livro de 1966, é no atrito com a variabilidade da matéria que a forma mineral encontra a tensão necessária para conquistar seu rigor, colocando à prova sua “resistência fria” na fatura de cada poema. Por isso, aliás, não se pode reduzir a racionalidade cabralina – nem mesmo no plano metalinguístico⁸⁶ – à mera exposição de princípios compositivos, uma vez que tais princípios são constantemente depurados no embate conflitivo de cada nova composição, expondo assim as tensões internas da matéria que o poema incorpora e, ao mesmo tempo, intensificando o desafio de manutenção da coerência de todo o projeto estético neles implicado. Disso resulta um mecanismo complexo, que ora desestabiliza o que parecia previamente definido – como as lições de “A educação pela pedra”, que nada ensinam “no Sertão” –, ora exacerba os atritos entre elementos díspares – como a “voz inenfática” do mesmo poema, em contraste com a “grandiloquência” de “Rios sem discurso”. Por fim, conforme aprendemos em “O mar e o canavial”, em termos formais, o que impede que esse mecanismo entre em colapso, dispersando-se na “veemência passional do preamar” ou no “desmedido derramar-se da cana”, é o estabelecimento prévio de um programa de estruturação do livro, que controla o espraiamento do verso “em linha rasteira”.

Pois bem, em “Coisas de cabeceira, Recife”, já vimos que a memória alinha quatro “formas simples”, congregadas pela retidão geométrica e pela ordenação serializada. Entretanto, aquilo que poderia encerrar-se numa reafirmação vazia do ideário cabralino, recebe um complemento descritivo que, sem desfazer a equivalência, realça a especificidade de cada

⁸⁶ Valho-me aqui de uma importante ressalva formulada por Alfredo Bosi: “Que não poucas profissões de fé do poeta-crítico tenham levado águas ao moinho ultratecnicista, não padece dúvida. João Cabral assume a condição de poeta intelectualista: cria pensando, planejando estruturas seriais, escolhendo metodicamente ritmos, rimas, vocábulos e até fonemas. Essas verdades de fato, repetidas à saciedade pela maioria dos intérpretes, podem, como todas as meias verdades, induzir ao equívoco de pensar que os seus numerosos poemas pernambucanos sejam um fora sem dentro, um jogo de sintagmas bem regrados onde tudo se esgota na superfície verbal, sem horizontes extratextuais nem dimensão existencial” (2004, p. 201).

um dos elementos citados. Dessa maneira, a leveza da arquitetura moderna, a firmeza mineral do granito, o perfil cortante dos telhados de duas águas e a fachada esguia das edificações coloniais são aproximados pelas qualidades que compartilham com a própria poética cabralina. Na outra ponta, a justaposição desses elementos desenha metonimicamente uma imagem da cidade, sugerindo que a contundência ortogonal dessa poética é também, afinal, aprendida



Avenida Martins de Barros, bairro de Santo Antônio, Recife
Foto de Benício Whatley Dias (c. 1940)
Fonte: Fundação Joaquim Nabuco

No centro da imagem, o telhado de duas águas. É curioso observar a presença de anúncios publicitários nas paredes dos antigos sobrados. Em primeiro plano, encontramos os paralelepípedos da avenida e, ao fundo, a cúpula da Capela Dourada do Recife, construção do século XVIII. À direita, detalhe dos pilotis do edifício modernista da Secretaria da Fazenda do Estado de Pernambuco.

do Recife – ou melhor, de uma determinada interpretação da capital pernambucana⁸⁷, plasmada entre a inovação dos arquitetos modernos na década de 1930 e os resquícios da dominação holandesa em meados do século XVII.

Não é difícil notar que essa descrição metonímica da cidade relativiza os alicerces dualistas que sustentam, por exemplo, a crítica de Décio Pignatari ao “artesanato” de *Dois parlamentos*. Concatenando as “linhas elegantes” e os “grãos ásperos”, o poema desfaz o esquematismo dicotômico daqueles que entendem a serialização como um resultado unívoco da “consciência industrial” que o poeta pernambucano adquirira desde *O engenheiro*, mas que teria supostamente abandonado em momentos “arcaizantes” de sua obra, como *Morte e vida severina*. Afinal, a série cabralina não se constitui *apenas* pela lógica de reprodução fabril, mas pelo atrito entre essa “consciência industrial” – também idealizada, nos anos 1950, pela própria poesia concreta – e uma pesquisa estética das formas da tradição popular – uma vez que certos procedimentos seriais⁸⁸, derivados dos romanceiros hispânicos, como a permutação de versos

⁸⁷ Isso já aparecia anteriormente no poema “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*: “Na cidade propriamente/ velhos sobrados esguios/ apertam ombros calcários/ de cada lado de um rio./ Com os sobrados podeis/ aprender lição madura:/ um certo equilíbrio leve./ na escrita, da arquitetura” (MELO NETO, 1956, p. 27).

⁸⁸ Para atestar o procedimento serial no regime de duas águas, recordo o estudo de Waltencir Alves de Oliveira (cf. 2012, p. 130-133), que compara a composição reiterativa de certos trechos de *Morte e vida severina*, – “De sua formosura/ deixai-me que diga./ É belo como o coqueiro/ que vence a areia marinha./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ Belo como o avelós/ contra o agreste cinza./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ Belo como a palmatória/ na caatinga sem saliva./ De sua formosura/ deixai-me que diga./ É tão belo como um sim/ numa sala negativa. (...)” (MELO NETO, 1956, p. 219) – com a cadeia de imagens de *O cão sem plumas* – “Como todo o real/ é a espesso./ Aquele rio/ é espesso e real./ Como uma maçã/ é espessa./ Como um cachorro/ é mais espesso do que uma maçã./ Como é mais espesso/ o sangue do cachorro do que o próprio cachorro (...)” (p. 77).

ou a reiteração de ideias-fixas, também comparecem em diversas modalidades da poesia sertaneja⁸⁹, como o cordel ou o desafio.

Nesse sentido, é necessário destacar a boa observação de Haroldo de Campos sobre a poesia cabralina da década de 1960:

Em *Serial*, a linha de fusão de duas águas é desenvolvida através do princípio de composição em série. (...). A série é temática (mesmo tema) e formal (mesmo número de quadras). JCMN não a concebe, porém, como a de um produto industrial, projetado para ser produzido em *n* exemplares a partir de um tipo acabado (protótipo); sua série é ainda artesanal, no sentido de objetos feitos a mão por um artesão, que nunca os faz de todo iguais, mas os labora e elabora, tirando variantes minuciosas e sutis sob a aparente similitude de fatura (1992 [1963], p. 87).

Destoando, naquele momento, dos outros poetas concretos, Haroldo aponta o caráter artesanal da série cabralina, que seria determinada pela padronização temática e formal, mas elaborada com “variantes minuciosas e sutis”. Embora esse ensaio, “O geômetra engajado”, tenha sido originalmente publicado em 1963, parece-me que o raciocínio poderia ser expandido para o livro seguinte, *A educação pela pedra*, tendo em vista um poema como “Catar feijão”, no qual o acurado trabalho manual aparece como símile do fazer poético. Por outro lado, dentro do mesmo livro, não se pode ignorar os momentos de valorização da lógica industrial, em poemas como “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen” [*sic*] – no qual a “usina”, associada à poeta portuguesa, é celebrada em detrimento do “engenho banguê” (MELO NETO, 1966, p. 22) – ou “A cana de açúcar de agora” – no qual o “objeto cana” é valorizado por sua “arquitetura clara”, seu “verniz metalizado” e sua “elegância fina e moderna”⁹⁰ (p. 72). Não custa repetir, enfim, que a poesia de João Cabral na década de 1960 constitui-se justamente pelo embate entre essas duas séries, dinamizadas numa unidade conflituosa.

Diante desse processo, a faceta “artesanal” do poeta pernambucano não pode ser entendida somente como um resquício do “atraso” nacional, que precisaria ser superado pela modernização então em curso. Se é verdade que o ideário desenvolvimentista dos anos 1950 comparece até mesmo em *Morte e vida severina* – na distinção entre a insalubridade no mangue

⁸⁹ Entre parênteses: acredito que uma análise comparativa entre João Cabral e Patativa do Assaré poderia ser surpreendente. Ressalto aqui, de modo sucinto, a estrutura binária de “Dois quadros”, poema de Patativa no qual aparece, inclusive, “a linda araponga que chamam Ferreiro”, que “martela o seu ferro por dentro da mata” (ASSARÉ, 2012 [1978], p. 55), a mesma ave celebrada em “A *palo seco*”, de João Cabral – “a *palo seco* canta/ aquele outro ferreiro: o pássaro araponga/ que inventa o próprio ferro” (MELO NETO, 1961, p. 183).

⁹⁰ Nesse poema, a aproximação entre o perfil esbelto da cana-de-açúcar e os emblemas da modernidade industrial e/ou artística (“sua escultura,/ coluna de Weissmann ou Vieira (Mary)”) também relativiza a dicotomia “rural/urbano” e reforça o nexo entre o ideário cabralino e as qualidades retílineas que reúnem todos esses objetos.

e a condição “mais sadia” nas fábricas⁹¹ –, também é verdade que tal ideário é problematizado dentro da própria peça, como parte integrante da dinâmica da vida sertaneja⁹². Do mesmo modo, entendendo *A educação pela pedra* em sua totalidade, é impossível negar a tensa articulação entre a *pedagogia negativa* – aprendida da precariedade material no sertão e reelaborada, de modo autocrítico, em linguagem contundente – e a *construção positiva* – aprendida dos preceitos da arquitetura moderna e incorporada, formalmente, como planejamento racional. Insisto em dizer, contudo, que mesmo essa polarização não é tautológica, de tal modo que a *leveza*, associada à razão construtiva, pode surgir na desarmada maciez do vento alísio, que “sopra brisa: de algodão,/ despontado”, num poema como “Agulhas” (MELO NETO, 1966, p. 62), enquanto a *firmeza*, associada à resistência sertaneja, pode sustentar as “super-cadeiras” dos poderosos, “à prova de qualquer abalo ou falência”, em “Duas fases do jantar dos comendadores” (p. 106).

Há, por fim, um último aspecto que gostaria de considerar em minha reflexão. Como já afirmei anteriormente, ao contrário do poema que dá título ao livro, “Coisas de cabeceira, Recife” pressupõe internamente a voz de um sujeito, camuflada por uma objetividade que – para recuperar a comparação com Francis Ponge – toma o “partido das coisas”. No entanto, os elementos recortados da cidade não revelam nenhuma experiência subjetiva, sendo celebrados textualmente por suas qualidades formais (clareza, elegância, aspereza, contundência, etc.) e não pelas prováveis lembranças que, podemos supor, tais objetos reacenderiam no poeta (alumbramentos, encontros amorosos, embates sociais, conflitos familiares, etc.). Assim, esse paradoxo entre a permanência ativa das coisas na “cabeceira da memória” e o apagamento da subjetividade depositada nos objetos conflagra mais um ponto de tensão dentro do poema. É nesse atrito entre o rescaldo biográfico e a linguagem antilírica, enfatizado de maneira consciente por Cabral, que o poema se assenta, formalizando em negativo uma parte de sua matéria – como ocorre, aliás, com relação à presença humana em “O hospital da Caatinga”.

⁹¹ Refiro-me a visão da segunda cigana, que revela um destino menos pessimista ao recém-nascido: “Enxergo daqui a planície/ que marca o homem de ofício/ e é mais sadia que os mangues./ tenha embora precipícios./ Não o vejo dentro dos mangues,/ vejo-o dentro de uma fábrica./ Se está negro não é lama./ é graxa de sua máquina./ coisa mais limpa que a lama/ do pescador da maré/ que vemos aqui, vestido/ de lama da cara ao pé” (MELO NETO, 1956, p. 216, grifos meus).

⁹² Sem esgotar a questão, relembro que, antes mesmo de sua chegada ao Recife, Severino se depara com os signos de uma modernização que o prejudica: o “banco”, que “já não quer financiar” (p. 186) as roças de subsistência; a “vinda das usinas”, que substituem os “poucos engenhos” onde ele poderia trabalhar (p. 187); o “trator”, no qual se converte o lavrador depois de morto (p. 193). Quer dizer, se a trama da peça apresenta uma nova perspectiva aos ribeirinhos, que, se proletarizando, teriam uma chance de escapar do ciclo de “morte e vida”, os diálogos que Severino estabelece durante o percurso vão dando contornos, ainda que sutis, às mudanças estruturais que estavam ocorrendo no espaço agrário, cuja consolidação (podemos supor) tornaria a vida do sertanejo ainda mais “daninha”.

De outro ângulo, rememorando o programa de “Pequena ode mineral”, é possível dizer que o esforço de despersonalização filtra a memória subjetiva, deixando à mostra no poema apenas aquilo que se depurou sem lirismo, na superfície geométrica e anônima dos “combogós”, “paralelepípedos”, “empenas” e “sobrados”. Ao contrário, por exemplo, da “Confidência do itabirano”, de Carlos Drummond de Andrade, em que a cidade natal está profundamente amalgamada ao indivíduo – entranhada em suas características mais íntimas⁹³ –, em “Coisas de cabeceira, Recife”, João Cabral de Melo Neto pouco (ou nada) revela acerca da interioridade subjetiva, assinalando as qualidades visíveis na superfície dos objetos – ordenados, por sua vez, como traços metonímicos da cidade e da própria linguagem antilírica.

Como esclarece o quarto verso da primeira estrofe, todos os itens dispostos na “prateleira” devem ser tomados “a um tempo” como “coisas” e como “índice”, engendrando uma dupla operação: enquanto a valorização dos objetos em si mesmos (“coisas”) pressupõe a singularidade de um sujeito que conserva na “memória”, entre os diversos elementos de sua cidade, somente aqueles que mais o comprazem, o trabalho de ordenação dessas coisas “em índice” (“densas, recortadas,/ bem legíveis”) enfatiza a impessoalidade dos objetos em série, reproduzidos racionalmente “em suas formas simples”. Pode-se dizer, portanto, que tais itens são *souvenirs* do Recife, cuja duplicidade entre lembrança pessoal e mercadoria anônima aparece na própria escolha vocabular do início do poema (“prateleira” e, sobretudo, “rótulo”).

Isso, aliás, não deveria surpreender o leitor cabralino, uma vez que certo diálogo com a linguagem publicitária⁹⁴ comparece, de maneira até mais explícita, em outros poemas de *A*

⁹³ “A vontade de amar, que me paralisa o trabalho,/ vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes./ E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,/ é doce herança itabirana.// De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:/ este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;/ esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil,/ este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;/ este orgulho, esta cabeça baixa...” (ANDRADE, 2012 [1940], p. 207). Entre as “prendas” do poema de Drummond, sinalizo a paridade entre os elementos externos (“pedra de ferro”, a imagem do santo, “couro de anta”) e os traços pessoais (“orgulho”, “cabeça baixa”).

⁹⁴ Um estudo abrangente sobre a relação entre poesia e publicidade no Brasil seria, sem dúvida, interessantíssimo. Como aponta Flora Süssekind, no início do século XX, com a nova ordem republicana, a remodelação urbana nas principais capitais do país e a consolidação do hábito de leitura de jornais diários e revistas ilustradas nas restritas camadas letradas da sociedade, a “literatura mais popular do período se escreve exatamente em diálogo com as flutuações da moda, da modernização, e da publicidade, e com as novas técnicas de impressão e ampliação do público leitor. Não é de estranhar, portanto, que, para coroar esse alegre enlace entre poeta e vida moderna, tenha surgido um novo gênero na imprensa: a propaganda rimada. (...) Típicos desta época são o anúncio em versos escrito por Olavo Bilac, com o pseudônimo de Puck, para a confeitaria Colombo, ou os versinhos de propaganda assinados ironicamente com o nome ‘Gabriel D’Anúncio’ por Emílio de Menezes” (SÜSSEKIND, 2002, p. 247-248). Tendo isso em vista, seria possível repensar esse “enlace” no caso da poesia modernista, cuja relação com a publicidade se entroniza na obra, ganhando outras conotações, tal qual ocorre, de maneira evidente, em *Pau brasil*, de Oswald de Andrade – em poemas como “Reclame” (2017 [1924], p. 82) ou “Anúncio de São Paulo” (p. 108). Se antes, por decoro, os parnasianos recorriam ao pseudônimo para elaborar suas propagandas, os modernistas não se furtarão em colocar em questão a separação entre as duas categorias *dentro* do poema que, por vezes, se torna derrisoriamente uma propaganda de si mesmo – como em “Anúncio da rosa”, de Carlos Drummond de Andrade (2012 [1945], p. 373-374) – ou, ao contrário, transforma o motivo publicitário em acontecimento lírico – como em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, de Manuel Bandeira (1993 [1936], p. 150). Este último, por sinal,

educação pela pedra, como “Para mascar com *chiclets*” (marca registrada de goma de mascar) ou “Num monumento à aspirina” (marca registrada de analgésico⁹⁵) – sem contar o anúncio do já mencionado “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*. Ao contrário, porém, dos poetas concretos – os quais, sobretudo na década de 1960, entronizaram as técnicas mais arrojadas da publicidade em favor de uma poesia adequada ao novo contexto da comunicação de massa⁹⁶ –, João Cabral nunca adota integralmente essa linguagem, submetendo-a ao sistema conflitivo de seu programa poético. Quer dizer, esse aspecto mais notadamente cosmopolita em sua poesia sempre é contrabalanceado pelos elementos de extração profundamente local.

Importa notar, por fim, que essa consciente dicotomia entre memória filtrada e superfície anônima intensifica, em outro plano, a tensão constitutiva do próprio poema (entre prosaísmo e visualidade, entre contundência e elegância, entre solidez densa e leve claridade, etc.). Tensão esta que, já sabemos, determina a poética de *A educação pela pedra*, composta pelo atrito entre a linguagem calculada – que aspira à estabilidade do número quatro – e a matéria informe – que desafia a capacidade de estabilização dessa linguagem. Que tal lição poética seja aprendida do Recife, cidade onde João Cabral nasceu e na qual estabeleceu seus primeiros contatos intelectuais, demarca obliquamente a singularidade dessa “voz impessoal, inenfática”, colocando em nova perspectiva o conteúdo internalizado pela “cartilha muda” do poema que dá título ao livro.

anotaria em *Itinerário de Pasárgada*: “Mencionei a ‘Balada das três mulheres do sabonete Araxá’: eis um poema que à geração de 45 deve parecer cafajuste, o que não admira, pois já a de 30, com Schmidt, Vinicius (o Vinicius de *Caminho para a distância*) e outros, se distinguia da de 22 pela seriedade da atitude, pelo gosto pelo decoro verbal. A mim sempre me agradou, ao lado da poesia de vocabulário gongorinamente seletivo, a que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na do baixo calão. (...). O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver na venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, como no caso do anúncio ‘Rondó de efeito’ (*Mafuá de malungo*) pus ironicamente muito de mim mesmo” (BANDEIRA, 1997 [1954], p. 342-343). Por sua vez, João Cabral, opondo-se à “poesia dita profunda” da geração de 45, também inclui em sua obra essa incorporação do cotidiano via publicidade (geralmente em formas populares, como o pregão).

⁹⁵ Na supracitada entrevista à revista *Veja*, o próprio Cabral relata que com “o meu poema ‘Para um monumento à aspirina’ [*sic*] aconteceu uma coisa engraçada. O crítico que traduziu o poema para o alemão tentou vendê-lo ao Laboratório Bayer. O poema foi recusado, por ter sido considerado ‘muito hermético’” (MELO NETO apud AMORIM, 1972, p. 5).

⁹⁶ Citando, mais uma vez, Décio Pignatari: “na geleia geral brasileira alguém tem que exercer as funções de medula e osso & a cultura de massa é crítica em relação à dita cultura superior & onde estão os novos poetas? nas agências de publicidade nas redações de jornais nos estúdios de televisão & esperamos nas futuras faculdades de comunicação de massas” (2004 [1967], p. 29). O ápice da deliberada indistinção entre poema e propaganda é “Disenfórmio”, composição semiótica que foi efetivamente usada como peça publicitária. Devo sinalizar que uma comparação contrastante entre “Disenfórmio”, de Décio Pignatari, e “Num monumento à aspirina”, de João Cabral, me foi sugerida em aula por Murilo Marcondes de Moura.

5. Fazer no extremo

Neste momento, é possível enfrentar os poemas aparentemente mais contraditórios de *A educação pela pedra*, enfatizando neles aquilo que parece se opor aos pressupostos da razão construtiva. A despeito do rigor quaternário e da firmeza mineral, não são poucos os momentos do livro nos quais encontramos certa maleabilidade plástica, atravessada pela diluição dos elementos contundentes – como em “Uma ouriça”, quando o “metal hermético e armado” abre-se “na carne de antes (côncava e propícia)” (MELO NETO, 1966, p. 50), ou em “Duas bananas & a bananeira”, quando a “crua macheza” da “ereção do mangará” converte-se, “como impotente”, nas “bananas sem caroço” (p. 61). Esses dois exemplos explicitam, por sua vez, o teor erótico dessa maleabilidade, cuja moleza indolente contraria a densidade estável da poética cabralina. É com esse material que talvez se vislumbre mais claramente a forma dialética de *A educação pela pedra*, num dinamismo tenso que dá ver toda a abrangência do conflito entre rigor mineral e matéria informe.

Inicialmente, é preciso esclarecer que a pulsão erótica é um elemento fundante da poesia de João Cabral. Se, para muitos críticos, essa questão surge apenas no final dos anos 1950, em *Quaderna*⁹⁷, é preciso assinalar sua presença desde os primeiros livros do autor, nos quais se encontram os alicerces de toda a sua obra. Como afirma Carlos Pires:

Esse lugar-comum [“a quase ausência de temas eróticos”], que parece ter sobrevivido a *Quaderna* inclusive, mostra o quanto a imagem do poeta crítico estava se constituindo sem uma atenção a *Pedra do Sono*, *Os três mal-amados* e, em alguma medida, ao prolongamento dessas obras em *O engenheiro*. Os “líquidos” que tensionam os “sólidos” e vice versa em sua poética, sem que isso revele uma verdade pressuposta que valorize um lado em relação ao outro (...) apontam para certa origem erótica (ou para pulsões eróticas) que muitas vezes aparece como marca da impossibilidade de realização de uma vida mais íntegra em um presente prosaico (2014, p. 216).

Que essa tensão reversível entre “líquidos” e “sólidos” se resolva, nos livros seguintes, em favor da firmeza mineral como parâmetro estético – culminando na “resistência fria” de “A educação pela pedra” – não apaga a origem do atrito, cujo teor erótico é explicitado em diversos poemas do livro de estreia, muitos deles sintomaticamente suprimidos na reedição⁹⁸ do final

⁹⁷ Por exemplo, em *A imitação da forma*, João Alexandre Barbosa escreve que a importância de *Quaderna* “decorre também da maior variedade e complexidade dos motivos explorados por João Cabral: abrindo, pela primeira vez, a sua poesia para a celebração da mulher” (1975, p. 157).

⁹⁸ Esses poemas, retirados pelo próprio Cabral em *Poesias completas* (1968), foram posteriormente recuperados na *Obra completa* (2006), organizada por Marly de Oliveira, e na recente *Poesia completa* (2020), organizada por Antonio Carlos Secchin.

dos anos 1960. Retirando, de *Pedra do sono*, poemas como “As amadas” – “As amadas rebentam nas fontes do poema” (MELO NETO, 2020, p. 39) – ou “A mulher no hotel” – “A mulher que eu não sabia/ (rosas nas mãos que eu não via,/ olhos, braços, boca, seios),/ deita comigo nas nuvens” (p. 45) –, João Cabral logra estabelecer uma trajetória bem mais coesa até *A educação pela pedra*, minimizando os percalços na consolidação de seus ideais de objetividade, concretude e lucidez. Por outro lado, é importante constatar que Cabral nunca renegou *Pedra do sono* como uma “obra imatura”, mantendo-a sempre dentro da rigorosa estrutura de seu projeto – o que, aliás, reforça a importância constitutiva dessa estreia⁹⁹.

O recalque daquilo que, em *Pedra do sono* (e *Os três mal-amados*), se apresentava como “impossibilidade de realização” converte-se, a partir de meados da década de 1950, no elogio recorrente de um fazer austero, sintetizado nas imagens agressivas do canto flamenco ou da faca pernambucana, que atravessam livros como *Paisagens com figuras* – “O canto da Andaluzia/ é agudo como seta/ no instante de disparar/ ainda mais aguda e reta” (MELO NETO, 1956, p. 53) –, *Uma faca só lâmina* – “O fio de uma faca/ mordendo o corpo humano,/ de outra faca ou punhal,/ tal corpo vai armando” (p. 20) – ou *Quaderna* – “é um cante para cima,/ em que se há de subir/ cortando, e contra a fibra” (1961, p. 181). Nesses casos, além da resistência mineral “ao que flui e a fluir”, há uma evidente valorização da contundência afiada, cuja feroz capacidade de corte desperta a consciência e torna a percepção mais aguda, tal qual aparece na seção I de *Uma faca só lâmina*:

Essa lâmina adversa,
esse relógio ou bala,
se torna mais alerta
todo aquele que o guarda,

sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

E tudo o que era vago,
toda frouxa matéria,
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas

Em cada coisa o lado,
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera,

despem-se agora dos
nevoeiros da rotina,
pondo-se a funcionar
com toda suas quinas.

Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,

⁹⁹ Para uma análise específica de *Pedra do sono*, indico o estudo de John Gledson, “Sono, poesia e o ‘falso livro’ de João Cabral de Melo Neto”. Discordando dos críticos que tratam essa estreia como uma espécie de “pré-história” da objetividade que o poeta futuramente conquistaria, Gledson sinaliza que seu intuito “não é argumentar a favor de uma visão ‘subjética’ igualmente unilateral do livro (...), mas compreendê-lo como uma parte coerente de um desenvolvimento que não pode ser entendido lançando mão de tais dicotomias [‘objetividade’ vs. ‘subjatividade’] excessivamente simples” (2003, p. 171).

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
e presença de vespa.

sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai, fio contra fios.

Simplificando um pouco, a incisão dos objetos (“lâmina”, “relógio” ou “bala”) instaura uma dolorosa lição de concretude no “homem”, o qual “se torna mais alerta” porque “sofre a faca”. Quer dizer, na lógica do poema, a exatidão não se dissocia do incômodo, uma vez que é “aquela lâmina/ e seu jato tão frio” que mantém a consciência sempre acordada: a “nitidez” é “de agulha”, a “presença” é “de vespa”, o sujeito é “lúcido e insone”. Há, aqui, mais um exemplo da imitação da forma operada na poesia cabralina, na medida em que, apenas sofrendo o “corte”, o sujeito será capaz de organizar “toda frouxa matéria” em volta de si, retirando dela os “nevoeiros da rotina” e expondo, assim, “toda suas quinas”.

Pode-se dizer que *Uma faca só lâmina* reafirma o programa de “Pequena ode mineral”, incorporando aquilo que, no final de *O engenheiro*, permanecia “fora do tempo”: enquanto, no poema de 1945, a ordem da pedra condensava-se no “pesado sólido/ que ao fluido vence” – escapando, portanto, da “desordem na alma” –, uma década depois, a lucidez da lâmina intenta ordenar a própria instabilidade de “tudo o que era vago” – de modo que “até os próprios líquidos/ podem adquirir ossos”. É essa aposta mais exigente que sustenta também *A educação pela pedra*, como bem demonstra o “grão indigesto”, que “obstrui a leitura fluviante, flutual”, em “Catar feijão”. Em outros termos, não custa lembrar que é imitando a escassez sertaneja que João Cabral refina sua própria dicção enxuta, expondo a precariedade objetiva do sertão ao mesmo tempo que demarca, de modo tenso, a distância entre essa precariedade e a linguagem poética que a imita.

Segundo Marta Peixoto, “prezando justamente a lucidez e o controle”, a obra de Cabral “reveste-se de características tradicionalmente consideradas viris: agressividade, contenção ou mesmo secura emocional, racionalidade, contundência” (2000, p. 230). Como afirma a própria autora, a atribuição dessas características ao universo masculino é apenas uma sujeição cultural, que, todavia, faz parte da estrutura dicotômica da poesia cabralina¹⁰⁰. E se, nessa estrutura, a masculinidade está associada à frieza da lâmina, à solidez da pedra ou à aspereza do deserto, a feminilidade aparecerá no campo oposto, seja na “mulher febril que habita as ostras” (MELO

¹⁰⁰ Ainda segundo Peixoto, essa “reflexão não visa detectar eventuais posicionamentos machistas, mas sim observar o funcionamento da imagética masculina na sua relação com outros elementos fundamentais de sua obra” (2000, p. 230). Isso não impede, no entanto, que a ensaísta aponte como, em muitos momentos, a “rede de metáforas” da metalinguagem de Cabral “apoia-se não só na anatomia masculina e respectivos comportamentos mas também e sobretudo na sua simbolização cultural como instância de poder” (p. 237).

NETO, 1956, p. 64), em *O cão sem plumas*; no “rumor de folhas líquidas” (1961, p. 198), em “Imitação da água”, de *Quaderna*; ou na “macieza nua dela” (p. 19), em “Escrito com o corpo”, de *Serial*.

É importante antecipar, contudo, que mesmo no polo feminino há uma recorrente predileção pela concretude estável – como em “Rio e/ou poço”, de *Quaderna*, no qual a mulher é “água em si mesma, parada,/ e que ao parar mais se adensa,/ água densa de água, como de alma tua alma está densa” (p. 187) ou, ainda, em “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*: “Ela se imove com o andamento da água/ (indecisa entre ser tempo ou espaço)” (1966, p. 30). Aproveitando o ensejo, vale lembrar que essa polarização corresponde, desde *Paisagens com figuras*, a uma divisão geográfica entre o Nordeste brasileiro e certas regiões da Espanha. Isso é evidenciado, por exemplo, num poema como “Duas paisagens”: “D’Ors em termos de mulher/ (Teresa, *La Ben Plantada*)/ descreveu da Catalunha/ a harmonia sábia e clássica// (...)// Em termos de uma mulher/ não se conta é Pernambuco:/ é um estado masculino/ e de ossos à mostra, duros” (1956, p. 59).

Obviamente, essa dupla articulação não deve ser tomada de modo fixo, uma vez que o conjunto de poemas estabelece embates e confluências que tornam mais matizadas as relações entre os dois polos. De todo modo, tais relações vão progressivamente depurando os termos antinômicos, concentrando-os, a partir de *Quaderna*, no retesamento “masculino” do sertão e na abertura “feminina” de Sevilha. Para Ricardo Souza de Carvalho, com essa cidade espanhola, em “lugar da paisagem predominantemente natural” dos livros anteriores, a poesia de João Cabral “passou a frequentar um determinado espaço urbano. Sevilha possibilitou a Cabral uma teoria da cidade, não apenas para compreendê-la, mas também para apresentá-la como modelo para outras cidades” (2011, p. 179).

Talvez pareça exagero afirmar que apenas Sevilha seja, para o poeta, um modelo de cidade, tendo em vista a relação positiva de João Cabral com Recife. Contudo, apesar de suas qualidades, não se pode esquecer que o Recife cabralino é atravessado por um “rio indigente,/ sangue-lama que circula/ entre cimento e esclerose/ com sua marcha quase nula”, cuja insalubridade atinge a “gente que se estagna/ nas mucosas deste rio,/ morrendo de apodrecer/ vidas inteiras a fio” (MELO NETO, 1956, p. 28). Sevilha, por sua vez, é celebrada como a “cidade mais bem cortada”, cujo espaço “veste o homem/ sob medida” (1961, p. 187), dando, assim, carnadura aos ideais de um urbanismo racional e arejado presentes desde *O engenheiro*.

O leitor poderia estranhar que as qualidades urbanísticas da arquitetura moderna, tão valorizadas por Cabral, sejam encontradas na antiga cidade espanhola, que remete à época da ocupação mourisca na península Ibérica, em meados do século VIII. Contudo, não se pode

esquecer que, em contexto brasileiro, a tradição viva (da influência árabe, inclusive) nas soluções arquitetônicas já se fazia presente na clareza modular do cobogó (inspirado no muxarabi). Para os arquitetos modernos da Espanha, tal tradição também surgia como exemplo de risco bem planejado, que se adequava às necessidades específicas da região mediterrânea. Comparando as construções populares da Andaluzia com a arquitetura da costa norte da África, o Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea¹⁰¹ apresenta uma formulação interessante, publicada no número 18 da revista *Documentos de Actividad Contemporánea*:

De sus medios de vida, civilización, costumbres y condiciones climatológicas, semejantes, habían de nacer un sin fin de soluciones constructivas “standard”, repetidas a través de las épocas; simples todas como consecuencia inmediata de unas necesidades humanas primarias. Características principales comunes a esta arquitectura, son sus elementos: puertas, ventanas, pórticos, etcétera, todas a escala humana y con una ausencia absoluta de motivos decorativos superfluos y de artificios absurdos. Si alguno de sus detalles pudiese interpretarse como decorativo, éste es casi siempre derivado de la construcción con alguna base racional que lo refuerza (GATEPAC, 1935, p. 15).

Aqui, reaparece o ideário da arquitetura moderna incorporado pela poesia cabralina: “soluções construtivas”, formas “simples”, aberturas em “escala humana”¹⁰², “ausência de motivos supérfluos”, “base racional” – além, é claro, da observação cuidadosa das “condições climáticas” e dos “costumes” locais no planejamento das edificações. Diante dessa perspectiva, é plausível afirmar que, residindo em Andaluzia na década de 1950, João Cabral reencontrou, *ainda que com outros materiais*, as principais qualidades que fundamentavam aquele projeto que, décadas antes, dava nova feição ao desenvolvimento do Recife e que, logo adiante, se tornaria o parâmetro arquitetônico da modernização no Brasil. Quer dizer, se, na década de 1930, Cabral pode assistir às realizações efetivas da DAU – cujas propostas apontavam para

¹⁰¹ Mais conhecido pela sigla GATEPAC, o grupo foi formado na Espanha no início dos anos 1930, adotando de maneira autônoma as diretrizes do CIAM (Congrès Internationaux d’Architecture Moderne) – organização de arquitetos modernos cujo principal manifesto é a famosa “Carta de Atenas”, de Le Corbusier. As ideias e pesquisas do GATEPAC podem ser encontradas nos artigos não-assinados da revista *AC – Documentos de Actividad Contemporánea*. O grupo se desfz em 1939, devido aos nefastos desdobramentos da guerra civil espanhola.

¹⁰² Em *Por uma arquitetura*, Le Corbusier anota que o “homem primitivo”, na medida em que se tornava um “construtor”, “estabeleceu a ordem. Para medir, tomou seu passo, seu pé, seu cotovelo, seu dedo. Impondo a ordem com seu pé ou com seu braço, criou um módulo que regula toda a obra, e esta obra está em sua escala, em sua conveniência, em seu bem-estar, em sua medida. Está na *escala humana*. Ele se harmoniza com ela; isso é o principal” (2011 [1923], p. 44). Em seguida, o autor indaga: “A maioria dos arquitetos não terá esquecido hoje que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade e que é função direta dos instintos humanos?” (idem, ibidem). Por seu turno, na poesia de João Cabral, essa valorização da escala humana aparece, por exemplo, em “Pregão turístico do Recife” – “podeis aprender que o homem/ é sempre a melhor medida./ Mais: que a medida do homem/ não é a morte mas a vida” (MELO NETO, 1956, p. 28) – e no poema intitulado “Sevilha” – “sevilhano em quem se encontra/ ainda o gosto/ de ter a vida à medida/ do próprio corpo” (1961, p. 189).

uma organização mais democrática do espaço urbano –, mais tarde, o poeta descobriria nas tradicionais cidades andaluzas uma outra forma válida de organização, sobretudo em Sevilha – cidade na qual o tamanho das ruas e praças pareceu-lhe precisamente ajustado às necessidades dos moradores.

Em *A educação pela pedra*, essa organização sevilhana comparece claramente num poema como “A urbanização do regaço”:

Os bairros mais antigos de Sevilha
criaram uma urbanização do regaço
para quem, em meio a qualquer praça,
sente o olho de alguém a espioná-lo,
para quem sente nu no meio da sala
e se veste com os cantos retirados.
Com ruas feitas com pedaços de rua,
se agregando mal, por mal colados,
com ruas feitas apenas com esquinas
e por onde o caminhar fia quadrado,
eles têm abrigos e íntimos de corpo
nos recantos em desvão e esconsados.

*

Com ruas medindo corredores de casa,
onde um balcão toca o do outro lado,
com ruas arruelando mais, em becos,
ou alargando, mas em mínimos largos,
os bairros mais antigos de Sevilha
criam o gosto pelo regaço urbanizado.
Eles têm o aconchego que a um corpo
dá estar no outro, interno ou aninhado,
para quem torce a avenida devassada
e enfia o embainhamento de um atalho,
para quem quer, quando fora de casa,
seus dentros e resguardos de quarto.

Dividido simetricamente, o poema apresenta dois quadros invertidos de Sevilha: na primeira estrofe, a “urbanização do regaço” parece gerar certo desconforto aos indivíduos, devido à sensação de que há “o olho de alguém a espioná-lo”, sendo a cidade constituída pejorativamente por “pedaços de rua,/ se agregando mal”; na segunda estrofe, porém, o “regaço urbanizado” parece trazer “o aconchego que a um corpo/ dá estar no outro”, sendo a cidade agora cuidadosamente constituída por “corredores de casa” e “mínimos largos”. De todo modo, ambos os segmentos convergem, aparentemente, para uma mesma ideia de exposição pública da interioridade, nos “abrigos e íntimos de corpo” ou nos “dentros e resguardos de quarto”. Entrecruzando as pontas, no entanto, é impossível ignorar que o incômodo do corpo exposto, mesmo em ambiente doméstico (“quem sente nu *no meio da sala*”), resolve-se, no fim, pela internalização do bem-estar caseiro nas vias da cidade (para quem quer, *quando fora de casa,/ seus dentros e resguardos*). O poema, assim, ensina uma lição em duas etapas, a partir da qual a própria conformação de Sevilha cria “o gosto” pelo adequado modo de vida sevilhano.

Nesse sentido, pode-se dizer que a diferença fundamental entre as “ruas feitas apenas com esquinas” – nas quais “o caminhar fia quadrado” – e a “avenida devassada” – onde se “enfia o embainhamento de um atalho” – está no ponto de vista do observador. Aquilo que torna problemática a exposição da intimidade (“desvão e esconsados”) converte-se, na experiência maturada com Sevilha, na ideia de um agradável acolhimento (“interno ou aninhado”). Mesmo

que a repetição de diversos sintagmas (“com ruas”, no 7º e 9º versos da primeira estrofe e no 1º e 3º da segunda; “para quem”, no 3º e 5º versos da primeira estrofe, e 9º e 11º da segunda; “eles têm”, no 11º verso da primeira estrofe e no 7º da segunda, etc.) indicie uma estrutura textual aberta, cuja ordem dos versos poderia ser alterada, é preciso enfatizar essa resolução positiva no final do poema¹⁰³.

Por isso, aliás, vale a pena insistir na análise da segunda estrofe, quando o “gosto pelo regaço urbanizado” se consagra. Estabelecendo uma correlação entre a medida doméstica (“corredores de casa”) e o espaço público (“ruas”, “becos”, “largos”), esse segmento do poema revela a qualidade cabralina da cidade espanhola, cuja pressuposta contenção (“ruas arruelando mais”) funciona pelo mesmo tipo de regulação que engendrava “O mar e o canavial” – uma vez que os trajetos de Sevilha, mesmo se “alargando”, restringem-se em “*mínimos largos*”. Reforçando a expressão do título, essa estrofe propõe equacionar ordenação e conforto, sintetizando tal proposta na própria ideia de um “regaço urbanizado”. Importa salientar, portanto, que esse “abrigo” defendido pelo poema não se confunde com o fechamento em algum tipo de claustro ou território com muros, sendo conquistado nas vias comuns da cidade.



Vista noturna da Plaza Alfaro, em Sevilha. No final do beco à esquerda, encontra-se a Plaza de Santa Cruz.
Foto de Juan Miguel Pando Barrero (1963)
Fonte: Instituto del Patrimonio Cultural de España



Terraço de bar localizado na confluência da Calle Almirantazgo com a Avenida de La Constitución, em Sevilha.
Foto de Juan Miguel Pando Barrero (1963)
Fonte: Instituto del Patrimonio Cultural de España

¹⁰³ A permutação dos versos na outra versão do poema, “O regaço urbanizado” confirma a resolução positiva: “Com ruas arruelando mais, em becos,/ ou alargando, mas em mínimos largos,/ eles têm abrigos e íntimos de corpo/ nos recantos em desvão e esconsados. Eles têm o aconchego que a um corpo/ dá estar no outro, interno ou aninhado,/ para quem quer, quando fora de casa,/ seus dentros e resguardos de quarto” (MELO NETO, 1966, p. 103).

Entretanto, mais do que um lugar de descanso, tal “regaço” possui uma inquestionável conotação sexual – o que, aliás, remete ao sentido original do termo¹⁰⁴. Afinal, como o poema assinala, os bairros antigos de Sevilha “têm o aconchego que a um corpo/ dá estar no outro, interno ou aninhado”. Ora, ao contrário da agressão de *Uma faca só lâmina* – instaurada com a “faca íntima/ ou faca de uso interno,/ habitando num corpo/ como o próprio esqueleto// de um homem que o tivesse,/ e sempre, doloroso,/ de homem que se ferisse/ contra seus próprios ossos” (MELO NETO, 1956, p. 12) –, o aconchego de “A urbanização do regaço” aninha o corpo do indivíduo que atravessa a cidade – compondo uma cena erótica com a “avenida devassada” e o “embainhamento de um atalho”. Em certa medida, tudo no poema aponta para essa cena final (o sentir-se “nu”, os “abrigos e íntimos do corpo”, o “balcão [que] toca o do outro lado”, etc.), em que a experiência com a cidade se consuma.

Não deixa de ser curioso, contudo, que essa valorização se dê num lugar onde, de acordo com a primeira estrofe, as ruas são “feitas com pedaços de ruas,/ se agregando mal, por mal colados”. Ou seja, segundo o poema, o “regaço urbanizado” não se encontra no planejamento apurado do risco moderno, mas “nos bairros mais *antigos*”, nos quais a intrincada composição de ruas estreitas – ora desembocando em becos, ora desembocando em mínimos largos – reproduz o conforto doméstico no meio da cidade. Desse modo, se, como afirma Antonio Carlos Secchin, a “esse espaço de aconchego se opõe o sertão do Nordeste brasileiro, marcado com signos da masculinidade, da aspereza, da agressiva luminosidade, do desconforto e da *secura*” (2014, p. 450), é preciso destacar que essa celebração de Sevilha também relativiza o rigoroso controle da razão construtiva, uma vez que a organização geométrica do espaço (onde “o caminhar fia quadrado”) se faz com peças *mal* agregadas.

Dentro do esquema antitético da poesia cabralina, o embate entre escassez sertaneja e lucidez racional permanece inserido no universo masculino. Sevilha, como já vimos, representa o polo feminino – tanto no sentido figurado, como metonímia de um modelo positivo da cidade, quanto no sentido literal, como valorização da mulher sevilhana¹⁰⁵. A simbiose entre essas duas instâncias é obsessivamente retomada pelo poeta ao longo de toda sua trajetória, apontando para uma fusão que – como pretendo demonstrar na segunda parte deste estudo – será relativizada num dos melhores poemas de *Museu de tudo*. Por ora, destaco que essa associação entre a

¹⁰⁴ No *Dicionário Aurélio*, encontram-se as seguintes definições de “regaço”: “1. Cavidade formada por veste comprida entre a cintura e os joelhos de quem está sentado, colo (...); 2. Dobra que o vestido forma levantando-se-lhe a barra, adiante; 3. *Fig.* Espaço médio interior; 4. *Fig.* Lugar de repouso ou abrigo” (2010, p. 1804).

¹⁰⁵ Silvana Moreli Vicente Dias estuda detalhadamente essa dupla figuração em sua dissertação de mestrado, *João Cabral de Melo Neto: a poesia no feminino* (cf. 2002).

cidade de Sevilha e a mulher andaluza fica mais evidente em outro poema de *A educação pela pedra*, intitulado “Na baixa Andaluzia”:

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa completamente, de ser da e de terra; e de uma terra dessa sua, de noiva, de entreperna: terra de vale, coxa; donde germinarem ali, pelos telhados, e verdadeiros, jardins de jaramago: a terra das telhas, apesar de cozida, nem cessa de parir nem a ninfomania. De parir flores de flor, não de urtiga: os jardins germinam em casas sadias, que exibem os tais jardins suspensos e outro interior, no pátio de dentro, e outros sempre onde da terra incasta dessa Andaluzia, terra sem menopausa, que fácil deita e deixa, nunca enviúva, e que de ser fêmea nenhum forno cura.

2.

A terra das telhas, apesar de cozida, não cessa de dar-se ao que engravida: segue do feminino; aliás, são do gênero as cidades ali, sem pedra nem cimento, feitas só de tijolo de terra parideira de que herdaram tais traços de fêmea. (Sevilha os herdou todos e ao extremo: a menos macha, e tendo pedra e cimento).

A terra da Andaluzia é apresentada como “fêmea”, sendo, na descrição do poema, tanto “noiva” quanto “parideira”. Desde o primeiro verso, atravessado pela ressonância das sibilantes e nasais (“neSSa andaluZia coiSa nenhuma CeSSa”), os atributos ditos femininos são expandidos a todas as coisas da região, consideradas “da e de terra” – i.e., próprias da cultura andaluza e feitas de matéria telúrica. Assinalada pela rima toante dos versos iniciais, a insistente repetição dos termos “[não] cessa” e “terra” reforça essa ideia de espraiamento, se desdobrando



Pátio de uma tradicional “casa de vecinos”, em Córdoba, Andaluzia.
Foto do GATEPAC (1935)
Fonte: AC – *Documentos de Actividad Contemporánea*

na abundância vegetal dos jardins, nos quais germinam “flores de flor”, e no material maleável das edificações, construídas “sem pedra nem cimento”. Essa “terra parideira”, mesmo quando cozida para a fabricação de “tijolos”, nunca perde sua fertilidade, fazendo com que as “casas sadias” sejam revestidas por “jardins suspensos”, nos telhados, e por jardins interiores, no “pátio de dentro”. Há, portanto, uma inegável vitalidade na Andaluzia, traduzida em termos sexualizados (“ninfomania”, “incasta”, “sem menopausa”).

O adjetivo “baixa” no título do poema, demarcando a localização geográfica mais ao sul, aponta também para essa sexualização, reforçando

a identificação entre o território andaluz e o corpo humano (“terra de vale, coxa”). Para Marta Peixoto, esse adjetivo indicaria ainda uma “posição hierarquicamente inferior” nas atribuições do gênero feminino, “confirmada pela alusão àquela região de Espanha como mulher prostituída (‘que fácil deita e deixa’)” (2000, p. 236). Sem perder de vista o que há de problemático nesse visão binária, a própria autora ressalta, no entanto, que essa representação não deixa de ser valorativa na lógica interna do poema:

Esta fertilidade vegetal e feminina figura um certo tipo de criatividade poética que, apesar de levemente menosprezada, não deixa de ter aspectos positivos: resulta em “flores de flor, não de urtiga” e em jardins que “germinam sobre casas sadias”. Cabral, num gesto abrangente, suaviza os seus padrões rígidos e exclusivistas, parecendo aceitar, com admiração talvez um pouco horrorizada, um tipo de criatividade em radical oposição ao que normalmente lhe agrada (PEIXOTO, 2000, p. 236).

Segundo Peixoto, essa criatividade “baixa” se colocaria em franca oposição à própria metalinguagem de João Cabral: em vez da segura mineral, a abundância vegetal; em vez de planejamento calculado, fertilidade incessante, etc. De fato, é difícil negar o quanto essa disponibilidade da terra (“que fácil deita e deixa”) opõe-se programaticamente à resistência de “A educação pela pedra” (“ao que flui e a fluir”) – o que poderia sugerir, por sua vez, uma forte distinção entre a poética do livro e a celebração da Andaluzia.

Pensando na organização dialética de *A educação pela pedra*, é preciso compreender a tensão entre pedra e flor como um movimento fundamental que atravessa a poesia cabralina desde a década de 1940. De início, a despeito do título, relembro que o termo “pedra” não comparece em nenhum poema do livro de estreia de Cabral – ao contrário da recorrente “flor”, presente em diversos poemas de *Pedra do sono*¹⁰⁶. Já em *O engenheiro*, surgem as primeiras interações entre pedra e flor, nas quais, *grosso modo*, a frieza mineral contrapõe-se à floração vegetal¹⁰⁷. No livro seguinte, *Psicologia da composição*, João Cabral arrisca a primeira resolução desse atrito, promovendo uma espécie de mineralização da flor – “São minerais/ as flores e as plantas,/ as frutas, os bichos/ quando em estado de palavra” (MELO NETO, 1956

¹⁰⁶ O termo e outros correlatos aparecem em “Dentro da perda da memória” – “E do retrato nasciam duas flores,/ (dois olhos, dois seios, dois clarinetes)/ que em certas horas do dia/ cresciam prodigiosamente” (MELO NETO, 1956 [1942], p. 147) –; “Noturno” – “os sinos secavam as flores,/ as flores eram cabeças de santos” (p. 148) –; “Poema de desintoxicação” – “Eu penso o poema/ da face sonhada/ metade de flor/ metade apagada” (p. 149) –; “Jardim” – “Como o inferno que se esquece/ buliu o lírio nu” (p. 157) –; “Poesia” – “Ó jardins enfurecidos” (p. 158) –; “Composição” – “repetem os gestos obscenos/ que vejo fazerem as flores” (p. 159) –; “O poeta” – “e nos olhos, vistos por fora, do poeta,/ vão nascer duas flores secas” (p. 160) – e “A mulher no hotel” – “Terei de esmagar as crianças? Pisar as flores crescendo?/ Terei de arrasar as cidades/ sob seu corpo bulindo?” (p. 161).

¹⁰⁷ Isso pode ser vislumbrado claramente em poemas como “A paisagem zero” – “no belo tempo mineral/ que afugentou as floras” (MELO NETO, 1956 [1945], p. 110) – ou “O funcionário” – “planta viva/ a arfar no cimento” (p. 124).

[1947], p. 99) –, que culmina na famosa síntese da “Antiode”: “Flor é a palavra/ flor, verso inscrito no verso, como/ manhãs no tempo” (p. 105).

Dessa perspectiva, fica mais fácil perceber que Cabral sustenta um constante embate entre a instabilidade orgânica da flor e a estabilidade mineral de sua poética – do mesmo modo, aliás, que faz com a abordagem da fluência do rio¹⁰⁸. Incorporado ao esquema binário de *Duas águas*, esse embate adquire um novo componente geográfico na década de 1950, forjando certa associação entre a flor e o universo espanhol. Isso é explicitado, por exemplo, em “Alguns toureiros”, no qual o modo de cultivo da flor determina a qualidade do estilo de tourear: Manolo Gonzáles e Pepe Luís com “precisão doce de flor/ graciosa, porém precisa”, Julio Aparício com “ciência fácil de flor/ espontânea, porém estrita”, Miguel Baéz “que cultiva outra flor:/ angustiosa de explosiva”, Antonio Ordóñez “que cultiva flor antiga” e, finalmente, “Manuel Rodríguez,/ *Manolete*, o mais deserto,/ o toureiro mais agudo,/ mais mineral e desperto” que demonstra “aos poetas:/ como domar a explosão/ com mão serena e contida,/ sem deixar que se derrame/ a flor que traz escondida/ (...)” (1956, p. 45-46).

Sem me aprofundar na leitura desse conhecido poema, destaco que todos os toureiros são, em alguma medida, valorizados. Mesmo aqueles que apresentam características opostas à poética cabralina (“doce”, “fácil”) são reconsiderados pelas expressões adversativas (“graciosa, porém precisa”; “espontânea, porém estrita”). No entanto, a eleição de *Manolete* concretiza as qualidades que, nos outros toureiros, estão apenas esboçadas: *Manolete* é quem “melhor calculava”, o que tinha “mais precisão”, aquele “que à tragédia deu número,/ à vertigem, geometria”. Como sabemos, essas mesmas habilidades comparecem na própria linguagem de João Cabral, reforçando a lição metalinguística do poema. Afinal, Cabral também demonstra aos poetas como domar a explosão: “trabalhá-la/ com mão certa, pouca e extrema:/ sem perfumar sua flor,/ sem poetizar o poema”. E, assim como *Manolete*, João Cabral não descarta a “flor” (em sentido lato) de sua obra, mantendo-a, porém, controlada pela segura objetiva de sua linguagem. Ou seja, se a pedra sertaneja funciona como modelo poético, sobretudo em *A educação pela pedra*, essa flor de carnadura hispânica impõe-se como mais um dos elementos impositivos que dinamizam a forma cabralina, exasperando os conflitos que fundamentam a tensão de seus poemas.

¹⁰⁸ É bom lembrar que a construção imagética de *O cão sem plumas* aponta, muitas vezes, para o universo vegetal: “Aquele rio/ (...)/ Abre-se em flores/ pobres e negras” (1956 [1950], p. 64); “Seriam aquelas águas/ fruta de alguma árvore?” (p. 66); “aqueles mangues/ são uma enorme fruta” (p. 75); “Quer/ o mar/ destruir no rio/ suas flores de terra inchada” (p. 74); “como a flor/ é mais espessa/ que sua árvore,/ etc. etc.” (p. 78-79).

Voltando ao “Na baixa Andaluzia”, sinalizo a proposição destacada entre parênteses nos dois últimos versos: ao contrário das demais cidades andaluzas, Sevilha é feita de “pedra e cimento”, o que, no entanto, não impede que ela apresente todas as características abundantes da região de modo ainda mais extremado. Quer dizer, aquela fertilidade internalizada nos tijolos de terra cozida também é herdada por Sevilha, relativizando a imediata associação entre gênero feminino e ausência de firmeza mineral. Isso, de um lado, realça a excepcionalidade de Sevilha – que, sendo a “menos macha” das cidades, é constituída pelo mesmo elemento resistente do qual o livro aprende sua própria poética – e, de outro, embaralha a cadeia de pares dicotômicos que organiza *A educação pela pedra*.

Em “Coisas de cabeceira, Sevilha”, descobrimos que essa cidade feminina ensina a importância do “fazer no extremo, onde o risco começa” (MELO NETO, 1966, p. 43). O leitor cabralino sabe que as palavras “extremo” e “risco” não são ocasionais, estando presentes também em outros poemas do livro – como no supracitado “Catar feijão” (“açula a atenção, isca-a com o risco”) ou mesmo em “Na baixa Andaluzia” (“Sevilha os herdou todos e ao extremo”). Do mesmo modo, a exatidão e o afincado implicados nesse “fazer” – que já constava, em *Paisagens com figuras*, no trabalho de Manolete (“com mão certa, pouca e extrema”) – reaparece, em *A educação pela pedra*, no elogio à obstinada composição de Sofia de Mello Breyner Andresen¹⁰⁹ e ao *cante* preciso de Bernarda de Utrera¹¹⁰. Ora, tal qual Sevilha, cidade onde o “caminhar fia quadrado”, as qualidades geralmente atribuídas ao “fazer masculino” também são encontradas nas artistas alinhadas ao ideário cabralino¹¹¹, complicando o esquematismo com o qual se poderia abordar os signos mobilizados pelo poeta.

¹⁰⁹ “Sofia vai de ida e volta (e a usina);/ ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,/ e usando apenas (sem turbinas, vácuos)/ Algarves de sol e mar por serpentinas./ Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,/ em cristais (os dela, de luz marinha)” (1966, p. 23).

¹¹⁰ “Bernarda de Utrera arranca-se o *cante*/ quando a brasa chama a si as chamas;/ quando ainda brasa, no entanto quando,/ chamando a si o excesso, se desinflama./ Ela usa a brasa íntima no quando breve/ em que, brasa apenas e em brasa viva,/ *arde numa dosagem exata de si mesma*:/ brasa estritamente brasa, in excessiva” (p. 34, grifo meu).

¹¹¹ Comentando a reflexão de João Cabral sobre algumas artistas (Marianne Moore, Sofia de Mello, Mary Vieira e Vera Mindlin), escreve Marta Peixoto: “Ora João Cabral, por um lado, põe as mulheres artistas em plano de igualdade com os homens e, por outro, distingue-as de qualquer feminino cultural ou biológico passível de apoucar seu trabalho no campo artístico” (2000, p. 234). Na sequência, Peixoto aponta que essa “espécie de cruzamento das fronteiras entre os sexos, permitindo às mulheres práticas artísticas mais ou menos marcadas pelo masculino, também se observa na belíssima sequência ‘Estudos para uma bailadora andaluza’” (idem, *ibidem*). De minha parte, acho que seria interessante analisar mais detidamente a oposição entre a “água imóvel” de outros poemas já citados (“Rio e/ou poço”, “Imitação da água”, “Uma mulher e o Beberibe”) e o “caráter do fogo” dessa bailadora, que possui o “gosto dos extremos” (MELO NETO, 1961, p. 127). Na outra ponta, pensando nas tensões de *A educação pela pedra*, seria importante levar a sério a autocrítica de “Dois P.S. a um poema”, no qual Cabral, retomando “Estudos para uma bailadora andaluza”, enfatiza a consciente insuficiência de sua linguagem: “Certo poema imaginou que a daria a ver/ (quando dentro da dança) com a chama:/ imagem pouca e pequena para contê-la,/ conter sua chama e seu mais-que-chama” (1966, p. 45). Sem me aprofundar no poema, sinalizo apenas que a expressão “dar a ver” e a ideia de contenção são balizas da própria poética cabralina.

Diante disso, é necessário destacar o quanto João Cabral potencializa as aparentes contradições de sua poesia, entrecruzando as ideias fixas para engendrá-las em renovadas configurações. O que, portanto, parecia garantido pela mera repetição dos mesmos termos, precisa ser encarado na fatura específica de cada poema para, em seguida, ser compreendido como parte integrante do conjunto da obra. Em outras palavras, embora a polarização entre a forma mineral (associada ao masculino de Pernambuco ou à resistência da pedra) e a matéria informe (associada ao feminino da Andaluzia ou à fluência do rio) permaneça em constante atrito, os elementos dos dois polos podem se recombinar de diferentes maneiras – o que, aliás, reitera a arquitetura planejada de *A educação pela pedra*, desenvolvida a partir de permutações dentro de uma mesma estrutura serial.

Isso é explicitado num poema como “Fazer o seco, fazer o úmido”:

A gente de uma capital entre mangues,
 gente de pavio e de alma encharcada,
 se acolhe sob uma música tão resseca
 que vai ao timbre de punhal, navalha.
 Talvez o metal sem húmus dessa música,
 ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,
 lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
 na molhada alma pavio, molhada mesmo.

*

A gente de uma Caatinga entre secas,
 entre datas de seca e seca entre-datas,
 se acolhe sob uma música tão líquida
 que bem poderia executar-se com água.
 Talvez as gotas úmidas dessa música
 que a gente dali faz chover de violas,
 umedeçam, e senão com a água da água,
 com a convivência da água, langorosa.

Composto por duas oitavas subdivididas em duas frases de quatro versos cada (“A gente de uma...”; “Talvez...”), o poema propõe um espelhamento invertido entre a gente do Recife (“capital entre mangues”) e do sertão (“Caatinga entre secas”). Dissociando paisagem e cultura, o poema afirma que a população ribeirinha produz “uma música tão resseca”, que seria “capaz de tocar fogo”, enquanto a população sertaneja elabora “uma tão líquida/ que bem poderia executar-se com água”. Dessa maneira, a gente de “alma encharcada” conquista com sua música a incisão do “punhal” e da “navalha” e a gente de “seca e seca” – aquela mesma gente que, segundo “A educação pela pedra”, possui uma “uma pedra de nascença, que entranha a alma” – dilui-se numa música “langorosa”, feita “senão com a água da água,/ com a convivência da água”.

Os valores cabralinos continuam intactos no “metal sem húmus” da música recifense, composta com o mesmo vigor “ácido” e “elétrico” de *Uma faca só lâmina*¹¹². Tal produção, no

¹¹² Refiro-me, respectivamente, à seção E – “Aos ácidos do sol/ seja, ao sol do Nordeste,// à febre desse sol/ que faz de arame as ervas” (1956, p. 18) – e à seção H – “o que em todas as facas/ é a melhor qualidade:/ a agudeza feroz/ certa eletricidade,// mais a violência limpa/ que elas têm, tão exatas,/ o gosto do deserto,/ – o estilo das facas!” (p. 21-22) – de *Uma faca só lâmina*.

entanto, é elaborada pela gente úmida que vive “entre mangues” – o que remete àqueles “homens plantados na lama”, de *O cão sem plumas*¹¹³. Por outro lado, o “chover de violas” da música do sertão, distinguindo-se da secura da paisagem, afasta-se também da linguagem enxuta e firme de João Cabral, desfazendo a correlação imediata entre poética mineral e universo sertanejo. Que esse afastamento se dê justamente por meio da música não me parece irrelevante: com exceção do *cante a palo seco*, que serve de parâmetro poético pelo despojamento contundente, e da estridência do frevo¹¹⁴, cujo timbre metálico combina com a incisão das facas, Cabral opunha-se programaticamente à música por entendê-la como uma arte encantatória, que embala o ouvinte em vez de despertá-lo¹¹⁵. É, portanto, na arte menos afeita à sua poética que João Cabral encontra sua maior diferença com a cultura sertaneja – cuja riqueza musical aparece, por exemplo, no canto melancólico de muitas toadas e aboios¹¹⁶.

No fim das contas, embora Cabral mantenha a dureza e a luminosidade do sertão como modelo de linguagem, os poemas de *A educação pela pedra* podem (e devem) perscrutar incisivamente seus objetos, mantendo-os numa disposição sempre polarizada para descobrir novos atritos e confluências dentro do imaginário restrito do poeta. Assim, a fertilidade vegetal de “Na baixa Andaluzia” pode ressurgir na zona da mata pernambucana de “Os reinos do amarelo”, na “terra lauta” que “produz e exhibe/ um amarelo rico (se não o dos metais)/ o amarelo do maracujá e os da manga,/ do oití-da-praia, do caju e do cajá” (MELO NETO, 1966, p. 80); a dolorosa experiência do sertanejo de “A educação pela pedra”, trazendo o mineral entranhado na alma, pode ser parodiada em “Sobre o sentar-/estar-no-mundo”, poema que vilipendia “certos homens” que “trazem em si os nós-senão-pregos,/ nas nádegas da alma” (p. 41); o celebrado “ar livre” de “Tecendo a manhã” (ou “Fábula de um arquiteto”) pode se converter na

¹¹³ É interessante notar que, mesmo em *O cão sem plumas*, Cabral já propunha uma dissociação entre a umidade do mangue encharcada nesses homens – “de suas barbas expostas,/ de seu doloroso cabelo/ de camarão e estopa” – e o extenuante trabalho no qual eles “secam/ ainda mais além/ de sua calíça extrema” (1956 [1950], p. 68-69).

¹¹⁴ Ainda que o frevo (corruptela de “ferver”) não seja nominalmente mencionado em “Fazer o seco, fazer o úmido”, considero inegável que se trata do ritmo de “metal sem húmus”, “ácido” e “elétrico” feito no Recife. Salvo engano, esse é o primeiro poema de Cabral que explora o frevo pernambucano, esboçando uma nova ideia que, uma década depois, reapareceria no repertório ampliado de *Museu de tudo*, no poema “A Ademar Menezes”: “Você, como outros recifenses,/ nascido onde mangues e o frevo,/ soube mais que nenhum passar/ de um para outro, sem tropeço” (MELO NETO, 1975, p. 46).

¹¹⁵ Em entrevista concedida a Maria Leonor Nunes, posteriormente recuperada por Félix de Athayde em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, o poeta comenta que a “música embala-me, faz-me dormir. E eu procuro viver no extremo da consciência e não embalado” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 63). Na mesma entrevista, Cabral complementa que, com relação à música, gosta “só do flamenco, que foi uma grande revelação da minha vida, e do frevo de Pernambuco” (idem, *ibidem*).

¹¹⁶ Para atestar o rico contraste entre o frevo recifense e a toada sertaneja, sugiro a audição do elétrico “Vassourinhas” (de Matias da Rocha e Joana Batista Ramos) e da melancólica “Luar do Sertão” (de João Pernambucano e Catulo da Paixão Cearense), ambos compostos no início do século XX.

macabra festa “meio excursão meio piquenique/ ao ar livre, boa para dia sem classe”, na descrição dos “enterros de criança no Nordeste” em “Duas das festas da morte” (p. 13); etc.

O que se instaura nessa permanente reverificação das “mesmas vinte palavras” de João Cabral é a própria dimensão do “fazer no extremo”, entendido como um trabalho rigoroso de exploração de alguns poucos motivos, tendo como principais instrumentos a razão construtiva (formalizada na estabilidade quaternária do conjunto), a firmeza contundente (realçada pelos símiles da linguagem mineral) e a agressividade incisiva (desdobrada como emblema na aridez límpida do deserto, na afiação cortante da lâmina ou na claridade escaldante do sol). Que esse “fazer no extremo” seja aprendido no sertão ou em Sevilha, no *cante* flamenco ou no frevo pernambucano, no trabalho de Manolete ou de Sofia de Mello, no “catar feijão” ou no “mascar *chiclets*”, só demonstra a grande capacidade do poeta de encontrar nos mais diferentes fenômenos aquilo que, desde “Pequena ode mineral”, ele já procurava como ideal poético. É essa, afinal, sua minuciosa educação pela pedra.

6. Um projeto em interregno

Como vimos acima, desde *O engenheiro*, João Cabral mobiliza os ideais da arquitetura moderna como parâmetro para sua razão construtiva. Tomando a expressão de Le Corbusier como epígrafe do livro de 1945, o poeta estabelecia um modo de pensar o poema como unidade concreta, previamente planejada e cuja execução calculada pretendia alcançar um maior rendimento estético dentro de suas pretensões artísticas. Pouco depois, como também já apontei, essa concepção seria radicalizada – a partir das reflexões ensaísticas de Paul Valéry – em *Psicologia da composição* e ganharia uma funcionalidade mais, por assim dizer, material na década de 1950, em livros como *O cão sem plumas*.

Pensando nesse desenvolvimento progressivo, acredito que a interpretação de João Alexandre Barbosa, no supracitado *Imitação da forma*, é uma das mais precisas. Tratando a obra de Cabral, de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*, como um único “percurso textual”, o crítico revela o grau de consciência do poeta (depurado pelas correções dos primeiros livros) quanto a seu projeto totalizante, num cuidadoso trabalho de adensamento formal que parece dar maior coesão ao conjunto dos poemas¹¹⁷. Quer dizer, ao encontrar os vínculos entre

¹¹⁷ Para reforçar essa percepção (a meu ver) correta, cito um artigo de Óscar Lopes do início da década de 1960: “Ora quando Melo Neto escrevia sua antíope e virava do avesso o mito de Anfion (o herói que ergueu as muralhas de Tebas ao mero som da sua flauta), era já outra coisa mais importante que estava a fazer com isso: não apenas demolia a poesia sobre poesia, a poetização ruminante, mas nos intervalos dessa arte poética negativa (negativa da ‘poesia dita profunda’) já se estavam depositando, em concreções de imagens, os temas fundamentais dos seus

as publicações do jovem Cabral (ainda marcadas por certa textura surrealista) e a linguagem objetiva que caracterizaria o pernambucano ao longo de sua produção madura, João Alexandre acaba enfatizando o esforço do poeta em controlar todos os desdobramentos de sua poesia, naquele movimento serializado que culminaria na organização quaternária do livro de 1966.

Aproximando as falas de Raimundo, em *Os três mal-amados*, da concepção poética que o próprio João Cabral desenvolveria a partir de *O engenheiro*, João Alexandre Barbosa vislumbra um esboço daquela associação entre poesia e arquitetura, que será muitas vezes retomada ao longo do percurso do poeta: “construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me determinará. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças duras e inalteráveis, opostas à minha fuga” (MELO NETO, 1956 [1943], p. 263). Seguindo o raciocínio de João Alexandre, o poema, esse “objeto sólido”, equipara-se aqui ao “cimento armado”, a estrutura modular de concreto e liga metálica, essencial para as edificações no século XX, cuja resistência permitiu a suspensão de grandes lajes com aparente leveza. A escolha do termo, evidentemente, não é casual: se o cimento armado (ou concreto armado, em expressão mais corrente) foi um material imprescindível para o ramo da construção civil nos mais diversos países que abandonavam as técnicas artesanais pela necessidade da produção em massa, sua presença, no Brasil, se tornaria constitutiva para a arquitetura feita a partir, sobretudo, da década de 1930.

Em “Introdução à arquitetura brasileira”, Mário Pedrosa assinala que, no início do século XX, apesar do grande interesse pelo cimento armado, o material era excessivamente caro no país, o que impedia seu uso mais sistemático:

(...) naquele tempo era preciso importar o aço, que na Primeira Guerra se tornou quase inacessível pelo alto preço. Quando a industrialização retomou seu impulso, desenvolveu-se a indústria do cimento. Faltava-nos, porém, uma escola especializada de arquitetura. *O engenheiro civil – eis o arquiteto de então*. De qualquer modo, foi a este que coube a tarefa de fazer do concreto um material perfeitamente adaptável às novas estruturas. E quando os jovens arquitetos revolucionários entraram em cena não lhes foi difícil encontrar no cimento armado não só as virtualidades reclamadas pela sua imaginação plástica, mas também a possibilidade de integrar seus projetos com as estruturas livres que o próprio concreto permitia e que os cálculos dos engenheiros tornavam exequíveis. *Essa integração deu à técnica do cimento armado no Brasil tal grau de desenvolvimento e de virtuosidade que essa técnica hoje constitui quase que uma “escola brasileira” autônoma de construção civil*, e é objeto de estudo dos engenheiros de todos os países, e

poemas posteriores. Mesmo sem localização expressa, já aí paira a luz crua, o ar seco do Sertão e da Caatinga nordestinos, onde não é possível chocar ‘os velhos/ ovos do mistério’, o apego a dureza e evidências minerais, a um acutilar de *faca* ou *lâmina* (imagens-chaves de outras de suas artes poéticas posteriores) – são já uma atitude agressiva, contundente, que visa muito mais do que a simples ‘infecção da noite’ lírica onde todos os gatos são pardos” (2000 [1963], p. 21-22).

seus processos são utilizados pelo mundo a fora (2015 [1959], p. 79-80, grifos meus).

Quer dizer, o cimento armado não era apenas mais um dos materiais utilizados nas obras, mas *o material que definiu a especificidade da arquitetura moderna brasileira*. Sua menção, num poeta minucioso como João Cabral, não é mera coincidência: como vimos, nesse momento ainda inaugural de sua poesia, Cabral estava intimamente próximo aos preceitos da arquitetura que então se desenvolvia no país, cuja principal referência em Pernambuco era Joaquim Cardozo – a quem Cabral dedica, aliás, um dos poemas de *O engenheiro*. É preciso lembrar, contudo, que o campo da arquitetura ainda estava em acirrada disputa no país, entre os adeptos do estilo neocolonial e os do estilo moderno¹¹⁸, e que o segundo grupo apenas começava a se consolidar ao vencer disputas de licitações para obras importantes, que se tornariam referências internacionais, como o prédio do Ministério da Educação e Saúde, projetado por uma equipe de arquitetos encabeçada por Lucio Costa e com consultoria do próprio Le Corbusier em meados da década de 1930, no Rio de Janeiro (capital federal à época).

Ou seja, ao definir parte de sua poética a partir dos parâmetros específicos do projeto estético-político da nova arquitetura nacional – antevista desde o Recife, nos projetos da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo – , João Cabral se integra a um movimento ainda em aberto, do qual somente os desdobramentos futuros atestariam os ganhos verdadeiros, em sua relativa democratização do espaço urbano, e os limites problemáticos, em sua reposição da divisão desigual desse espaço entre as diferentes classes sociais. Em outras palavras, a poesia cabralina e essa arquitetura desenvolvem-se de maneira concomitante, sendo partes de um mesmo impulso de modernização do país, cujo grande marco histórico será a criação da nova capital durante o governo de Juscelino Kubitschek na década de 1950. Por isso, mais do que perceber a influência dos preceitos arquitetônicos na poesia do pernambucano, seria possível encontrar também certos elementos de sua obra na reflexão específica dos próprios arquitetos.

¹¹⁸ Segundo Carlos Kessel, o ano de 1935 “pode ser considerado como o início do encerramento do ciclo do neocolonial, com o episódio da construção da sede do Ministério da Educação e Saúde. O projeto vencedor do concurso instituído pelo governo nesse ano era assinado por Arquimedes Memória e Francisque Cuchet. Suas linhas monumentais foram descritas como *neomarajoaras*, o que seria uma variante tardia do neocolonial; o mais importante, todavia, é que os autores representavam o que a arquitetura brasileira tinha de mais tradicional (...). Membro da Câmara dos Quarenta do integralismo, professor da Escola de Belas Artes, Arquimedes Memória era amigo de José Marianno, que se engajou no debate aberto com a recusa do ministro Capanema em erguer o prédio do Ministério de acordo com o risco vencedor.

À decisão, influenciada por intelectuais que alguns anos antes haviam manifestado simpatia pelo neocolonial, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, seguiu-se a nomeação de Lucio Costa para elaborar novo projeto. A este se juntariam outros arquitetos filiados ao modernismo, e posteriormente Le Corbusier, culminando com a construção do prédio que existe até hoje. Este se tornou, já à época, um símbolo vivo da passagem do poder para o grupo que se constituiu ao redor de Gustavo Capanema” (1999, p. 87).

Por exemplo, num relato tardio, o calculista de Brasília, o poeta-engenheiro Joaquim Cardozo assinala que:

Brasília oferece assim um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto (...). Surgiu no deserto, pelos meios únicos e modernos adequados ao seu surgimento. Surgiu, se expandiu, se desenvolveu das margens das pistas de um aeroporto, porque foram estas as primeiras obras reais da sua origem, as razões do seu milagre (2008, p.618).

Ora, ainda que de modo não consciente, Cardozo define a realização da capital, de meados da década de 1950, em termos muito semelhantes àqueles presentes na “Fábula de Anfion”¹¹⁹, poema publicado em *Psicologia da composição*, de 1947. Não se pode esquecer, afinal, que é “no deserto”, de “súbito”, que Anfion tentará, *sem sucesso*, construir a “cidade volante”, a “nuvem civil sonhada”. Sem desconsiderar o plano metalinguístico do poema, no qual o fracasso de Anfion engendra uma série de indagações acerca da possibilidade de formalizar, em poesia, a realidade – problema que, como sabemos, se torna ainda mais agudo em *A educação pela pedra* –, não seria absurdo conceber, a partir do léxico compartilhado, uma confluência profunda entre o programa poético de João Cabral no final dos anos 1940 e o ambicioso projeto dessa cidade¹²⁰, que se realizaria, uma década depois, como o ponto de acúmulo da arquitetura moderna brasileira, sendo o seu mais conhecido “milagre”¹²¹.

Extrapolando um pouco, Brasília poderia mesmo ser caracterizada como uma “cidade volante” – tendo em vista que uma das acepções do adjetivo, reforçada pelo epíteto “nuvem civil sonhada”, remete à capacidade de voar – desde sua planta em formato de avião até sua síntese descritiva no final do *Relatório do plano piloto*, de Lucio Costa: “Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca” (2018 [1957], p. 40). Ao articular seu próprio plano ao sonho de José Bonifácio – que, no início do século XIX, propôs a mudança

¹¹⁹ Percorrendo o mesmo circuito em sentido inverso, Eucanaã Ferraz nota que “a utopia de Anfion seria esta: fluidez e clareza, enquanto qualidades materiais, teriam força para prolongar os valores de construção até à cidade, ficando convertidas, assim, à concretude do bem comum”. Ou seja, para o crítico, a “utopia de Anfion confunde-se com a utopia modernista” (2000, p. 95).

¹²⁰ No *Relatório do plano piloto de Brasília*, Lucio Costa escreve que, no projeto da cidade, “a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória” (2018 [1957], p. 40). É impressionante como a descrição do arquiteto sintetiza bem a estrutura de *A educação pela pedra*.

¹²¹ Refletindo sobre a ideia de formação nacional em meados do século XX, Otilia Arantes escreve: “Teria a moderna arquitetura brasileira surgido por milagre? Ao menos parece ser esta a opinião de Lucio Costa, ao adotar, em seu antológico ensaio de 1951, o título: ‘Minha construção, alguma arquitetura e um milagre’. Antes de esmiuçar as suas razões, é preciso reconhecer, ainda mais uma vez, que, como em todos os países periféricos e de tradições culturais não sedimentadas, os surtos de modernização parecem acontecer por obra do acaso” (2004, p. 84). Retomarei alguns argumentos da autora mais adiante, mas já sinalizo que, de sua perspectiva, a arquitetura moderna brasileira “princípios por um ‘milagre’ (o Ministério) e culminara numa ‘miragem’ (Brasília)” (p. 101).

da capital federal para Goiás e sugeriu o nome de Brasília –, Lucio Costa enfatiza deliberadamente o vínculo entre o projeto de modernização de sua arquitetura e uma otimista vivificação do passado nacional, como partes integradas de uma mesma linhagem que daria contornos específicos à experiência brasileira. E um vínculo semelhante aparece, em *A educação pela pedra*, no poema “Uma mineira em Brasília”:

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento
que trouxe consigo de cidades cãibra.
Mas ela já veio com o lhano que virá
ao homem daqui, hoje ainda crispado:
em seu estar-se tão fluente, de Minas,
onde os alpendres diluentes, de lago.

*

No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casarons de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.

Na primeira estrofe, conhecemos a “mineira”, em seu “estar-se tão fluente”, que “combina” com aquilo que, no “cimento de Brasília”, remete a “maneiras de casa antiga de fazenda”. O dêitico que abre o poema (“Aqui”) e o verbo no futuro do indicativo (“farão”) assumem um tom profético ao antever a dissolução do “agarrotamento” que o homem – em oposição à mineira – “trouxe consigo”. A estrofe inicial, aliás, constitui-se formalmente por esse processo de dissolução. Seus quatro primeiros versos, que correspondem a um único período, desafiam a atenção do leitor: a substantificação do adjetivo “horizontais”, as elipses em torno do verbo “fazer” (“farão o [*mesmo*] que os alpendres sem ânsia [*fizeram*]?”), a rima toante de difícil apreensão (“ânsia / cãibra”), a concentração de polissílabos (“horizontais”, “descampinadas”, “dissolvendo”, “agarrotamento”) formam uma sintaxe “cãibra” que, ao contrário da mineira, não se revela de imediato.

O período seguinte, elaborado no quinto e no sexto versos, apresenta-se de maneira mais clara: “Mas ela já veio com o lhano que virá/ ao homem daqui, hoje ainda crispado”. Nessa sentença, o leitor encontra formalmente a fluência “de Minas”, tanto na ordem direta da frase quanto na presença de consoantes sonoras (“eLa Já Veio coM o LHaNo que ViRá”) associadas a vogais abertas e semiabertas (“Ela já veio com o lhano que virá”). Em suma, a própria presença da mineira dissolve o agarrotamento dos primeiros versos, realizando, na linguagem, a fluência que, sendo sua, será também concedida aos habitantes de Brasília. É evidente, aliás, que “lhano” – apesar de ser um termo incomum, como os outros hispanismos do poema – opõe-se, em sua pronúncia deslizando, ao entrave do encontro consonantal que ainda caracteriza o homem (“CRisPado”) e o que este trouxe consigo (“CãIBRa”).

É preciso ressaltar que essa dissolução é marcada semanticamente pelo deslocamento temporal: os elementos diluentes vieram do passado (“já veio”) e são, sobretudo, promessas futuras (“farão”, “virá”), que relativizam a linguagem objetiva de Cabral, cuja tendência é apresentar-se em verbos no presente ou no infinitivo – mesmo a memória é presentificada em poemas como “Coisas de cabeceira, Recife”. Esse dado, talvez insignificante, torna-se mais sintomático na segunda estrofe, quando Brasília é caracterizada *não pelo que revela, mas pelo que resguarda*: aquilo que permaneceu em si, “as maneiras de casa antiga de fazenda”, e que, assim o poema indica, resgatará o homem de seu presente agarrotamento.

Aqui, portanto, as qualidades de Brasília não estão plenamente realizadas, sendo antes o anúncio de um *vir a ser*, que encontra seu modelo concreto na tradição patriarcal da casa-grande. Não é difícil perceber como a valorização desse modelo contraria a criticidade da poesia de João Cabral na década de 1950 – tendo em vista, sobretudo, os poemas do tríptico do Capibaribe, no qual a perspectiva “aristocrática” representada pelo pensamento de Gilberto Freyre é sempre problematizada¹²². Mais que isso, a própria concepção da arquitetura da casa-grande parece se opor aos pressupostos esguios da poética cabralina:

A verdade é que em torno dos senhores de engenho criou-se o tipo de civilização mais estável na América hispânica; e esse tipo de civilização, *ilustra-o a arquitetura gorda, horizontal, das casas-grandes*. Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu; copiar; senzala. O estilo das casas-grandes – estilo no sentido spengleriano – pode ter sido empréstimo; sua arquitetura, porém, foi honesta e autêntica. Brasileirinha da Silva. Teve alma. Foi expressão sincera das necessidades, dos interesses, do largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível. (FREYRE, 2006 [1933], p. 43, grifo meu).

É preciso dizer, todavia, que essa contradição entre a “arquitetura gorda” da casa-grande e a “simplicidade e clareza” do risco original de Brasília está no cerne do processo de construção da nova capital¹²³, uma vez que, para alguns críticos, “nas pretensas concretude e

¹²² Em certo trecho de *O cão sem plumas*, o Capibaribe tem “Algo da estagnação/ dos palácios cariados/ (...) / das salas de jantar pernambucanas,/ por onde veio se arrastando// (É nelas,/ mas de costas para o rio/ que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade/ chocam os ovos gordos/ de sua prosa)” (MELO NETO, 1956, p. 65-66). Em *O rio*, há a descrição dos “casarões de escadas para o rio./ Todos sempre ostentando/ suas ulceradas alvenarias;/ (...) / Todos bem orgulhosos./ não digo de sua poesia,/ sim, da história doméstica/ que estuda para descobrir, nestes dias,/ como se palitavam/ os dentes nesta freguesia” (p. 248). Já em *Morte e vida severina*, destaca-se ironicamente que “Cada casebre se torna/ no mucambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar” (p. 211-212).

¹²³ O problema arquitetônico, devo recordar, é bem mais complexo. Mário Pedrosa, por exemplo, indica que a relação entre as “velhas construções senhoriais” e a nova arquitetura, sintetizada na “predominância da horizontalidade”, se dá pelas soluções adequadas ao clima e ao meio ambiente das antigas edificações: “Bolonha, M.M.M. Roberto e Lucio Costa são muito sensíveis ao encanto calmo dessa dominante horizontal. Encontrareis nas velhas casas rurais, sobretudo em Pernambuco, região de nosso Cícero Dias, janelas de grades leves em

coesão do projeto modernizador está infiltrada a porosidade resistente da tradição colonial como traço básico da cultura brasileira” (SANTOS, 1999, p. 88). Nesse sentido, talvez fosse possível inserir *esse poema específico* de João Cabral naquela atitude mais ampla – derivada da compreensão dualista da cultura brasileira – de valorização da tradição colonial por suas características pré-burguesas, entendidas por muitos modernistas como potencialmente emancipadoras¹²⁴.



Casa-grande da fazenda Colubandê, em São Gonçalo (RJ), construída em meados do século XVIII. Mais à esquerda, a capela da fazenda.

Foto sem identificação
Fonte: IPHAN



Palácio da Alvorada, em Brasília, projetado por Oscar Niemeyer. Ao fundo, à direita, a capela do palácio.

Foto de Marcel Gautherot (c. 1960)
Fonte: IBGE

Portanto, “Uma mineira em Brasília” apresenta uma enorme distinção com relação aos poemas reunidos em *Duas águas*, uma vez que, na década de 1950, João Cabral parecia desconfiar da recuperação nostálgica da tradição colonial, assumindo uma postura impositiva contra o imaginário da casa-grande¹²⁵ e em favor de uma racionalidade modernizadora que construiria um “mundo justo”. Nesse sentido, como já sugeri, os aspectos ditos “arcaicos” da sociedade brasileira, presentes na poesia cabralina desde *O cão sem plumas* – captados na vida

madeira e paredes fenestradas para permitir a aeração. Vejam, esses arquitetos não buscaram deliberadamente uma tradição em suas preocupações de fachada e horizontalidade em relação ao sol e aos acidentes de terreno, mas, afinal, terminaram por descobrir certas afinidades bem distantes entre o que fazem hoje e as velhas casas dos séculos XVII e XVIII” (2015 [1953], p. 70).

¹²⁴ Como afirma Guilherme Wisnik, essa associação entre risco moderno e nostalgia colonial é um ponto de contato entre a arquitetura de Lucio Costa e o pensamento modernista: “Comentando Mário de Andrade, Roberto Schwarz ressalta que para o poeta modernista a arquitetura teria o poder ambivalente de ao mesmo tempo conduzir o progresso e recuperar uma dimensão social coletiva perdida. Em outras palavras, por esse prisma, ‘o progresso teria a vantagem de nos devolver ao mundo pré-burguês’. Tal observação, referente a Mário de Andrade, contém, a meu ver, uma enorme correspondência com a atitude de Lucio Costa em relação ao projeto moderno, a um tempo afirmativa e nostálgica. Temos assim, em ambos os casos, uma tradicionalização do passado brasileiro como forma de se dar um ‘salto por cima do postigo interregno burguês’” (WISNIK, 2007, p. 79).

¹²⁵ Vale assinalar que, no início dos anos 1960, em “O alpendre no canavial”, poema que encerra *Serial*, já havia uma ambígua valorização do “alpendre” como espaço privilegiado de meditação: “Do alpendre sobre o canavial/ a vida se dá tão vazia/ que o tempo, dali, pode ser/ sentido: e na substância física” (MELO NETO, 1961, p. 89). Pode-se dizer, porém, que a calma “tão vazia” do alpendre é programaticamente contrastada, dentro do mesmo livro, pelo trabalho intenso que “brutaliza” o lavrador no poema de abertura, “A cana dos outros”: “Leva o eito o compasso/ na limpa, contra o mato,/ bronco e alheiadamente/ de quem faz e não entende” (p. 9).

e na morte severina, na fome do “homem-lama” à beira do Capibaribe, na “condição cassaco” do trabalhador da zona da mata –, não são, *grosso modo*, trazidos à baila como signos poetizados do regionalismo, como em Gilberto Freyre, nem do substrato pré-burguês valorizado, de diferentes formas, pelos modernistas de primeira hora. Essa incorporação é antes de tudo crítica, como na prosa de Graciliano Ramos, plasmada numa linguagem de contenção, por vezes embebida nas formas da poesia popular (como o auto), cujo grande intuito é representar de forma mais contundente possível aquelas situações de precariedade material.

Mesmo que essa incorporação crítica já apresente, em si mesma, contradições e impasses – como propõe Thaís Toshimitsu em sua análise da difícil equação entre a consciência social do poeta, diante da miséria dos ribeirinhos, e o “mundo de reminiscências” (cf. 2009, p. 77), ligado à sua infância privilegiada às margens daquele mesmo rio –, não se deve contornar o problema que a positivação da casa-grande de “Uma mineira em Brasília” impõe: por que, afinal, depois de configurar em sua poesia uma combativa oposição à visão “aristocrática”¹²⁶ sobre o Nordeste, o poeta pernambucano louva, nesse poema sobre Brasília, justamente o arcaísmo das “maneiras de casa antiga de fazenda”? O que mudou em sua apreensão da matéria histórica – ou na própria matéria histórica – que explica essa adesão parcial do autor a um ideário que, naquele momento, exigiria uma reavaliação de seu alcance? Como concatenar esse elogio dos “alpendres diluentes” de Brasília à metalinguagem de “A educação pela pedra”, no qual, como vimos, a poética mineral se constitui em oposição à fluidez maleável?

O nó dessas indagações justifica, em grande medida, a existência de interpretações tão divergentes como as Luis Alberto Brandão Santos (no ensaio “A cidade arcaica”) e Vagner Camilo (em “De poetas, funcionários e engenheiros”). O primeiro, talvez intuindo a complexidade estrutural de *A educação pela pedra*, encontra nos poemas de João Cabral sobre Brasília “tanto o endosso do projeto modernizador quanto uma visão crítica dos riscos desse projeto” (SANTOS, 1999, p. 85). Por isso, para o crítico, a comparação entre a nova capital e a arquitetura da casa-grande seria marcada por uma “ambiguidade perversa”, que sintetizaria “a repetição de estratégias de dominação do passado colonial” (p. 88). Por seu turno, Vagner Camilo, concentrando-se mais na especificidade dos poemas sobre Brasília, discorda de Santos

¹²⁶ Reitero, mais uma vez, o contraste com *O cão sem plumas*. Segundo Francisco José Ramires, no livro de 1950, ao “apresentar o rio em seu fluir moroso, de águas que se arrastam, quase interrompidas, manejando essa imagem como ícone revelador da estagnação das ‘famílias espirituais’ recifenses, o prisma construído por Cabral ilumina agora o processo histórico de decadência das elites tradicionais do Nordeste, cuja posição e poder foram edificados sobre o trabalho escravo e a produção de açúcar, que renderam fortunas usadas, dentre outras coisas, na construção dos sobrados (palacetes) que marca(ram) a paisagem urbana da capital de Pernambuco” (2009, p. 35). É interessante apontar como o “fluir moroso” muda de sentido, tomando-se positivo em “Uma mineira em Brasília”.

à medida que não encontra nenhum elemento textual que ateste a criticidade na visada do poeta sobre os aspectos arcaicos da nova capital.

Camilo tem razão ao notar que nesses poemas “a associação vai se fazer em um sentido indubitavelmente positivo, louvando o mesmo *à vontade* com que é possível se instalar tanto nos alpendres da casa grande de engenho, quanto nos amplos e arejados espaços da arquitetura de Niemeyer” (2006, p. 317). Entretanto, assinalo que esse “*à vontade*” dos “amplos e arejados espaços” de Brasília ainda não existe e aparece, no poema em questão, como *promessa*. Sendo assim, seria possível afirmar que a criticidade de “Uma mineira em Brasília” estaria em sua investida contra o interregno do presente crispado, entre a reconciliação com o passado idílico e a realização do futuro utópico – o que reproduz, em segunda mão, aquele impulso modernista da positiva flexibilização da norma burguesa em contexto brasileiro¹²⁷.

De todo modo, tendo em vista a atilada lucidez de João Cabral, essa valorização da morosidade diluente da casa-grande dentro do risco moderno é, no mínimo, inusitada. Se, como tentei demonstrar anteriormente, o dinamismo de *A educação pela pedra* se instaura a partir do conflito entre a firmeza mineral e a matéria informe, também é verdade que esse conflito (quase) sempre se resolve pelo esforço da razão construtiva, estabelecida formalmente no planejamento quaternário do livro, e pela linguagem contundente, cuja agressividade dá a ver as contradições da própria matéria. Quer dizer, nos demais poemas, a variabilidade dos elementos formalizava novos desafios que, pelo próprio embate, depuravam ainda mais o ideário cabralino: a *mútua contenção* de “O mar e o canavial”, a *dicção truncada* de “Rios sem discurso”, o *fazer no extremo* de “Coisas de cabeceira, Sevilha” ou a *polarização entrecruzada* de “Fazer o seco, fazer o úmido” continuam alinhados com os conhecidos valores do poeta, assim como a solidez do *grão indigesto* de “Catar feijão”, a clareza da *luz balão* de “Tecendo a manhã”, o talho das *quinas agudas* de “Coisas de cabeceira, Recife” ou a medida dos *mínimos largos* de “A urbanização do regaço”.

¹²⁷ Estudando a relação de Guimarães Rosa com o primeiro modernismo, Carolina Serra Azul Guimarães aponta que, desde a década de 1930, o caráter emancipador dessa flexibilização já estava colocado em xeque. Afinal, como escreve a autora, por “meio da remodelação das instituições políticas, bem como da industrialização e da urbanização do país, os governos de Getúlio Vargas lograriam, *de maneira decisiva*, articular modernidade e atraso, projetando para frente nosso passado colonial de maneira bastante distinta daquela desejada pelos primeiros modernistas: se no plano estético nosso substrato pré-burguês revigora a arte ocidental, o mesmo não acontece no plano objetivo, do processo social – nossas formas específicas de sociabilidade não civilizariam, a seu modo, o progresso. Se na década de vinte artistas e intelectuais podiam apostar no ‘futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso’, o processo histórico não permite que um intelectual lúcido e com intenções progressistas mantenha a mesma postura eufórica após 1930, quando a hegemonia do café chega ao fim e um processo de industrialização bastante específico começa a ser operado por Getúlio Vargas” (2014, p. 16). Reforço que, na década de 1950, João Cabral também desconfiava da positividade dessa articulação entre “modernidade e atraso”, como revela a perspectiva crítica de *Morte e vida severina*.

Insisto, portanto, que essa estranha celebração de “Uma mineira em Brasília” se constitui como uma exceção dentro do livro de 1966, tornando a proposta de uma interpretação totalizante de *A educação pela pedra* um pouco mais complicada. A promessa de um futuro confortável, em que a nova capital mostraria sua verdadeira vocação, se dá aqui pela dissolução do “hoje ainda crispado”, presente no “homem daqui” e na poética incisiva do próprio Cabral¹²⁸. Mais que isso, as lições fundamentais de “A educação pela pedra” (a “resistência fria”, a “carnadura concreta”, o “adensar-se compacta”) em nada combinam com as qualidades emancipadoras de “Uma mineira em Brasília” ou, de seu par, “Mesma mineira em Brasília” (o “estar-se tão fluente”, o “poroso quase carnal”, o “alargando espaçoso”), sugerindo que a almejada conformação social brasileira se fará a partir da negação de parte dos pressupostos que sustentam a poética cabralina, num movimento que esteticamente coloca toda a estrutura em risco. Em outras palavras, mais que insuficientes na representação da realidade, a firmeza e a contundência aparecem aqui como *empecilhos* diante da promessa utópica e diluente.

Em “Esquema de Lucio Costa”, Otilia Arantes faz uma leitura a contrapelo do processo formativo da arquitetura moderna brasileira, ressaltando a disjunção entre a monumentalidade de sua realização e o falseamento do horizonte político que essa realização projetava:

Sem dúvida, a arquitetura moderna no Brasil “deu certo” (como repetiu inúmeras vezes Lucio Costa, especialmente ao defender Brasília), mas o problema está justamente nisto: afinal, num país onde “tudo está a bem dizer por fazer”, como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico? (...) Sendo funcional e bonita de ver na franja colonial do sistema, a Nova Construção brasileira e sua enorme carga simbólica, muito mais institucional e monumental do que propriamente social, encarregou-se, ironicamente, de por a nu as verdadeiras razões da Nova Arquitetura. Além do mais, se não tínhamos uma base material, produtiva e social, nos moldes requeridos por esta arquitetura, logo desenvolvemos uma tecnologia que parecia não ter outra finalidade do que a de facultar tais arroubos formais: a tecnologia do concreto armado, também como que por um “milagre”, a mais avançada do mundo. Um caso típico em que os meios tomam o lugar dos fins, ainda uma confirmação de que na sociedade atual a técnica reduzida a fim em si mesmo transforma o útil em seu contrário (2004, p. 99).

Ora, de certa maneira, essa disjunção é o núcleo da matéria social de *A educação pela pedra*, demarcada pela distância entre as “lições” da poética mineral e a pedra entranhada “no Sertão” – ou, ainda, entre a vida precária na “Caatinga” e o símile estéril do “hospital”. Como vimos, nesses e em outros poemas, Cabral demonstra ter plena consciência das limitações

¹²⁸ Cito novamente *Uma faca só lâmina*: “pois lhe mantendo vivas/ todas as molas da alma,/ dão-lhe ímpeto de lâmina/ e cio de arma branca,/ além de ter o corpo/ que a guarda crispado,/ insolúvel no sono/ em tudo quanto é vago” (MELO NETO, 1956, p. 20).

objetivas de sua obra, forjando aquela representação em negativo da realidade, que se formaliza pelo acirramento da tensão entre a razão construtiva (de quem “pensa o mundo justo/, mundo que nenhum véu encobre”) e os entraves dessa realidade representada (“tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta”). Desse modo, enquanto o projeto de Brasília escamoteia as desigualdades constitutivas do país, idealizando uma modernização cujo milagre arquitetônico traria em si mesmo uma ordem social mais igualitária, a poética de *A educação pela pedra*, no conjunto, escancara essas desigualdades, colocando o corolário do “progresso” em crise pela permanência atualizada do “atraso”.

Ainda que, em diversos poemas, o elogio às “máquinas sadias”¹²⁹ se aproxime do desenvolvimentismo da década de 1950 – sobretudo pelas propostas de Celso Furtado¹³⁰ na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) –, valeria a pena especificar um pouco mais a poesia de João Cabral, levando em consideração sua decisiva abordagem do sertão em *A educação pela pedra*. Entendido paralelamente como modelo de linguagem poética e espaço de escassez material, o universo sertanejo funciona tanto como complemento da racionalidade ordenadora (na medida em que a contundência mineral também desperta a lucidez) quanto como contraponto dessa mesma racionalidade (na medida em que a difícil sondagem da vida social resiste aos instrumentos da linguagem objetiva). E essa articulação organiza dialeticamente o livro, impedindo que arcaísmo e modernidade sejam sempre encarados como categorias de valor absoluto.

Assim, a partir do sertão, *A educação pela pedra* sinaliza que o empenho modernizador não garante, por si só, a criação daquele “mundo justo” projetado em *O engenheiro*, podendo inclusive repor os impasses que supostamente deveria superar. Isso aparece, por exemplo, no vocabulário técnico-administrativo de “O urubu mobilizado”, poema no qual a ave agourenta é ironicamente considerada “um convicto profissional liberal”, servindo como acólito aos

¹²⁹ Sobre tais “máquinas sadias”, escreve João Cabral em *Quaderna*: “Essas existem matemáticas/ no alumínio de suas fábricas./ Essas têm a carne limpa,/ embora feia, em série, fria.// O cupim não lhes dá combate:/ nelas motores vivos batem,/ que sabem que enquanto funcionem/ nenhum ferrugem os come” (1961, p. 163).

¹³⁰ “Como nasce a produção intelectual de Celso Furtado? Ele não pode ser descolado da Cepal, da qual foi um dos mais brilhantes membros do começo dos anos 1950, e é a Cepal que inaugura uma reflexão sobre as economias que começaram a se chamar ‘subdesenvolvidas’, que é, sem ufanismo brasileiro, um aporte teórico original dos latino-americanos à história e ao pensamento das ciências sociais em escala mundial” (OLIVEIRA, 2003, p. 41). É interessante notar como, pouco depois, esse aporte teórico seria utilizado para pensar soluções aos mesmos problemas abordados pela poesia de João Cabral: “No final dos anos 1950, Furtado é feito superintendente de uma agência especial para o desenvolvimento do Nordeste, e disso sai uma espécie de subideologia nacional, que é a preocupação com o Nordeste, e o modelo de resolução do subdesenvolvimento específico dessa região, no contexto do subdesenvolvimento brasileiro, é claramente cepalino. Na Sudene, ele produz uma teoria do Nordeste. (...). É todo uma conjugação de forças sociais que vai negar o predomínio das antigas oligarquias fundiárias do Nordeste, resolvendo a questão do atraso regional, mais uma vez, por aquele caminho que a Cepal já havia apontado para os países latino-americanos: pela industrialização” (idem, *ibidem*, p. 49).

“empreiteiros da seca” (MELO NETO, 1966, p. 24-25). Nesse sentido, a obra de João Cabral desmente a faceta postiça de Brasília, incorporando como matéria aquilo que o planejamento racional da cidade se esforçou para ocultar¹³¹. Na fatura do conjunto, portanto, *A educação pela pedra* cristaliza a própria dinâmica da modernização brasileira, fazendo com que a aposta no progresso (também presente em Cabral) seja constantemente reverificada pela presença sertaneja, tomada (a um só tempo) como metonímia do país “subdesenvolvido”¹³² e emblema da firmeza contundente aprendida pelo poeta.

Pois bem, esse descompasso formalizado no restante do livro não comparece na fatura de “Uma mineira em Brasília” – ou, melhor dizendo, não comparece com a mesma lucidez encontrada nos demais poemas. É sintomático, aliás, que a nova capital não seja em nenhum momento associada à racionalidade moderna (a mesma razão de *O engenheiro!*), mas tão somente às “maneiras de casa antiga”. Ou seja, diferentemente de “Coisas de cabeceira, Recife”, no qual modernidade e tradição alinhavam-se por meio da serialização retilínea, em “Uma mineira em Brasília” o que se destaca é tão somente o aspecto expansivo da arquitetura colonial (“de fazenda,/ de copiar, de casa-grande de engenho”). Na mesma chave, ao contrário de “Coisas de cabeceira, Sevilha”, no qual a precisão do espaço se dava entre o “não esparramarse, fazer na dose certa” e o “*exponerse*, fazer no extremo”, no poema sobre Brasília é a larga distensão (o “estar-se tão fluente”) que surge como o ensinamento da cidade aos homens que nela habitam. Nesse processo, todo o programa cabralino parece ser formalmente dissolvido, tal qual observamos na adoção dos verbos no futuro do indicativo, que sinalizam aquilo que *ainda será* (não o que *já é*), na valorização do resguardo, no lugar da revelação (o *dar a ver*), na reversão da atenção crispada em calma diluente (o “lhano” contra a “cãibra”) ou

¹³¹ Essa afirmação deriva de uma passagem de “Encalhes e desmanches”, ensaio de Lorenzo Mammi: “De fato, como já lembramos, a verdadeira paisagem brasiliense é a plana e desértica que aparece no fundo das fotos antigas do Itamaraty. Hoje, ela foi vedada por outras construções e fileiras de árvores: a utopia de uma conciliação sem corte entre natureza e civilização exige que essa paisagem se torne de certa maneira invisível, que a ela seja retirada a palavra. Se reaparecer, reaparecerá como folclore, como regionalismo, como problema – a seca, a miséria, o latifúndio – ou como potência inquietante do arcaísmo (por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha)” (2012, p. 223). Não custa lembrar como, nos poemas sertanejos, João Cabral dá a ver justamente uma paisagem “plana e desértica”, acionada tanto como problema (a aridez da seca) quanto como linguagem (a dicção da pedra). Aproveito esta nota para agradecer a André Goldfeder pela recomendação do ensaio de Mammi, após uma visita que fizemos juntos ao palácio de Itamaraty.

¹³² Refletindo sobre a poesia concreta dos anos 1950 e 1960, Iumna Maria Simon relembra que: “Progresso industrial, avanço tecnológico, planejamento total e racional da vida são no fim das contas chavões vazios se forem meramente vinculados à ‘fisiognomia’ de uma época, e é o que eles se tornaram quando à modernização sonhada sobreveio a modernidade da pobreza, da desigualdade social, da privatização da esfera pública, dos mecanismos de exclusão próprios a uma sociedade de consumo sem generalização do consumo” (1990, p. 134). Por outro lado, como venho tentando demonstrar, o “progresso industrial” e os “mecanismos de exclusão” entrecruzam-se em *A educação pela pedra*.

no elogio dos “palácios daqui” (contrariando a imagem severa dos “palácios cariados”). Isso, todavia, não explica tudo.

O leitor contumaz de João Cabral sabe muito bem que Minas Gerais, apesar de ser um tópico fundamental na poesia modernista (em Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade), não é propriamente um motivo cabralino. Por isso, a mediação dessa mineira, que traz em si mesma a promessa diluente, torna-se ainda mais inquietante dentro do quadro de exceções de “Uma mineira em Brasília”¹³³. O mesmo ocorre com a rima consoante, ainda que imperfeita, entre os últimos versos (“combINA”/“de mINAs”), nos quais a repetição da nasal imediatamente anterior à estrutura rímica (“coMbina”/“de Minas”) amplifica a sonoridade melódica. E afinal, essa consonância aberta, tão incomum na linguagem a *palo seco*, pode ser entendida como mais um dos sinais, na fatura do poema, que a imediata conciliação entre passado colonial e futuro utópico, em negação ao interregno presente, exigiu para se formalizar.

Não acredito, obviamente, que essa inusitada conformação de “Uma mineira em Brasília” seja um traço de incongruência no conjunto de *A educação pela pedra*. Ao contrário, pensando na estrutura calculada do livro (derivada, a seu modo, da razão construtiva da própria arquitetura moderna), é inegável que todos os elementos nele mobilizados fundamentam e radicalizam aquela luta interna entre a estabilidade da forma resistente e as vicissitudes da matéria informe. Por isso mesmo, num primeiro momento, chama atenção que a experiência de Brasília não seja formulada a partir da tensa equação entre risco moderno e matéria indomável – equação que é, por sua vez, *constitutiva* tanto do projeto da cidade, quanto da poética de *A educação pela pedra*.

Diante disso, apesar das confluências entre a nova capital e a poesia cabralina, pode-se dizer que, em *A educação pela pedra*, Brasília é um objeto esquivo – que mais se resguarda do que se revela –, cuja imagem se traduz a partir de uma outra perspectiva (a da “mineira”, a da “casa grande”), prometendo não a resistência do cimento, mas a lhanza porosa como o verdadeiro horizonte utópico. Reitero, no entanto, que esses poemas sobre Brasília são exceções dentro do livro, uma vez que o “resguardo” (que adormece, em vez de despertar) continua sendo problematizado em outros momentos de *A educação pela pedra*, como num dos mais conhecidos poemas de João Cabral, “Fábula de um arquiteto”:

¹³³ Vagner Camilo repara bem que “muito embora em outro poema de *Museu de tudo*, ‘A arquitetura da cana-de-açúcar’, os alpendres da casa grande cheguem a ser vistos, criticamente, como falsamente acolhedores e cordiais para quem é de fora, a verdade é que essa perspectiva denunciadora não se estendeu aos poemas sobre Brasília” (2006, p. 317). Acredito que a retomada da postura crítica nesse poema do livro de 1975 realça minha interpretação, já que nele a casa-grande problematizada é a pernambucana (e não a mineira).

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contrá;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vão de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

Como nas lições incorporadas pelo autor desde *O engenheiro*, o poema enfatiza o risco da arquitetura moderna, valorizando a leveza, a luminosidade e a racionalidade comprometida (“ar luz razão certa”). A aparente contradição da expressão “construir o aberto” se resolve pelo contraste com os índices negativos do cerceamento (“ilhar”, “prender”, “fechar secretos”), do qual se depreende o desejo de uma arquitetura completamente integrada ao espaço circundante¹³⁴, cuja realização traria em seu bojo uma organização mais livre da vida em sociedade (“tudo se sanearia desde casas abertas”). Enquanto os seis primeiros versos descrevem os ideais dessa arquitetura “como construir portas”, o sétimo verso restringe o alcance do termo “arquiteto” com os dois pontos de teor explicativo (“O arquiteto: o que abre para o homem”). Quer dizer, essa criação emancipadora depende também de um profissional engajado no projeto específico da arquitetura moderna, para o qual o planejamento racional do espaço poderia alterar a própria ordem social, o que sanearia “tudo”.

Na segunda estrofe, porém, o poema assinala a desistência do arquiteto no momento presente devido ao “amedrontamento”. Essa estrofe concisa, menor que a primeira, parece emular o cerceamento do homem na “capela útero,/ com confortos de matriz”. Os elementos de liberdade e luminosidade são agora substituídos por muros “opacos”, alterando o sentido da razão construtiva: em vez de libertar o homem, em sua medida integral, esses “confortos” o fazem regredir à condição de “feto”. Não se trata mais, em suma, da “razão certa” – mas de uma construção instrumentalizada, orientada pelo medo e apartada do espaço exterior.

A reflexão de “Fábula de um arquiteto” possui um referente bem concreto: a capela de Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp, projetada por Le Corbusier nos anos 1950. Atestando, mais uma vez, sua independência intelectual, João Cabral assinala seu forte desacordo com os

¹³⁴ Nas palavras de Mário Pedrosa, “o ideal do espaço arquitetônico no Brasil seria *não distinguir entre o que está no interior e o que está ao ar livre*. Não há um só dos nossos arquitetos sérios que tenha descurado esse aspecto da construção. Lucio Costa, o genial autor do plano de Brasília, é um mestre na integração das construções no meio que as circunda” (2015 [1959], p. 84, grifo meu).

novos rumos do trabalho do franco-suíço¹³⁵, cujas diretrizes haviam sido determinantes na formação da arquitetura moderna brasileira (e da própria poesia cabralina). É bastante significativo que tal afastamento ocorra diante de uma obra que revela um momento de dúvida de Le Corbusier quanto à efetividade de seus próprios preceitos. Sobre essa obra, escreve Giulio Carlo Argan:

A igreja de Ronchamp, a despeito da dispersão ideológica, mantém-se como um objeto plástico intensamente, dramaticamente expressivo. Mas quem se perguntar o que ela realmente exprime, não deixará de lembrar que o retorno ao “bárbaro” é sempre um sinal extremamente seguro de um desgosto pela civilização – por essa civilização mediterrânica, europeia, universal, irreversivelmente clássica, que tivera em Le Corbusier um apóstolo seu. Uma autocrítica, então? Digamos antes que é o efeito do amargo desengano que, após a Segunda Guerra Mundial, ainda mais atroz, destruiu sua confiança iluminista e utópica na racionalidade *natural* da sociedade (2016, p. 392).

Faz bastante sentido, portanto, que João Cabral se oponha de maneira contundente à capela de Ronchamp, vislumbrando nela uma traição de Le Corbusier à racionalidade funcional da arquitetura moderna. Entretanto, como propõe Argan, o “amargo desengano” dessa obra está intimamente associado aos desdobramentos históricos desse projeto arquitetônico, na medida em que a catástrofe da Segunda Guerra Mundial parecia desmentir a face utópica da razão construtiva. A despeito de sua contribuição decisiva na trajetória da arte moderna, o inegociável humanismo de Le Corbusier seria confrontado, sobretudo nos anos 1930 e 1940, por uma perversa fetichização do projeto funcional, que instrumentalizaria a simplicidade de seu risco e esvaziaria o caráter progressista de seu horizonte político¹³⁶. A capela de Ronchamp – desdizendo, com as frestas mínimas de



Capela de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp.
Projeto de Le Corbusier, inaugurado em 1955.

Foto de Paul Kozlowski
Fonte: Fondation Le Corbusier

¹³⁵ João Cabral ressaltaria sua objeção a essa capela em diversas entrevistas: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Digo muitos anos porque na última época de sua vida, na minha opinião, Le Corbusier caprichou para negar todos esses valores que ele pregava anteriormente. Falo sobre ele e sobre isso no poema ‘Fábula de um arquiteto’. A ideia desse poema me veio ao visitar, na França, a Capela de Ronchamp, por ele construída. Essa capela me provocou uma tal irritação, que me senti obrigado a escrever esse poema, cuja segunda parte é uma descrição da antiarquitetura” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 133).

¹³⁶ Discutindo a ideia de Habermas acerca da “modernidade inacabada”, Otilia e Paulo Arantes colocam sob outro ângulo o problema da relação entre desenvolvimento tecnológico e emancipação social pressuposta nos movimentos europeus de vanguarda do início do século XX, enfatizando o “parentesco histórico-estrutural entre

suas fachadas, a “arquitetura como construir portas” – converte-se, portanto, em emblema do desencanto do arquiteto, cujo trabalho parece se abrir a uma forma alusiva sem nenhuma função bem definida¹³⁷.

Retomando “Fábula de um arquiteto”, é importante assinalar que, da perspectiva de Cabral, os “confortos” da capela são enganosos porque, ao “refechar o homem”, tornam-se agentes de um cerceamento que, podemos dizer, os “alpendres diluentes” de “Uma mineira em Brasília” prometem desmanchar. De todo modo, ainda que a arquitetura aberta dos edifícios de Brasília em nada corresponda ao fechamento da capela de Ronchamp – sendo, na verdade, projetada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer a partir das diretrizes funcionais que, naquele mesmo momento (meados dos anos 1950), o próprio Le Corbusier parecia abandonar –, vale destrinchar um pouco mais a diferença, internalizada nos poemas, entre o amedrontado aconchego da “capela útero” e o resguardo acolhedor dos “alpendres sem ânsia”. Nesse sentido, é necessário notar que, diferentemente dos “confortos de matriz”, entendidos como regressivos, na medida em que tornam o homem “outra vez feto”, o “estar-se tão fluente”, de “Uma mineira em Brasília”, possui uma inegável conotação erótica, apreendida no cortejo à mineira, “que guarda no jeito o feminino/ e o envolvimento de alpendre”.

Com isso, seria plausível aproximar o elogio de “Uma mineira em Brasília” aos outros poemas cabralinos nos quais a presença feminina se apresenta como contraponto aos valores firmes de sua própria poética. Todavia, relembro que nesses poemas, sobretudo a partir de *Quaderna*, o conflito entre sólidos e líquidos resolve-se pela contenção reguladora da fluidez – “água em si mesma, parada,/ e que ao parar mais se adensa”, de “Rio e/ou poço”, ou o “imovimento”, “de água espaço e sem tempo”, de “Uma mulher e o Beberibe” –, o que, aliás, reafirma o mecanismo construtivo que descrevi na análise de “O mar e o canavial”. Ainda nesse

o ímpeto liquidacionista do complexo moderno-vanguardista, devidamente formalizado pela modernolatria dos dúbios tempos heroicos. De tanto se enfatizar a guerra de guerrilha do modernismo vanguardista contra os santuários da cultura burguesa, perdeu-se um pouco de vista a liga que formavam a fronda cubofuturista e o efeito de choque do sistema de fábricas no limiar dos novos tempos. Tão abrangente e subversivo como o experimentalismo modernista, só mesmo o imperativo inexorável da valorização do Capital” (1992, p. 19). Sobre a arquitetura de Le Corbusier, os autores afirmam que a “utopia reformadora na origem da Arquitetura Moderna é inseparável do processo capitalista de modernização, cuja ambivalência de princípio já se enfatizou. (...) A mesma lógica ‘sistêmica’ de modernização governa o elementarismo programático das formas simples, do produto em série, estandardizado, das fachadas homogêneas, das aberturas padronizadas, dos módulos, da moradia mínima, dos modelos, dos tipos e invariantes, que se harmonizam (por assim dizer) no novo panorama urbano” (p. 70).

¹³⁷ Essa é, pelo menos, a opinião de Charles Jencks: “*Ronchamp creates the fascination that the discovery of a new archaic language does; we stumble upon this Rosetta stone, this fragment of a lost civilization, and every time we decode its surface we come up with coherent meanings we know do not refer to any precise social practice*” (1977, p. 48).

[Em tradução minha: “Ronchamp cria o fascínio que a descoberta de uma nova linguagem arcaica cria; tropeçamos nesta pedra de Roseta, neste fragmento de uma civilização perdida, e, cada vez que decodificamos sua superfície, deparamo-nos com significados coerentes que sabemos não se referirem a nenhuma prática social precisa”]

quesito, a comparação entre a figura feminina e a o espaço urbano poderia remeter aos poemas sobre Sevilha, denominada como a “menos macha” das cidades, em “Na baixa Andaluzia”. Como vimos, porém, a feminilidade sevilhana também se constitui pelo atrito¹³⁸, participando, portanto, do esquema conflitivo que organiza *A educação pela pedra*. Dessa maneira, não se pode esquecer que o aconchego de Sevilha é resultado de um “fazer no extremo, onde o risco começa”, que exige uma disposição ativa de quem pretende conquistá-lo (o “embainhamento”, de “O regaço urbanizado”), enquanto, em Brasília, o acolhimento não impõe nenhum desafio, sendo, ao contrário, uma promessa de distensão (“dissolvendo nos homens o agarrotamento”).

Enfatizo tais diferenças para apontar, mais uma vez, como o tratamento de Brasília parece desestabilizar a atitude padrão do programa cabralino: a despeito do risco moderno da própria cidade, cujos principais edifícios (para citar novamente “Fábula de um arquiteto”) são “exclusivamente portas e tetos”, “Uma mineira em Brasília” propõe a libertação do homem não pelo que a cidade já possui de abertura em sua construção, mas pelo que mantém resguardado e que se realizará, no futuro, como retomada das “maneiras de casa antiga”. Nesse ínterim, é curioso contatar que, apesar da familiaridade de João Cabral com os preceitos da arquitetura moderna, os poemas sobre Brasília de *A educação pela pedra* não mobilizam quase nenhum elemento técnico dessa arquitetura celebrada em “Fábula de um arquiteto” (a amplitude dos pilotis, a luminosidade do vidro, a leveza das lajes), restringindo-se tão somente ao “cimento”, que, no entanto, não é valorizado aqui por sua resistência firme, mas pelo que tem de “poroso quase carnal” – como leremos a seguir, em “Mesma mineira em Brasília”.

De todo modo, tal qual Le Corbusier no contexto europeu do pós-segunda guerra, o que determina essa sinuosa abordagem de Brasília é justamente o compromisso do poeta com as dificuldades próprias de sua matéria. Se como vimos, após a consciência do “fracasso” de *Morte e vida severina*, a poética de *A educação pela pedra* se constitui a partir da distância entre a linguagem mineral e a realidade árida, em “Uma mineira em Brasília”, percebemos a mais ruidosa problematização interna dessa poética, formalizada na dificuldade de dar a ver uma realização concreta que lhe é análoga (a própria cidade). Construindo a imagem da nova capital pelo ponto de vista da mineira diluente – ou seja, seu oposto complementar –, João Cabral mostra o avesso de sua razão construtiva, cuja austeridade e concisão precisam ser

¹³⁸ Reforço que esse atrito já aparecia desde de *Quaderna*, em poemas como “Estudos para uma bailadora andaluza”: “Ela não pisa na terra/ como quem a propicia/ para que lhe seja leve/ quando se enterre, num dia./ Ela a trata com a dura,/ e muscular, energia/ do camponês, que cavando/ sabe que a terra amacia./ Do camponês de quem tem/ sotaque andaluz caipira/ e o tornozelo robusto/ que mais se planta que pisa” (MELO NETO, 1961, p. 134). Vale frisar que, nesse trecho, a terra amaciada é uma conquista do trabalho enérgico e robusto do camponês andaluz, análogo à dança dura e muscular da bailadora.

diluídas quando se tornam signos de um prejudicial “agarrotamento”. Em outras palavras, em *A educação pela pedra*, os parâmetros da poesia cabralina não são mantidos como qualidades vazias, mas, ao contrário, são sempre reformulados a partir das interações com a matéria mobilizada, promovendo aquela constante tensão entre metalinguagem e referencialidade: a difusa promessa de emancipação, por exemplo, pode colocar em xeque as bases da firmeza resistente, ainda dentro de sua linguagem objetiva e antilírica, de modo a constituir uma aparente contradição – como nesse elogio à mineira diluente e ao que há de mais colonial na cidade nova.

Em suma, o realismo do poema está mesmo nessa aparente contradição, que revela os impasses do próprio projeto moderno brasileiro diante de sua concretização mais vultuosa, i. e., a construção de Brasília. Afinal, é nessa construção que os limites reais desse projeto – cristalizados pelo avesso na celebração da nova capital, permeada por concessões que relativizam a conhecida assertividade de João Cabral – se apresentam em todas as suas arestas. Por seu turno, a presença de “Uma mineira em Brasília” em *A educação pela pedra* engendra uma desestabilização muito significativa no cerne da rigorosa poética cabralina, que, nas décadas seguintes, se abrirá cada vez mais a certa oscilação entre a reposição afirmativa de seu ideário racional e a formalização da dúvida quanto ao alcance de sua poesia.

Para reforçar esta interpretação, preciso tecer alguns breves comentários sobre a outra versão do poema, o supracitado “Mesma mineira em Brasília”:

No cimento duro, de aço e de cimento,
Brasília, enxertou-se, e guarda vivo,
esse poroso quase carnal da alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no corpo o receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

*

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres remansos,
alargando espaçoso o tempo do homem
de tempo atravancado e sem quandos.
Mas ela já veio com a calma que virá
ao homem daqui, hoje ainda apurado:
em seu tempo amplo de tempo, de Minas,
onde os alpendres espaçosos, de largo.

Como aponta Thaís Toshimitsu, a mudança mais visível nesse poema em relação ao anterior é a passagem de uma descrição calcada no espaço (“sem ânsia”, “lhano”, “crispado”) para outra cujo vértice é o tempo (“remansos”, “calmo”, “apurado”). Além disso, a primeira estrofe de “Uma mineira em Brasília” torna-se, com pequenas modificações, a segunda de “Mesma mineira em Brasília”. Para a pesquisadora, essa inversão – com a qual “tudo parece se alterar, sem que haja de fato alteração” (TOSHIMITSU, 2009, p. 192) – reproduziria estruturalmente a contradição que tentei descrever acima:

A nova capital, símbolo do futuro utópico, das transformações recentes do país, tem a conquistar o que já fora dado em outros tempos, nas casas-grandes e de fazendas. A linha do tempo foi suprimida e resumida a um ponto de convergência, como se a realidade nacional tivesse como destino a repetição infinita. Passado, presente e futuro são indistintos. Assim como o são espaço e tempo (p. 193).

Embora concorde que os poemas sobre Brasília, bem como a relação entre eles, constroem um ponto de convergência no qual passado e futuro tornam-se indistinguíveis, considero que esse ponto, para se conformar, precisou necessariamente saltar sobre o presente, o “hoje ainda apurado”. Já aponte o quanto esse salto desestabiliza, em termos formais, a poética cabralina, mas existe ainda um aspecto, de suma importância para a criação desse ponto de convergência, que vale a pena ressaltar. Trata-se da figura masculina elaborada em ambos os poemas: a caracterização desse “homem crispado” poderia, por derivação, remeter à situação de pobreza de tantos outros homens (o “homem-lama”, o “severino”, o “cassaco”) desde antes representados na poesia de João Cabral. Não seria absurdo, afinal, imaginar que esse homem fosse um retirante nordestino, que se transferiu ao Centro-Oeste brasileiro para trabalhar na construção da nova capital. Todavia, não há marcas textuais que confirmem essa suposição¹³⁹ – o que, por sua vez, parece anunciar outra singularidade desses poemas sobre Brasília.

Em poemas como “Pregão turístico do Recife”, de *Paisagens com figuras*, ou “A cana dos outros”, de *Serial*, o lugar social do homem é um elemento bastante destacado, sendo determinante na organização da matéria mobilizada. Em certos casos, como em “Festa na casa-grande”, de *Dois parlamentos*, João Cabral vai além e apresenta uma imagem em negativo do “cassaco”, moldada a partir do discurso do “deputado”, intensificando formalmente o processo violento de reificação do trabalhador da zona da mata que o poema denuncia¹⁴⁰. Entretanto, em

¹³⁹ Um poema de *Museu de tudo*, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, repetirá o elogio à casa-grande, especificando o lugar do homem nas “salas” do conjunto administrativo da capital federal. Contudo, como isso não aparece nos poemas de *A educação pela pedra*, comentarei essa questão posteriormente. Antecipo, porém, que para Mário Pedrosa os “primeiros moradores que irão ocupar as casas novas, os palácios novos, os apartamentos novinhos estalando da cidade, que se está construindo no Planalto Central, no deserto, serão, sem dúvida, só burocratas e funcionários que para lá irão obrigados, por coação do Estado. Não serão, porém, os criadores da vida, os fornecedores da seiva que irá dar drama humano, fisionomia própria ao aglomerado social ali ajuntado, em data marcada. (As cidades são como os grandes vinhos: quanto mais velhas mais capitosas)” (2015 [1958], p. 180).

¹⁴⁰ Sobre “Festa na casa-grande”, escreve Alfredo Bosi: “O tempo presente atravessa de ponta a ponta as vinte estrofes assumindo um caráter atemporal ou, rigorosamente, trans-histórico. É a dimensão da sina, o ontem, o hoje, o sempre, que se enuncia na permanência secular das suas determinações.

A vida do cassaco, da qual se subtraíram a memória, o sonho e o desejo, correlatos subjetivos do passado e do futuro, apresenta-se objetivada e espacializada. (...) Posto em confronto com o seu referente narrativo mais próximo ou afim, a história dos retirantes em *Vidas secas*, o poema radicaliza o processo da coisificação: a cachorra Baleia ao menos sonhava com um osso grande e cheio de tutano, e o menino mais velho fantasiava paraísos além da serra azulada e dos bancos de macambira. Mas Graciliano não delegava a ninguém a voz narrativa como acontece neste poema produzido na casa-grande” (2004, p. 197). Acredito que esse caráter “trans-histórico” de “Festa da casa-grande” muda de sentido no “tempo amplo de tempo” de “Mesma mineira em Brasília”.

“Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, ao contrário, esse lugar parece (para repetir o termo de Toshimitsu) indistinto: somente abstraindo as condições de trabalho – um dos motivos fundamentais da poesia cabralina desde a década de 1950 – é possível costurar essa convergência entre passado e futuro dos poemas sobre Brasília.

Nesse mesmo sentido, é curioso perceber que a descrição das “maneiras de casa antiga de fazenda”, que João Cabral apresenta nos dois poemas, assemelha-se àquela descrição da “arquitetura gorda”, em *Casa-grande & senzala*. Mais que isso, é inegável que o “tempo amplo de tempo, de Minas”, celebrado em “Mesma mineira em Brasília”, tem muito daquele “largo ritmo de vida patriarcal” descrito por Gilberto Freyre. Por isso, entre os elementos resguardados no “cimento de Brasília”, não me parece banal o apagamento do outro polo do sistema colonial, a senzala. O que o poema oculta, portanto, na lógica do trabalho, é que permite a confluência entre o passado, descolado do que tinha opressor, e o futuro, livre do que tem de irrealizado – i. e., *a transformação radical na estrutura da sociedade*, da qual a construção de Brasília e, em



Núcleo Bandeirante, ocupação dos trabalhadores envolvidos na construção de Brasília (designados como “candangos”). Essa ocupação tornou-se a primeira cidade-satélite da nova capital.

Foto de Thomaz Farkas (1960)
Fonte: IMS

certa medida, a própria poesia de Cabral na década de 1950 seriam uma espécie de antecipação.

Esse apagamento do trabalho na construção da cidade, aliás, só se tornaria um problema mais nítido nas décadas seguintes, com uma reflexão mais matizada sobre o projeto da arquitetura moderna brasileira. Por exemplo, em “Sobrevoo entre as artes”, Viviana Bosi medita acerca do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, projeto de Oscar Niemeyer do início dos anos 1990, descrevendo o contraste entre a monumentalidade da obra, que continua apontando para o “projeto de um país do futuro”, e o “esforço humano e complicado”, implicado na manutenção dos grandes vidros suspensos sobre o mar – a saber, “ser içado por um guindaste colocado sobre uma balsa em dia de mar calmo, e assim rodear o cinturão de vidro do museu sem oscilações de maré, enquanto se esfrega com um escovão toda a extensão da longa fita circular” (2018, p. 21-22). Diante desse contraste entre promessa e trabalho, é necessário admitir que, apesar do grande talento artístico de Niemeyer, “não há solução de continuidade entre a potência da obra, de realização recente,

apontando para o amanhã que não decolou, e a realidade política e social que a sustenta” (idem, *ibidem*, p. 22).

Em linhas gerais, é possível afirmar que o desajuste entre o planejamento racional – cujo anseio de modernização projetava novas e melhores relações sociais – e o apagamento do trabalho – cuja precariedade objetiva garantiu a execução parcial daquele anseio, sem alterações profundas na sociedade – já estava na origem do projeto da arquitetura moderna brasileira. Não quero, com isso, desconsiderar o saldo positivo desse projeto (cuja memória, nos últimos anos, tem sido bastante deturpada), mas medi-lo a partir de suas próprias ambições. Para tanto, é importante pensar sobre os aspectos da cultura brasileira que a arquitetura moderna, em sua razão construtiva, foi incapaz de controlar¹⁴¹. Nas palavras de Viviana Bosi:

Em contraste, seja com histórias de decadência e abandono (como as margens da ferrovia que ladeia a várzea da Barra Funda), seja com as construções rurais que utilizam matéria local (barro, pau a pique, cal, telhas e tijolos, madeira, etc), a arquitetura moderna (inspirada em Le Corbusier) buscou parâmetros cosmopolitas e material industrializado (o alumínio, o vidro, o concreto armado), associados ao planejamento de uma vindoura era de justiça social. A cidade do futuro não iria se inspirar em técnicas julgadas primitivas e rudimentares: pelo contrário, proporia uma nova organização. (...). Em país bastante rural e desigual como o nosso, estes anseios soavam especialmente auspiciosos, mitificantes até. Por isso, quem sabe, a centralidade de “medula” do construtivismo tardio no Brasil, que em outros lugares havia já perdido o vigor (2018, p. 22).

Ora, mesmo estabelecendo as diretrizes da arquitetura moderna (a racionalidade, as formas simples, a assepsia metálica, etc.) como parâmetro de linguagem, João Cabral mobiliza paralelamente a “matéria local” (o grão indigesto, a aridez sertaneja, o telhado de duas águas, etc.) e, em certa medida, até as “histórias de decadência e abandono”¹⁴², forjando sua poesia pelo embate entre esses polos. Nesse ínterim, a representação do trabalho – por vezes, símile

¹⁴¹ Em meados dos anos 1950, uma área costeira próxima à praia do Pina, destinada à construção de um porto, começou a ser ocupada pela população pobre do Recife. O poder público expulsava sistematicamente os moradores, que sempre voltavam para reconstruir suas palafitas. A questão ganhou projeção nacional em 1956, quando um grupo de quatro pescadores foi do Recife ao Rio de Janeiro de jangada no dia da posse do presidente Juscelino Kubitschek. É bastante simbólico que essa ocupação popular, cuja resistência bem poderia ser tomada como uma lição de poesia, tenha recebido o nome de Brasília Teimosa. Sobre essa comunidade recifense, indico o trabalho de Raissa Gomes (cf. 2017).

¹⁴² Essa terceira modalidade se tornará mais recorrente a partir de *Museu de tudo*. Antes, no entanto, a preocupação com a decadência da zona da mata pernambucana já aparece, por exemplo, em certos trechos de *O rio*: “Na vila da Usina/ é que fui encontrar a gente/ que as canas expulsaram/ de vazantes e ribanceiras./ Vi então que aquela gente/ na boca da Usina são os dentes/ que mastigam a cana/ que mastigou antes tanta gente” (MELO NETO, 1956, p. 240). Esse processo de espoliação desemboca, mais adiante, na entrada do Capibaribe na capital pernambucana: “Ao entrar no Recife/ não pensem que entro só./ Entra comigo a gente/ que comigo baixou/ por esta velha estrada/ que vem do interior./ (...)// Entra a gente que a usina/ depois de mastigar largou./ Entra aquele usineiro/ que outro maior devorou./ Entra esse banguazeiro/ reduzido a fornecedor” (p. 244).

do próprio fazer poético (“Catar feijão”) – funciona como contraponto àquela idealização do projeto de modernização, tensionado pela figuração da “vida severina”¹⁴³. Outra vez, salta aos olhos a concessão de “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, uma vez que, nesses poemas, tal representação desaparece, não em favor de uma modernidade abstrata, mas de uma até então inédita idealização das “casas grandes” – espaço equivalente aos “palácios” da nova capital.

Uma última observação acerca de “Mesma mineira em Brasília”, cujo primeiro verso é: “No cimento duro, de aço e cimento”. O dêitico (“Aqui”) é deslocado para a segunda estrofe e o poema apresenta, inicialmente, o material essencial para a construção de Brasília – algo que não aparece explicitamente no primeiro poema. Ora, trata-se do mesmo cimento armado presente desde *Os três mal-amados* como símile do poema e metonímia da arquitetura moderna à qual João Cabral se associaria desde *O engenheiro*. É nesse elemento que, os versos seguintes elucidam, “Brasília, enxertou-se, e guarda vivo,/ esse poroso quase carnal da alvenaria/ da casa de fazenda do Brasil antigo”.

Tal coincidência parece sugerir uma confluência profunda entre a poética cabralina e a “ulcerada alvenaria” dos “casarões”, aos quais em princípio ela se opõe. Se assim for, talvez possamos recuperar, de modo mais enviesado, a interpretação de Luis Alberto Brandão Santos: o projeto moderno, sintetizado na poética de Cabral, e esse passado colonial, tão diversamente trabalhado nos poemas sobre o rio Capibaribe (da década de 1950) e nos poemas sobre Brasília (na década de 1960), podem ser entendidos como duas etapas distintas de um mesmo processo histórico, cujo nexos só se tornaria visível com a criação da nova capital¹⁴⁴ – e, sobretudo, com sua mudança de sentido após o golpe de 1964. Com todas as exceções que concede em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, Cabral acaba realçando estruturalmente

¹⁴³ Num breve mas instigante ensaio, Modesto Carone afirma que, embora aborde a precariedade material do sertão e satirize as posições arbitrárias de mando, a poesia de Cabral pouco articulava essas duas instâncias: “Postos face a face, o severino e o comendador contrastam de maneira tão exemplar que chegam a reproduzir o par clássico da complementaridade social derivada da exploração. O fato, entretanto, é que a obra de João Cabral não tematiza diretamente a contradição, ou seja: não os coloca como partes de um mesmo sistema. Nesse caso, o máximo que se pode dizer é que o antagonismo entre o severino e o comendador fica em aberto” (1983, p. 168). Ainda que nenhum poema tematize diretamente o conflito entre “severinos” e “comendadores”, intuo que essa tensão comparece na fatura do conjunto de *A educação pela pedra* – o que, para ser demonstrado, exigiria a abertura de um outro tópico neste estudo.

¹⁴⁴ “Fala-se sempre da ruptura de 1964 como o momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que esta violência já estava nos canteiros de Brasília. O fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu na arquitetura o desenvolvimento do risco, mas num outro sentido, do traço, da mão que comanda, da arbitrariedade mesma de seu movimento que, por força da vontade, quer impor aquilo que já na realidade começa a esmaecer. Essa necessidade do polo autoritário, demandada pela urgência do acúmulo de capitais, a meu ver, foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder mais ser escondida a partir da ditadura” (FERRO, 2006, p. 312).

esse nexo, jogando luz sobre uma porosidade que já estava latente em seus livros anteriores. Diante de um presente desastroso, resultado, em certa medida, da deturpação do projeto estético-político ao qual o poeta aderiu – ou, melhor ainda, do que já havia de mais problemático sob a epiderme emancipadora desse projeto –, João Cabral reafirma a pertinência de sua criação, dando forma às contradições de seu próprio ideário.

7. Fechado, mesmo aberto

Para encerrar esta leitura de *A educação pela pedra*, quero insistir uma última vez no caráter restritivo da poética cabralina – até, pelo menos, esse livro de 1966. Preocupando-se minuciosamente com a recepção da própria obra, João Cabral reforçaria esse caráter em diversos níveis, enfatizando sempre a imagem do poeta “de menos”, que opera com os mesmos instrumentos e as mesmas ideias fixas. Reitero que essa imagem é uma construção *a posteriori*, o que, no entanto, não impede que seja extremamente produtiva na compreensão dessa poética. Diante de tal construção, o apagamento, *determinado pelo próprio poeta*, de alguns de seus trabalhos torna-se um índice desse exigente controle de João Cabral, a partir do qual o autor remodelou sua trajetória de modo a deixá-la, até meados dos anos 1960, absolutamente coesa.

Duas obras, há pouco redescobertas, têm suscitado revisões críticas que questionam os parâmetros da poética cabralina, sugerindo que seu autodeclarado rigor formal não seria assim tão intransigente. Refiro-me a *O cavalo de todas as cores* – revista literária de edição única, organizada por Alberto de Serpa e João Cabral e publicada em 1950 por O livro inconsútil – e *Aniki Bóbó* – plaquete com ilustrações de Aloísio Magalhães e poema de João Cabral, cuja pequena tiragem foi impressa em 1958 por O gráfico amador¹⁴⁵. Desde o título, ambas as publicações apontam para uma faceta mais lúdica da produção do poeta, sugerida na imagem de teor onírico ou na expressão de estilo *nonsense*. Não obstante, no caso da revista, a troca de correspondência com Alberto de Serpa revela um Cabral bem menos aberto à pluralidade do que o título da coleção poderia sugerir, uma vez que o poeta pernambucano adotava critérios bem específicos na eleição dos poemas. Desde o início da confecção de *O cavalo de todas as cores*, João Cabral defendia que a obra poderia ser pensada como uma “série” que, apesar de se

¹⁴⁵ Sinalizo que as duas obras são mencionadas no cuidadoso levantamento bibliográfico de Zila Mamede, em *Civil geometria* (1987). Todavia, *O cavalo de todas as cores* e *Aniki Bóbó* não aparecem no “Guia João Cabral” dos *Cadernos de Literatura Brasileira* (cf. 1996, p. 106-130), tampouco na bibliografia da *Obra completa* (cf. MELO NETO, 2006, p. 31-38), organizada por Marly de Oliveira com supervisão do próprio Cabral.

tratar de uma produção coletiva, constituísse um “livro vertebrado”¹⁴⁶. Entretanto, é instigante constatar que, a despeito das preocupações presentes nas cartas de Cabral a Serpa – e que ganhariam forma artística, no mesmo ano, em *O cão sem plumas* (título cuja carência, aliás, é o oposto da exuberância de *O cavalo de todas as cores*) –, o conteúdo da revista seria bastante plural, incluindo um ensaio de José Régio em defesa da poesia com “p” maiúsculo:

Que valem os motivos que cada um prefere, os recursos formais que utiliza, as doutrinas que julga servir, se o poeta é verdadeiramente Poeta, e é da Poesia que afinal se trata? Essas coisas valem, sim, dentro do seu valor: Valem para os historiadores, para os psicólogos, para os sociólogos, para os moralistas, para os estetas, para os críticos. Mas à Poesia como Poesia, ao alado Cavalo furta-cores que, para se atirar às estrelas, escava raízes e faz espichar tanto a água das fontes como a dos charcos, – não lhe ponham antolhos que não lhe pertencem! não lhe deem rédeas que não aceita. Porque o seu tempo próprio é a Eternidade, o seu espaço a Imensidão, o seu fim o Absoluto (1950, p. 31-32).

Ora, nada mais distante da poesia de João Cabral que, nas décadas de 1950 e 1960, se desenvolvia de maneira cada vez mais encarnada nas tensões de seu momento presente, afastando-se, vale lembrar, daquele “essencialismo”¹⁴⁷ que, no Brasil, caracterizava a maioria dos poetas da geração de 1945. É, no mínimo, curioso perceber o quanto essa ideia de um “alado Cavalo furta-cores” destoa do imaginário cabralino mobilizado a partir de *O cão sem plumas* – a ponto de, naquela entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos, publicada no *Diário de Lisboa*¹⁴⁸ pouco antes do lançamento de *A educação pela pedra*, o próprio Cabral contrapor-se explicitamente ao “cavalo que voa” como “símbolo da poesia”:

O *negócio* é o seguinte: as pessoas entendem de fato, geralmente, a poesia como embelezamento do real. Este serve de trampolim. Você vê os gregos: o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos *botar* antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru – que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem que andar um quilômetro pelo chão.

¹⁴⁶ Discutindo essa proposta com Alberto de Serpa, em carta de 8 de setembro de 1949, Cabral escreve: “Não seria possível, sempre que se escolhessem poemas, fazê-lo tendo em vista algum caráter comum à série? Caráter comum de forma ou de assunto? Isto é: não seria preferível, em vez de publicar um pequeno saco de gatos de poemas, publicar uma coisa com um título comum, que fosse como uma pequena *plaque*, um pequeno livro vertebrado?” (MELO NETO apud FIUZA, 2019, p. 163). Essa ideia de “livro vertebrado” será mais explorada na abordagem de *Museu de tudo*.

¹⁴⁷ Como assinala Sebastião Uchoa Leite, a produção cabralina empenha-se no trabalho de “desmontar a máquina metafórica da poesia, de indagar sua função. Vai, porém, além disso, pois ficar nesse nível seria permanecer dentro do quadro da retórica de seu tempo. Não só indagar por que a lírica metafórica (mallarmaica, rilkeana, etc.) perdeu sua dinâmica, mas por em xeque o uso metafórico como recurso por excelência da poesia; por em xeque o ‘mistério’ e a ‘profundidade’ da mensagem poética neo-simbolista da sua época; e, finalmente, por em xeque o sentido final dessa poética, que é dada como a Poesia, com P grande” (1986, p. 116)

¹⁴⁸ A entrevista pode ser acessada em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06569.107.20489#!22>

Parece-me, portanto, que a supressão de *O cavalo de todas as cores* corresponde a uma tomada consciente de posição do poeta que, desde o final dos anos 1940, fomentou sua obra a partir de uma perspectiva mais, por assim dizer, materialista – o que, aliás, em termos pragmáticos, contribuiu para o arbitrário processo de afastamento de Cabral de seu posto diplomático¹⁴⁹, em 1953. Nesse período complicado, no qual sua carreira no Itamaraty parecia encerrada, João Cabral permanece no Brasil, aproximando-se, em Pernambuco, de uma nova geração de artistas e intelectuais reunidos em torno do ateliê de Aloísio Magalhães, que abrigava a editora O gráfico amador. Vale realçar que, nessa época, João Cabral participou ativamente da vida cultural do país, inserindo-se no debate crítico – com as reflexões de “Da função moderna da poesia”, de 1954 – e compondo um número expressivo de novos livros que seriam reunidos, em 1956, no volume *Duas águas (O rio, Paisagens com figuras, Morte e vida severina e Uma faca só lâmina)*.

Por O gráfico amador, João Cabral publicaria, em 1955, uma edição limitada de “Pregão turístico do Recife” com ilustração do próprio Aloísio Magalhães. A parceria se repetiria em 1958, com *Aniki Bóbó*, curioso poema em prosa escrito em estreita relação com o trabalho do artista gráfico. Segundo o colofão do próprio livro, as gravuras de Magalhães são “ilustradas” pelo texto de Cabral – o que pode sugerir, com acerto, que o poema em prosa não se sustentaria sem o aporte visual das gravuras. Essa condição, certamente, foi decisiva para sua exclusão do volume de *Poesias completas* (1968), mas talvez não explique tudo. Afinal, como assinala Sérgio Alcides, a abordagem “indisfarçavelmente lírica” de *Aniki Bóbó* contrastava com o programa antilírico de João Cabral, que estava se constituindo desde meados dos anos 1940. Nas palavras do crítico:

Isso nos ajuda a entender por que terá sido inviável para Cabral incluir a ilustração de *Aniki Bóbó* em sua obra reunida. Um lugar possível seria o livro *Museu de tudo*, de 1975, onde se recolhe a poesia cabralina mais estritamente circunstancial, ligada a contextos, efemérides, notícias (ALCIDES, 2016, p. 23).

Nas páginas seguintes, discutirei a conformação específica de *Museu de tudo*, capaz de potencialmente abrigar tudo aquilo que se mantivera apartado dentro da coesão de João

¹⁴⁹ Humberto Werneck descreveu o episódio em “Intrigas no Itamaraty”, publicado na *Folha de São Paulo*, em outubro de 1999. O artigo completo pode ser lido em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710199908.htm>. O incidente, devido o qual João Cabral foi desligado do Itamaraty em 1953 sob a acusação de “comunismo”, seria retomado, duas décadas depois, em relatório do Serviço Nacional de Informações (SNI). O documento, de janeiro de 1976, está disponível no site *Arquivos da ditadura*, organizado por Elio Gaspari: <https://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/poeta-joao-cabral-visao-sni#pagina-3>

Cabral até os anos 1960. O que pretendo, por enquanto, é enfatizar o sistema excludente pelo qual o poeta operava sua máquina poética, cujo desenvolvimento se dava, interna e externamente, por um processo progressivo de depuração. Observando o conjunto de *Poesias completas* (de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*), essa depuração restritiva torna-se mais evidente, ganhando sua melhor concreção no livro de 1966: o asséptico deserto de “Fábula de Anfion” (*Psicologia da composição*) encarnando-se na aridez da caatinga em “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”; a genérica semelhança entre as cidades em “Volta a Pernambuco”¹⁵⁰ (*Paisagens com figuras*) resolvendo-se na prateleira alinhada de “Coisas de cabeceira, Recife”; a versatilidade hispânica de “Imagens de Castela” ou “Campo de Tarragano” (ambos também de *Paisagens com figuras*) concentrando-se na obsessão sevilhana de “O regaço urbanizado”; etc.

Em *Maquinação do mundo*, José Miguel Wisnik endossa esse caráter restritivo, sinalizando que a poesia de João Cabral, ao contrário da de Drummond, não postula o “mundo”:

Podemos convir, no caso de João Cabral, que isso não se coloca justamente porque o *mundo* é aquilo que suscita a atenção sem caber nela, que a extrapola, que pede uma atenção total que desborda as fronteiras do sensível e do inteligível, acabando por emaranhá-los. A redução fenomenológica operada pela poesia cabralina visa, entre outras coisas, a não se deixar emaranhar no emaranhado do mundo – em outras palavras, a neutralizar a tentação do *sublime*.

Enquanto a poesia de João Cabral trabalha com essa restrição de sua área de manobra, projetando uma totalidade reduzida e sem resto, dentro da qual operam seus objetos próprios, iluminados por uma luz perquiridora fora da qual é como se houvesse um vazio, a atenção do sujeito, na poesia de Drummond, é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe excede os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa (2018, p. 182-183).

Não é difícil entender que essa ideia de “uma totalidade reduzida e sem resto” é a própria “ordem da pedra”, anunciada em “Pequena ode mineral” e efetivada na articulação de todos os livros reunidos em *Poesias completas* (1968). Desse mesmo ângulo, também é possível dizer que o excesso que interpela a atenção do sujeito drummondiano é, justamente, a “desordem na alma” que João Cabral pretendia abolir. Ocorre que, a despeito da restrição

¹⁵⁰ “Contemplando a maré baixa/ nos mangues de Tijipó/ lembro a baía de Dublin/ que daqui já me lembrou.// Em meio à bacia negra/ desta maré quando em cio./ eis a Albufera, Valência./ onde o Recife surgiu.// As janelas do cais da Aurora./ olhos compridos, vadios./ incansáveis como em Chelsea/ veem rio substituir rio./ e estas várzeas de Tiúma./ com seus estendais de cana./ vêm devolver-me os trigais/ de Guadalajara, Espanha// (...)// *As cidades se parecem/ nas pedras do calçamento/ artérias iguais regando/ faces de vários cimento./ por onde iguais procissões/ do trabalho (sem andor)/ vão levar o seu produto/ aos mercados do suor.// Todas lembram o Recife./ este em todas se situa./ em todas em que é um crime/ para o povo estar na rua// (...)*” (MELO NETO, 1956, p. 55-56, grifo meu).

temática e formal, nos melhores momentos de *A educação pela pedra*, o poeta pernambucano parece sondar algo desse excesso, colocando-o em cena: a distância entre a linguagem mineral e a realidade sertaneja de “A educação pela pedra”, a ausência humana de “O hospital da Caatinga”, a subjetividade deslocada de “Coisas de cabeceira, Recife” ou a promessa diluente de “Uma mineira em Brasília” poderiam ser entendidas como diferentes manifestações desse *dar a ver negativo*, resolvido na superfície da linguagem pela garantia de estabilidade (as lições da pedra, o símile do deserto, a serialização retilínea ou a função do cimento armado).

Quer dizer, na dialética de *A educação pela pedra*, a radicalização do controle formal – reproduzido na estrutura quaternária do livro e nos entrecruzamentos dos poemas – confronta-se com uma maior instabilidade dos materiais mobilizados – revelando novas facetas das mesmas ideias fixas. Sendo reencenada a cada poema, essa luta poderá resultar, como vimos, nas mais variadas configurações. Isso fica patente, por exemplo, em “Psicanálise do açúcar”, no qual o “açúcar cristal, açúcar de usina,/ mostra a mais instável das brancuras” na medida em que qualquer intempérie (“quer inverno ou verão”) é capaz de revertê-lo “ao mascavo barrento” (MELO NETO, 1966, p. 78); ou em “A cana de açúcar de agora”, no qual a “arquitetura clara do objeto cana/(...)// se esconde, na cana de agora, que dá mais palha” (p. 72); ou, ainda, em “Habitar o tempo”, no qual “como o tempo ocorre transparente/ e só ganha corpo e cor com seu miolo/ (o que não passou do que lhe passou)/ para habitá-lo: só no passado, já morto” (p. 105).

Nos dois primeiros exemplos, as transformações dos objetos (a regressão do “açúcar cristal” em “mascavo barrento”, o desaparecimento do “objeto cana” nos canaviais de “agora”) revelam uma meditação sobre o tempo, aprofundada pelo terceiro poema. Se, em “Pequena ode mineral”, a estabilidade cabralina só se dava “fora do tempo”, em *A educação pela pedra*, essa mesma estabilidade enfrenta o mais incontrolável dos fenômenos¹⁵¹, colocando-se insistentemente à prova. De todo modo, o planejamento prévio do conjunto continua garantindo a vitória do cálculo da razão construtiva e da firmeza da resistência mineral. É isso que enfatiza o último poema do conjunto, intitulado “Para a feira do livro”:

¹⁵¹ Vale frisar que esse processo tem origem já nos livros anteriores. Como aponta Lauro Escorel: “Será curioso notar que, à medida que com a maturidade se acentua nele essa obsessão com o tempo e a morte, o poeta Cabral de Melo, à procura talvez de uma urgente estabilidade psíquica, que o sustente diante da vertigem da própria consciência, adota, a partir de *Quaderna*, formas de composição poética de caráter quaternário. (...) Daí nasceram, não somente o título daquele livro, mas as diversas composições quaternárias que se repetirão até *A educação pela pedra*. Composições que parecem traduzir um impulso consciente do poeta de apoiar-se em rigorosas estruturas verbais, de perfeito equilíbrio formal, capazes de lhe proporcionar aquele conforto intelectual e aquela segurança emocional, indispensáveis para que possa sobreviver diante da inconstância e fluidez do tempo, do tempo-relógio, externo ao homem, e do tempo-coração, que destila ‘gota a gota’ o que há de reserva na íntima poça do humano” (1973, p. 97-98).

Folheada, a folha de um livro retoma
o lânguido e vegetal da folha folha,
e um livro se folheia ou se desfolha
como sob o vento a árvore que o doa;
folheada, a folha de um livro repete
fricativas e labiais de ventos antigos,
e nada finge vento em folha de árvore
melhor do que o vento em folha de livro.
Todavia, a folha, na árvore do livro,
mais do que imita o vento, profere-o:
a palavra nela urge a voz, que é vento,
ou ventania, varrendo o podre a zero.

*

Silencioso: quer fechado ou aberto,
incluso o que grita dentro, anônimo:
só expõe o lombo, posto na estante,
que apaga em pardo todos os lombos;
modesto: só se abre se alguém o abre,
e tanto o oposto do quadro na parede,
aberto a vida toda, quanto da música,
viva apenas enquanto voam as suas redes.
Mas apesar disso e apesar do paciente
(deixa-se ler onde queiram), severo:
exige que lhe extraíam, o interroguem
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.

Aqui, o processo de mineralização da matéria orgânica – conquistado desde *Psicologia da composição* – inverte-se na regressão da “folha de um livro” ao “lânguido e vegetal da folha folha”. Há uma espécie de continuidade entre o “livro” e a “árvore que o doa”, como se a obra literária retivesse em si algo do organismo com o qual suas folhas foram produzidas. Assim, segundo o poema, certos agenciamentos silábicos (“fricativas e labiais”) seriam capazes de emular a experiência dos “ventos antigos”: “nada finge vento em folha de árvore/ melhor do que vento em folha de livro”. No entanto, o verbo “fingir”, de extração claramente pessoana, distingue a experiência real da elaboração estética, expondo o procedimento-base daquela imitação da forma descrita por João Alexandre Barbosa. Se, por um lado, essa elaboração linguística apenas finge a experiência, por outro, a folha do livro cristaliza essa mesma experiência, fixando-a no próprio poema: “a palavra nela urge a voz, que é vento,/ ou ventania, varrendo o podre a zero”. Ou seja, apesar da reversibilidade, no final do poema a ordem mineral estabiliza a matéria, incorporando-a na fatura do livro e impedindo seu apodrecimento.

Na segunda estrofe, a voz urgida do vento se decantará no livro, cujo silêncio engloba “o que grita dentro”. A imagem da “estante” alinhada, na qual o livro se torna um objeto “anônimo”, engendra, outra vez, os valores seriais da poética de João Cabral. Recolhendo-se nesse espaço “modesto”, o livro – ao contrário do “quadro na parede” (“aberto a vida toda”) ou da “música” (“viva apenas enquanto voam suas redes”) – depende do empenho ativo do espectador, que precisa abri-lo e, sobretudo, *interrogá-lo*. Eis aqui o “severo” programa cabralino, oferecido agora como esquema de leitura. Pela ausência textual do objeto direto do verbo, podemos perguntar: o que esse livro estaria “exigindo que lhe extraíam”? Um sentido integral? A experiência viva cristalizada no verso? O fingimento de um aroma que sua folha “jamais exala”?

Eis o desafio imposto por *A educação pela pedra*, livro que – com o risco calculado em atrito com a matéria instável – se mantém “fechado, mesmo aberto”. Os seus 48 poemas, minuciosamente entrelaçados, poderiam certamente suscitar muitas outras reflexões dentro do esquema que propus. O tom assertivo, a regularidade visual, a cadência prosaica, a tensão acirrada, a revisão dos livros anteriores são características que reafirmam a poética de João Cabral de Melo Neto e, ao mesmo tempo, equacionam seus limites na representação da realidade concreta, dando forma artística a impasses que atravessam e ultrapassam tal obra. Sem fugir desses impasses, o poeta pernambucano os enfrenta com os instrumentos que possui, numa operação conflitiva cujo resultado revela tanto a consistência desses instrumentos quanto as contradições da matéria da qual eles tomam de empréstimo os termos de sua própria configuração. O resultado é um livro tenso, cujos embates internos exasperam a razão construtiva e a estabilidade mineral que caracterizam a poética cabralina.

Reforço, desse modo, que *A educação pela pedra* é uma resposta estética a seu próprio momento presente, atravessado pelo golpe de 1964, coincidindo com o ponto mais radical¹⁵² dessa poética na tensão entre metalinguagem e referência à realidade. Isso não significa que, nos livros seguintes, João Cabral tenha abdicado totalmente da racionalidade com a qual organizara sua obra. Todavia, as mudanças estruturais que surgem a partir de *Museu de tudo* exigirão uma outra abordagem dessa poética, tendo em vista sua inevitável imbricação na própria dissolução do projeto moderno da qual ela fazia parte. Nesse sentido, o “museu” de João Cabral parece indiciar uma postura um tanto desencantada, encenada numa inapreensível totalidade, que contrasta com a “totalidade reduzida e sem resto” de *A educação pela pedra*.

Entre as dificultosas lições da pedra – que revelam, no polo positivo, um fazer poético contundente e, no negativo, uma imagem intrincada da realidade – e o conjunto invertebrado de *Museu de tudo*, algo se alterou drasticamente, na poesia de João Cabral (e fora dela). O que

¹⁵² Seguindo o raciocínio de Carlos Pires, em sua leitura de “Fábula de Anfion”, seria possível dizer que, na poesia de João Cabral, a “questão central é o ‘controle’ do instrumento – da criação – e do tempo” (2014, p. 271). Nas palavras do crítico, esse controle “é algo que necessita funcionar como um ‘sistema estabelecido de antemão’, sem pontos cegos, ou dentro de uma crença na racionalidade que não considera sua própria transformação no processo (...). Quando essa transformação se põe, ou quando o processo de industrialização do país se intensifica, essa racionalidade se mostra descarnada, dentro desse mundo moderno que ao mesmo tempo fascina e repele Cabral e essa modernidade, para dizer de maneira aproximativa, de segundo grau, pode ser, para bem e para mal, modernidade efetiva. Isso parece acontecer de fato apenas em meados da década de 1960 com essa racionalização específica invadindo de maneira mais ampla o campo da cultura no novo giro de profissionalização – ou de generalização da forma mercadoria – que acontece nesse momento que marca, ao mesmo tempo e também de maneira paradoxal, um esgotamento desse paradigma moderno que alimentou boa parte da produção artística brasileira até ali. O livro posterior a esse momento “moderno/construtivo” de Cabral é *Museu de tudo* que já no seu primeiro poema assinala, como dito, essa quebra de paradigma estético. Livro que acontece após um momento agudo de intensificação da construção em *A educação pela pedra*, já, ao que parece, sintoma dessa crise ‘moderna’” (p. 272-273).

tentarei demonstrar a seguir é que essa nova fase, na década de 1970, não se reduz à reposição oca dos mesmos pressupostos estéticos – o que significaria insistir num projeto sem lugar na realidade. Ao contrário, Cabral mantém ainda o compromisso de sua poesia, atrelando-se de maneira surpreendente à nova configuração do Brasil e do mundo após, arrisco dizer, o esgotamento da era moderna e dos desejos de emancipação que ela sustentava. Assim, a oscilação entre reafirmação do projeto cabralino e sua problematização interna, formalizada na tensão rigorosa de *A educação pela pedra*, se organizará de uma maneira mais distendida – mas não menos reveladora – em *Museu de tudo*.

UM LIVRO PELO AVESSO: *MUSEU DE TUDO*

1. Acúmulo (catálogo e/ou túmulo)

É bem plausível imaginar a expectativa, em meados da década de 1970, em torno da publicação de um novo livro de João Cabral de Melo Neto. Àquela altura, após a reunião de *Poesias completas* (1968), o autor encontrava-se num lugar consolidado, tanto pelo amplo sucesso da montagem de *Morte e vida severina*, da qual se depreendia um exemplo bem realizado de “poesia participante”, quanto pelo apuro de sua organização formal em *A educação pela pedra*, tomado então como parâmetro de “construção rigorosa”. Essas duas águas – que, como apontei no primeiro ciclo deste estudo, não podem ser lidas de maneira apartada – conduziam a um dinamismo tenso, dentro do qual metalinguagem e matéria social se regulavam e definiam mutuamente. Daí o interesse daqueles artistas que, desde o início dos anos 1960, disputavam essa poética como uma espécie de herança: se, por um lado, os concretos colocavam seu próprio trabalho como desdobramento lógico da linhagem cabralina¹⁵³, também Ferreira Gullar, no polo oposto, evocava a tessitura intrincada dessa poesia como o melhor modelo de resolução dos impasses do CPC¹⁵⁴.

Para os autores mais jovens, na encruzilhada entre “formalistas” e “engajados”, a consolidação poética de João Cabral erguia-se como um monumento incontornável. Não foram poucos os poetas que, na passagem entre os anos 1960 e 1970, travaram um diálogo explícito com a poesia cabralina, debatendo-se contra alguns de seus pressupostos, num gesto ambíguo, de admiração e desconfiança, que atravessaria muitas das melhores experiências poéticas das últimas décadas no Brasil¹⁵⁵. Não seria demais afirmar, aliás, que até pouquíssimo tempo o

¹⁵³ Essa “linha evolutiva” é traçada em diversos textos teóricos dos poetas concretos. Em “A situação atual da poesia no Brasil”, por exemplo, Décio Pignatari afirma que “João Cabral é o primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção de nossa poesia, em oposição à poesia de conteúdo-expressão (sem projeto), à *poesia dita profunda*” (2004 [1961], p. 112), apontando que, na “Antiode”, “a rarefação da informação começa a dissolver a unidade blocal da quadra”, chegando, assim, “ao limiar da poesia concreta” (p. 113).

¹⁵⁴ Refiro-me aos comentários encontrados em *Vanguarda e subdesenvolvimento*: “o poema *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, se não poderia ter sido escrito sem o conhecimento profundo e a experiência vivencial da realidade pernambucana e nordestina, tampouco o seria sem a absorção, pelo poeta, das modernas técnicas de expressão poética desenvolvidas na Europa. (...). O poema de JCMN, porque estabelece as conexões necessárias entre o particular e o universal, é a expressão autônoma da atualidade inserida naquele mundo provinciano até então aparentemente fora da História” (GULLAR, 2006 [1969], p. 247-248).

¹⁵⁵ Poderia citar inúmeros exemplos, mas me limito a três casos bem evidentes. Já em seu livro de estreia, *Palavra*, Armando Freitas Filho apresenta, em contraponto a “O engenheiro”, o esboço de um outro “Projeto”: “Jardineiro e engenheiro/ ligados por linha/ e rima// operam/ em dois espaços/ um risca a planta/ no terraço/ outro/ a planta/ no mormaço// esta, largada/ aquela: milimetrada” (2003 [1963], p. 109-110). Por sua vez, em *O sol dos cegos*, Francisco Alvim subverte a “Antiode”: “Poesia –/ espinha dorsal/ Não te quero/ fezes/ nem flores/ Quero-te aberta/ para o que der/ e vier” (2000 [1968], p. 349). Por fim, em *Grupo escolar*, Cacaso contraria “A educação pela

debate sobre poesia no país ainda se organizava a partir de um paradigma basicamente cabralino – seja pela reafirmação, por vezes inespecífica, de seu caráter construtivo, seja pela oposição, por vezes injusta, a seu suposto excesso de racionalismo.

Por parte da crítica, naquele momento, a obra de João Cabral servia de esteio para a sistematização de uma teoria específica da poesia moderna, funcionando como um ponto de consolidação de certas conquistas do modernismo brasileiro e da tradição poética de linhagem mallarmaica – como se verifica no estudo pioneiro de Luiz Costa Lima, *Lira & antilira* (1968). A serialização de ideias fixas, evidenciada no arco entre *Pedra do sono* e *A educação pela pedra*, levaria também a outras importantes leituras, que refazem de maneira minuciosa o “percurso textual” de Cabral, assinalando as etapas de constituição de sua poética até a década de 1960. Entre esses, destacam-se sobretudo os estudos de Benedito Nunes, no longo prefácio ao primeiro volume da coleção *Poetas Modernos do Brasil* (1971), e de João Alexandre Barbosa, em *A imitação da forma*, tese defendida em 1973 na Universidade de São Paulo.

É óbvio que esse método de leitura (cronológica, de livro a livro) não é uma exclusividade da fortuna crítica de João Cabral, sendo antes uma forma de abordagem bastante difundida em pesquisas monográficas sobre a trajetória de um determinado artista. Ocorre que, no caso de Cabral, essa abordagem parece ser uma maneira privilegiada de compreensão da dinâmica interna da obra, imbricando-se em seu próprio método de composição. Mesmo a análise de Lauro Escorel em *A pedra e o rio* (1973), organizada a partir de núcleos temáticos, segue inicialmente a ordem de publicação dos livros¹⁵⁶ para estabelecer as bases de sua interpretação. Quer dizer, a despeito das polêmicas, parecia existir certa unanimidade entre críticos das mais variadas correntes de que a poesia de Cabral *progredia*¹⁵⁷ num sentido unívoco de maior concretude e exatidão.

Pois bem, essa unanimidade desapareceria com o lançamento de *Museu de tudo* (1975). O volume, publicado nove anos após *A educação pela pedra*, reúne oitenta poemas,

pedra” com sua própria “Cartilha”: “Não quero meu poema apenas pedra/ nem seu avesso explicado/ nas mesas de operação” (2002 [1975], p. 142).

¹⁵⁶ Os cinco primeiros capítulos percorrem a poesia de Cabral em ordem cronológica: “O sonho” (*Pedra do sono*), “A pedra” (*O engenheiro*), “O deserto” (*Psicologia da composição*), “O rio” (*O cão sem plumas, O rio e Morte e vida severina*) e “A espiral” (*Uma faca só lâmina e Paisagens com figuras*). No restante do livro, Escorel extrapola essa ordem, com avanços e recuos que culminam em *A educação pela pedra*.

¹⁵⁷ Até mesmo José Guilherme Merquior que, comentando “O engenheiro”, desconfia das leituras para as quais o “emprego de sonho e de sonhar neste poema é quase uma impropriedade, uma espécie de reminiscência de uma fase anterior no pensamento do poeta – o qual teria ‘progredido’ da valorização do onírico para o elogio da lucidez antionírica” (1972, p. 79), apontaria, no livro homônimo de 1945, o “amadurecimento de uma poesia entrevista em *Pedra do sono* (...), amadurecimento que prepara admiravelmente todos os motivos que, na forma de uma só reflexão concentrada, o tríptico de *Psicologia da composição* desenvolverá” (p. 93). É curioso notar que a desconfiança do crítico não apaga o movimento de progressão incrustado em seu vocabulário (“amadurecimento”, “desenvolverá”).

com uma variedade estilística que, de imediato, contraria o processo obstinado de serialização quaternária dos livros anteriores (a mancha gráfica retangular, a simetria visual entre os poemas, a ordenação matemática, etc.). Esse livro, de “extrema irregularidade” no juízo de Luiz Costa Lima¹⁵⁸, misturando de maneira arbitrária poemas recentes, poemas de circunstância publicados em contextos variados e poemas antigos até então inéditos, seria caracterizada por uma falta de planejamento apontada, em diferentes oportunidades, pelo próprio poeta – como nessa entrevista concedida a Danusia Barbara, publicada no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*¹⁵⁹, em 11 de dezembro de 1975:

Ao contrário dos meus outros livros (...), *Museu de tudo* não foi calculado, não apresenta uma unidade em si. Se eu mostrasse a arquitetura de *A educação pela pedra* você ia dizer que eu sou louco; a distribuição, os temas, as sonantes, ele é composto como um edifício. Já *Museu de tudo* é uma coleção de poemas. (...). O livro tem de tudo, poemas de circunstância, poemas escritos em 52 (“Cartão de natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior.

Contrariando as declarações de Cabral, alguns críticos procuraram uma matriz organizadora no livro, indicando balizas que delimitassem o conjunto. Nesse sentido, um dos trabalhos mais cuidadosos é o de Helton Gonçalves de Souza que, embora admita não vislumbrar “uma configuração plástica tão planejada e nítida de livro-quadro-quadrado” (1999, p. 74), divide os poemas de *Museu de tudo* num diagrama numérico¹⁶⁰ que revelaria o “equilíbrio assimétrico” da obra, disposta como uma “constelação matemática” (p. 76-77). De todo modo, considero necessário reforçar que essa organização, aqui, não se dá mais em função da clareza geométrica de base quaternária, cujo modelo, seguindo o melhor do projeto construtivista, deixava à mostra os alicerces que estruturam o edifício. Embora seja possível, por exemplo, perceber a escolha tópica dos poemas de abertura (“O museu de tudo”) e de encerramento (“Exceção: Bernanos”) que emolduram o livro, bem como o espelhamento em

¹⁵⁸ “Ora, se o leitor de Cabral acostumara-se a nele ver a palavra exploratória, onde a paixão se submetia ao obsessivo controle da palavra econômica, oposta tanto à magia do encantatório quanto ao riso da piada, antes de abrir *A escola das facas* ele por certo perguntará, como eu me fazia, que sucederá ao poeta que agora recorre ao intimismo da memória? Terá talvez temido que o livro continuasse a extrema irregularidade do *Museu* que lhe antecederá. Mas já o primeiro poema terá sustado seu temor. Dentro da voz constituída de João Cabral, a tematização da memória é um minitalhe que se integra na carta de seu *cante* geral” (LIMA, 1981, p. 177). O nexos entre *Museu de tudo* e os livros posteriores de João Cabral será abordado em momento oportuno.

¹⁵⁹ A entrevista completa está disponível no acervo digital do *Jornal do Brasil*:

http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/132671

¹⁶⁰ Nesse diagrama, Helton Gonçalves de Souza organiza os poemas pelo número de versos, percebendo uma predominância daqueles que correspondem a múltiplos de quatro (8, 12, 16 e 32). Retomarei essa proposta mais adiante.

seu eixo central (“Duplo díptico”), é inegável a distância entre esse equilíbrio apenas constelar de *Museu de tudo* e o esquadria milimétrica de *A educação pela pedra*.

No livro de 1966, a divisão em termos binários (Nordeste/ Não-nordeste) correspondia a sua própria organização estrutural, desdobrada na arquitetura em quatro blocos simétricos e pedagogicamente assimilável no processo de leitura, engendrando o movimento dialético que “dá a ver o real”, simultaneamente, na particularidade de cada poema e em suas relações com a totalidade da obra. Já *Museu de tudo* – e isso não escapou aos críticos mais atentos – desmancha a imbricação tensa entre os poemas, relativizando, na dinâmica interna do livro, a depuração progressiva dos elementos desse universo poético, sem, contudo, abandonar os signos que sustentavam seu ideário construtivista.

É esse, pois, o problema instaurado por *Museu de tudo*: como ler integralmente um livro no qual, em muitos poemas, são reafirmados os valores positivos da construção racional – que constituem *A educação pela pedra* – mas que, no conjunto, os desfaz por uma propalada falta de atenção à arquitetura compositiva que, antes, garantia a clareza e a contundência da obra como um todo? Mais que isso, como interpretar essa pequena fissura no cerne da serialização cabralina, cujo resultado artístico dependia de uma equação cada vez mais afiada entre estrutura matemática, linguagem mineral e embate firme com a matéria mobilizada?

Para João Alexandre Barbosa, em “Balanço de João Cabral”, esse livro de 1975 inauguraria uma nova etapa do projeto cabralino, dentro da qual, após o domínio absoluto de seu *métier*, o poeta poderia agora exercitar sua poética de maneira mais distendida:

Os dois últimos livros de João Cabral – *Museu de tudo* e *A escola das facas* – representam a passagem, mas não a defasagem, do lúcido ao lúdico. Não a defasagem: a insidiosa, persistente e vitoriosa lucidez de seu projeto que vai até *A educação pela pedra* não deixa de ser o substrato mais íntimo dessas numerosos (os mais numerosos) poemas que reuniu em livro. Por outro lado, no entanto, é evidente (e disso logo o poeta adverte o leitor no primeiro livro) que *agora a poesia não é mais um objeto que se constrói em termos de repetitivas, porque obsessivas, variações – que dava aos livros anteriores aquele sentido espiralado de um fazer perseguido*. Logrado o projeto, é possível deixar que a poesia se represente em poemas que já passaram pelo crivo de uma longa e conquistada poética: a do rigor, com que o nome de João Cabral passou a identificar-se na literatura brasileira pós-modernista (1986, p. 131, grifo meu).

Quer dizer, todo o esforço obsessivo de construção racional, cuja intransigência forjava uma ética a ser apreendida também pelo leitor, culmina nesse espaço aplainado do lazer, no qual, segundo o crítico, “relaxada a atenção de um projeto rigoroso, aprendidas as lições da realidade pelo seu tomar forma contínuo, pode-se passear pelos textos como se passeia pelos

objetos de um museu” (p. 132). Ora, mas esse passeio *distraído* é em tudo contrário ao *rigor* cabralino. Por isso mesmo, não me parece possível conciliar, de maneira pacífica, esse momento de “atenção relaxada” e a contundência da pedra que, em “Catar feijão”, “dá a frase o grão mais vivo/ obstrui a leitura fluviente, flutual,/ *açula a atenção*, isca-a com o risco”,” (MELO NETO, 1966, p. 53, grifo meu) – o que exigiria, portanto, uma compreensão de outra ordem para a mudança que ocorre no livro de 1975.

Nesse sentido, seria importante levar a sério os predicados do poema de abertura, intitulado “O museu de tudo”:

Este museu de tudo é museu
 como qualquer outro reunido;
 como museu, tanto pode ser
 caixão de lixo ou arquivo.
 Assim, não chega ao vertebrado
 que deve entranhar qualquer livro:
 é depósito do que aí está,
 se fez sem risca ou risco.

Acrescentando o artigo definido ao título do livro, o poema indicia a apresentação do espaço imaginário no qual o leitor está prestes a penetrar. Já no primeiro verso, entretanto, a afirmação tautológica (“Este *museu* ... é *museu*”) amplia o alcance da reflexão, sugerindo que suas características são também encontradas em qualquer outro museu. É inegável a representação genérica com relação a esse lugar do qual o próprio poema serve de pórtico: em vez de ressaltar sua singularidade, definindo seus termos específicos, “O museu de tudo” se contenta com a imagem de *qualquer* museu, indistinguível, portanto, em suas qualidades.

Entre “caixão de lixo” e “arquivo”, o poema parece configurar uma ideia do museu como local de acúmulo que, paradoxalmente, tanto pode resultar em descarte quanto em conservação do material ali depositado. Se, a princípio, a enunciação parece insinuar certo desinteresse pelo destino dessa coleção (“*tanto* pode ser”), a dubiedade da conjunção alternativa (“ou”) assinala a dificuldade de estabelecimento de uma visão definitiva sobre o museu, contrariando aquela firme assertividade que depreendemos da leitura de *A educação pela pedra*. Se, antes, os poemas ancoravam-se na convicção de sua própria capacidade descritiva – em que, objetivamente, as coisas ou *são* ou *não são* –, agora este museu oscila na ambivalência de um “*pode ser*”, relativizando a estrutura analógica que sustentava a metalinguagem cabralina.

O poema mantém, assim, sua autodefinição em aberto, o que turva ainda mais a organização estrutural do conjunto. Se os livros anteriores dispunham de maneira clara sua própria arquitetura, articulando dinamicamente o processo de composição e o método de

fruição, *Museu de tudo* bifurca-se entre a mortificação e catalogação. Ou ainda, talvez se possa dizer que o livro se coloca na interseção entre essas duas possibilidades, tomando essa ambivalência, com todas as contradições nela implicada, como princípio formal. Disso resultaria, aliás, as leituras tão divergentes de Luiz Costa Lima e João Alexandre Barbosa: se o primeiro se incomoda com a degradação da estrutura calculada, entendendo, portanto, o livro como “caixão de lixo”, o segundo enfatiza a realização plena do projeto cabralino, retomado agora ludicamente como um grande “arquivo”. Se, por um lado, a presença de poemas lacunares, como “Saudades de Berna”, justifica a posição de Costa Lima, o surgimento de novas peças magistrais, como “Ademir da Guia”, revela a manutenção do crivo assinalada por Barbosa. Por isso mesmo, em vez de adotar uma das interpretações de maneira peremptória, será mais produtivo – seguindo o próprio poema de abertura – mantê-las em permanente oscilação.

Vale ressaltar que o próprio museu de arte, enquanto fenômeno moderno, é atravessado por essa ambiguidade desde sua constituição. Como observa Hal Foster, desde o século XIX, o debate crítico em torno do museu contrapõe duas perspectivas: a valorização da instituição como “o lugar (mais imaginário que real) onde se desenvolve uma tradição artística” (2016, p. 84) e a desconfiança de que esse seria apenas “um lugar de ‘produção de mercadorias’ e ‘caos’” (p. 87). Entre o reavivamento e a decrepitude, o museu se colocaria como um espaço incontornável na reflexão sobre a arte moderna¹⁶¹, dimensão que certamente não escapou ao próprio João Cabral, poeta desde a juventude sempre atento às artes plásticas.

É curioso notar como as duas definições paralelas de *Museu de tudo* comparecem, de maneira quase literal, no debate europeu de meados do século XX. Conforme afirma Theodor Adorno, em “Museu Valéry Proust”:

Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros das obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus. Quem não possui uma coleção particular – e os grandes colecionadores privados tornam-se uma raridade – somente no museu pode conhecer em larga escala pinturas e esculturas (1998, p. 173).

¹⁶¹ Essa premissa é assinalada por Hal Foster em sua reflexão sobre “algumas mudanças significativas das relações arquivais dominantes que ocorreram por volta de 1850-1950, no Ocidente, entre a prática moderna da arte, o museu de arte e a história da arte” (2016, p. 81). Segundo o crítico, “a arte moderna já é concebida por Baudelaire e Manet em termos implicitamente históricos-artísticos, e tal concepção depende da própria instalação dessa arte no museu” (p. 86).

Se, como sinaliza o filósofo alemão, os museus são *sepulcros* que mortificam a arte, mas permitem o acesso a uma *coleção* a ser contemplada, a dupla qualificação presente no poema adquire contornos mais nítidos: “caixão de lixo” e “arquivo” não seriam apenas dois modos distintos de compreender a instituição museu – e, por consequência, o livro aqui apresentado –, mas dois aspectos indissociáveis do mesmo fenômeno:

O que consome a vida da obra de arte é, ao mesmo tempo, sua própria vida. (...). Somente a caminho da própria morte, e separadas do solo provedor, as obras se tornam plena *promesse du bonheur*. O processo que hoje delega ao museu a responsabilidade sobre toda e qualquer obra de arte, mesmo a mais recente escultura de Picasso, é irreversível. Esse processo não é apenas reprovável, como deixa prever um estado no qual a arte, ao consumir sua própria alienação em relação aos objetivos humanos, ‘retorna de novo à vida’, conforme um verso de Novalis (p. 184).

Assim, aquilo que o poema configura como ambivalência poderia ser, na verdade, tensionado como um par dialético cuja formulação caberia perfeitamente no esquema de construção polarizada presente em *A educação pela pedra*. Ao relativizar, no entanto, esse tipo específico de formulação, a abertura de *Museu de tudo* realça a difícil posição do livro dentro da série cabralina: se, por um lado, há ainda muito da racionalidade construtiva, não se pode ignorar a relativa distensão de aspectos que, anteriormente, eram rigorosamente calculados. Diante disso, em contraste com “este museu”, o próprio poema aponta a característica que deveria “entranhar qualquer livro”, sintetizada no termo “vertebrado”. Mais uma vez, como ocorre com “caixão” e “arquivo”, a escolha lexical se mostra bastante consequente, remetendo a uma reflexão de longo alcance dentro da poesia moderna. Refiro-me, a princípio, à apresentação de *Le Spleen de Paris*, livro póstumo de Charles Baudelaire:

Meu caro amigo, envio-lhe uma pequena obra sobre a qual não se poderia dizer, sem injustiça, que não tem rabo nem cabeça, pois, ao contrário, nela tudo é cabeça e rabo ao mesmo tempo, de forma alternativa e recíproca. Peço que considere as admiráveis comodidades que essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura; pois não pretendo suspender a vontade teimosa deste último no fio interminável de uma intriga supérflua. *Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta fantasia tortuosa irão se ajuntar novamente sem esforço. Corte-a em muitos fragmentos, e você verá que cada pode existir à parte.* Na esperança de que alguns desses pedaços estejam suficientemente vivos para lhe agradar e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente inteira (2018, p. 13, grifo meu).

Em sua dedicatória, Baudelaire enfatiza a organização do projeto ainda em desenvolvimento¹⁶², indicando que as peças ali dispostas possuem autonomia, podendo ser divididas em “muitos fragmentos”, e, ao mesmo tempo, compõem uma estranha unidade como “pequena obra”. A imagem do livro como uma serpente capaz de se regenerar “sem esforço” e na qual tudo é “cabeça e rabo” denota uma ideia bastante específica de organicidade, segundo a qual a retirada de uma ou de outra “vértebra” [“*vertèbre*”] não compromete, a rigor, o sentido do conjunto. Assim sendo, a metáfora baudelairiana do livro-serpente pouco se diferenciaria do conceito de “qualquer museu”, desenvolvido quase um século depois por André Malraux em *O museu imaginário*, para o qual uma limitada seleção de obras aponta virtualmente para toda a história da arte:

O museu impõe a discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. (...). Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras, convoca, em imaginação, todas as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para todo o possível? (2015, p. 11)

Embora não se possa ignorar essa proximidade pertinente entre livro e museu, é preciso destacar que o poema de Cabral se afasta radicalmente dela ao diferenciar os dois termos. Se os primeiros versos anunciavam o *Museu de tudo* a partir das características que ele compartilha com “qualquer museu”, a outra metade do poema descreverá os elementos, aqui em falta, de “qualquer livro”: “*não* chega ao vertebrado”, “se fez *sem* risca ou risco”. Essas ausências, por seu turno, indiciam tanto um sinal de incompletude quanto certo ar de descuido, aspectos em tudo opostos àquela arquitetura meticulosa de *A educação pela pedra*. De outra feita, a expressão “vertebrado” consagrou-se, na poesia brasileira, pela nota introdutória da *Antologia poética* de Carlos Drummond de Andrade, volume organizado pelo próprio autor em 1962:

Ao organizar este volume, o autor não teve em mira, propriamente, selecionar poemas pela qualidade, nem pelas fases que acaso se observem em sua carreira poética. Cuidou antes de localizar, na obra publicada, certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A Antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, espelho mais fiel (p. 5).

¹⁶² A publicação original dessa dedicatória a Arsène Houssaye ocorreu no jornal *La Presse*, em 1862, antes mesmo, portanto, que os cinquenta poemas que integram a versão consolidada do livro estivessem prontos. Agradeço a Rita de Cássia Bovo de Loiola pela informação.

Ora, não é difícil notar que o raciocínio de Drummond também se aproxima do “museu imaginário” de Malraux, na medida em que uma pequena seleção de poemas concentra, em seu arranjo, uma imagem fidedigna do conjunto da obra produzida ao longo de três décadas. Além disso, ao desmontar os livros anteriores, estabelecendo novas relações entre os poemas, a *Antologia* drummondiana realiza efetivamente aquela aspiração dos “numerosos fragmentos” da dedicatória de Baudelaire, que tanto sobreviveriam “à parte” quanto conseguiriam se rearticular “sem esforço”. Assim, pela remontagem sincrônica, Carlos Drummond de Andrade não apenas apresenta um panorama de toda sua poesia – pelo menos, até aquele momento –, como *organiza* as linhas de força que, atravessando seus livros, norteariam parte significativa dos estudos sobre sua obra¹⁶³.

Esse tipo de organização comparece, a seu próprio modo, também na poesia de João Cabral. Como vimos no capítulo anterior, a divisão binária de *Duas águas*, ao redistribuir os livros por “duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte”, ajudou a definir sua recepção crítica – tanto quanto as seções da *Antologia poética* de Drummond. Todavia, é preciso enfatizar a diferença entre essas duas obras: afinal, em *Duas águas*, a organização interna de cada conjunto, *a rigor*, não se altera, o que realça o caráter milimetricamente projetado do livro como unidade na poética cabralina. Não que, no caso de Drummond, esse cuidado seja negligenciado. Ao contrário, obras como *A rosa do povo* ou *Claro enigma*, cujo significado integral se estabelece pela leitura articulada da sequência de poemas, demonstram que a preocupação do poeta mineiro com a arquitetura de seus livros não era meramente contingente¹⁶⁴. Ocorre, no entanto, que a poética de João Cabral, sobretudo nos anos 1950 e

¹⁶³ Como afirma Eduardo Francisco Jr, “antologias na modernidade são livros sem serem obras: não fazem parte de obras completas, não são, normalmente, objetos de estudo, de crítica, não se usa para elas o verbo ‘escrever’ (...), mas o verbo ‘organizar’. Nisso, a seleta organizada por Drummond se diferencia bastante de suas correlatas, ela tornou-se obra. Sua importância para a crítica drummondiana evidencia isso. Algumas vezes ela aparece de relance, servindo para nomear um aspecto de sua obra ou fortalecer um argumento: José Guilherme Merquior usa a posição de ‘O lutador’ na *Antologia* para reivindicar sua posição especial na concepção do autor sobre poesia; na análise que Vagner Camilo faz da arquitetura de *Claro enigma*, suas seções são usadas como termo de comparação; Eduardo Sterzi usa o título de uma dessas seções, ‘tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo’, para se referir à relação estabelecida entre certos aspectos da poesia de Drummond e uma compreensão de mundo por ela tateada. Outras vezes, como nos casos de ‘Inquietudes na poesia de Drummond’ de Antonio Candido e de *Drummond: uma poética do risco* de Iumna Maria Simon a *Antologia* tem uma importância maior, sendo, (...), quase essencial para o desenvolvimento desses estudos. No artigo ‘Drummond e a poesia como conhecimento’ de João Alexandre Barbosa, ela chega mesmo a ocupar lugar central, abrindo e fechando o texto e servindo como fonte dos poemas” (2014, p. 14).

¹⁶⁴ Para Osvaldo Silvestre, a “situação extraordinária da *Antologia poética* de Drummond reside justamente na forma como esse metalivro pressupõe a *impertinência do livro* enquanto critério de organização de sua obra (a pretérita e a por vir). Ou seja, o modo de rearrumação dos poemas na *Antologia poética* ‘faz livro’, mas com a condição de se perceber que o vínculo que o poema mantém com o livro de poesia é tipicamente contingente” (2016, p. 152). Sem me estender nessa questão, sugiro que a organização da *Antologia*, composta pelo próprio Drummond, *redobra* a pertinência do livro, explicitando um trabalho de articulação entre poemas que pode ser encontrado em toda sua obra. O fato de um poema manter sua autonomia, podendo ser lido em separata, não

1960, elevaria ainda mais essa preocupação, evidenciada pelo esquema construtivo de base quaternária.

Por sua vez, o poeta pernambucano também não descartava as possibilidades de rearranjo entre seus poemas, como é possível constatar na seção “Bailes”¹⁶⁵, da coletânea *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* (1966), ou, posteriormente, na antologia *Poesia crítica* (1980). Nenhum desses casos, porém, interferiu de maneira definitiva no método de apreensão crítica da obra do poeta¹⁶⁶, o que reforça a centralidade do livro como estrutura significativa em sua poesia. Na prática, o planejamento do livro (a ordem dos poemas, as remissões internas, as composições simétricas, os atritos programáticos) em João Cabral adquiriu uma estatura funcional, que realiza formalmente os ideais de clareza e cálculo de sua poética. A interpretação de um poema, nesse quadro, não pode perder de vista a complexa articulação entre a análise cerrada de seus elementos e os vínculos de sua disposição dentro do mecanismo seriado que fundamenta a totalidade do conjunto.

Assim, o modelo cabralino de “livro vertebrado”, em oposição a “este museu”, é encontrado precisamente em *A educação pela pedra*. Isso é realçado pelo último verso do poema, o qual aponta que *Museu de tudo* “se fez sem risca ou risco” – remetendo, em negativo, ao “risco” entranhado na pedra em “Catar feijão”. Nesse caso, a hipótese de João Alexandre Barbosa sobre a “atenção relaxada” em *Museu de tudo* ganha maior vulto à medida que o poema de abertura se opõe, de maneira explícita, àquela “isca” que “açula a atenção” no livro de 1966. Entretanto, essa nova condição não se mostra aqui como uma conquista do “projeto rigoroso”, mas como um arrefecimento de qualidades específicas que sustentavam tal projeto¹⁶⁷. Em vez

impede que a sequência dos poemas estabeleça outro nível de significado, tanto na estrutura do livro original quanto na reinserção da *Antologia poética*.

¹⁶⁵ Essa seção reúne os poemas “Velório de um comendador”, “O relógio”, “*Generaciones y semblanzas*”, “O motorneiro de Caxangá”, “Sevilha” e “Jogos frutais”. A incorporação desses poemas, publicados originalmente em *Serial*, numa antologia dedicada, de maneira evidente, à segunda parte de *Duas águas* ilumina a hipótese de que o volume de *Terceira feira* (desde o título) já seria uma tentativa de superar internamente a dualidade do arranjo de 1956, o que se resolveria plenamente em *A educação pela pedra*.

¹⁶⁶ Parece-me, ao contrário, que a organização de *Poesia crítica* deriva, em grande medida, da ênfase dada pela crítica cabralina aos aspectos metalinguísticos de sua poesia. Nesse caso, a tensão entre matéria e linguagem dissolveu-se em favor de uma dualidade de outra ordem, a saber, a reflexão sobre o próprio fazer poético (na seção “Linguagem”) e a reflexão sobre outros métodos de criação (“Linguagens”). Quer dizer, a antologia *Poesia crítica* não determinou a recepção da poesia cabralina nos anos 1980, antes repercutiu o que a maioria dos comentadores já enfatizava desde os anos 1960.

¹⁶⁷ Tratando de “O museu de tudo”, o próprio João Alexandre concorda “que a leitura do último verso só se completa na perspectiva de sua obra anterior”, sugerindo que “se, por um lado, parece digerida a pedra que ‘obstrui a leitura fluviente, flutual’, do poema ‘Catar feijão’ do livro de 1966, onde a troca entre *v* e *t* aponta, iconicamente, para o que o poeta refere, *afastando, deste modo, a necessidade de atenção que o próprio risco da pedra exigia*, por outro, todavia, não se pode deixar de perceber a mestria, por assim dizer, irônica, que envolve a relação entre *risca* e *risco* e que define um fazer que agora se pretende menos *vertebrado*” (1996, p. 88, grifo meu).

da ordenação racional, *Museu de tudo* apresenta uma disposição caótica, como um “depósito do que aí está”¹⁶⁸.

Se, inicialmente, a oscilação entre caixão de lixo ou arquivo mantinha certa ambiguidade acerca dos atributos do museu, a comparação com o “livro vertebrado” impõe uma imagem mais claramente depreciativa desse espaço “sem risca ou risco”, i. e., sem planejamento prévio ou organização calculada. Ou seja, mesmo a articulação entre a poética cabralina e a arquitetura moderna – antes consolidada na disposição geométrica dos poemas – aparece aqui desmantelada em favor de outra modalidade de arranjo que se caracteriza, segundo o próprio “O museu de tudo”, pela ausência de planificação. Desse modo, os dois versos finais do poema esboçam uma imagem do “arquivo” tão negativa quanto a do “caixão de lixo” – já que ambos podem ser entendidos como “depósito” –, reforçando, em suma, a diferença entre o caos do museu e a ordem do livro.

Intuo que essa perspectiva negativa sobre o museu – ignorada ou, ao menos, minimizada por boa parte da crítica cabralina – adere à reflexão de um outro poeta, Paul Valéry, figura incontornável na formação de João Cabral. É bastante provável que o poeta pernambucano conhecesse a desconfiança de Valéry explicitada em “O problema dos museus”, breve ensaio de meados dos anos 1920 que ainda hoje se mantém como peça importante no debate sobre essa instituição. Descrevendo seu mal-estar durante uma visita ao Louvre, o qual compara a um “templo” e a um “cemitério”, o autor francês mostra-se incomodado com a própria ideia de “classificação, conservação e utilidade pública”, uma vez que a justaposição de obras de estilos e de tempos tão diversos resultaria numa “casa da incoerência”. Segundo Valéry, o museu se constituiria por um processo contínuo de acumulação dentro do qual o excesso não se converte nunca em depuração, o que caracterizaria um espaço de “magnífico caos” – admirável sem dúvida, mas também atordoante:

O homem moderno, extenuado pela enormidade de seus meios técnicos, se empobrece pelo excesso mesmo de suas riquezas. O mecanismo das doações e dos espólios – a continuidade da produção e das aquisições – e essa outra causa do *crescimento que resulta das variações da moda e do gosto, com seus retornos a obras que se haviam antes desdenhado*, concorrem sem trégua para a acumulação de um capital excessivo e portanto inutilizável.

(...)

Mas o poder de se servir desses recursos cada vez mais abundantes está longe de crescer com eles. Nossos tesouros nos oprimem e aturdem. A necessidade

¹⁶⁸ Não custa lembrar que nos anos 1950, em “Da função moderna da poesia”, o próprio João Cabral questionava seus contemporâneos que produziam um tipo de poema que seria “simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas *atirado desordenadamente numa caixa de depósito*” (2006 [1954], p. 770, grifo meu).

de concentrá-los em uma morada exagera-lhes o efeito triste e estupefaciente. Não importa o quão vasto, equipado e bem ordenado seja o palácio – nos encontramos sempre um pouco perdidos nessas galerias, sozinhos contra tanta arte (2008, p. 33, grifo meu).

Ainda que a visão de Paul Valéry possa ser questionada, não me parece correto descartá-la diante de “O museu de tudo”. Afinal, a oposição de Cabral entre livro e museu se ancora num esquema muito semelhante ao de Valéry, para quem também, ao contrário do incoerente museu, o livro seria uma minuciosa “máquina de ler”¹⁶⁹. Nesse sentido, a descrição presente na abertura de *Museu de tudo* corresponde formalmente à mudança estrutural do conjunto cabralino, já que a incorporação de poemas de diferentes períodos (“retornos a obras que se haviam antes desdenhado”), além de outros materiais heterogêneos (“variações da moda e do gosto”), reitera o mecanismo de acúmulo caótico descrito por Valéry em “O problema dos museus”. Mais que isso, a valorização do “livro vertebrado”, em contraste com o “depósito do que aí está”, atesta no poema uma severa autocrítica, segundo a qual essa nova reunião se constituiria pela *falta* daquilo que organizava os livros anteriores.

Diante disso, em vez de simplesmente renegar *Museu de tudo* como uma obra sem acabamento, tal qual sugere Luiz Costa Lima, prefiro compreendê-la a partir de sua autodeclarada insuficiência. Quer dizer, o que o crítico assinala como defeito é antes exposto como condição consciente no poema de abertura, demonstrando uma deliberada, embora tateante, relativização dos pressupostos firmados por essa poesia até *A educação pela pedra*. Afinal, a falta de risco poderia desestabilizar em, pelo menos, dois níveis a poética de João Cabral: no plano geral da arquitetura do livro, que “não chega ao vertebrado”, e no núcleo da linguagem mineral, cuja contundência encontrava seu principal símile na pedra, que “dá à frase o grão mais vivo”.

Ressalto, porém, que essa desestabilização convive paradoxalmente com a reafirmação positiva do ideário construtivista. Tal ambivalência, como bem observa Marta Peixoto, é evidenciada no contraste entre “Acompanhando Max Bense” e “A insônia de Monsieur Teste”, respectivamente o segundo e o terceiro poema do livro:

Mas a lucidez construtora não prevalece em *Museu de tudo* sem contestação ainda mais radical. Em páginas opostas do livro aberto encontramos dois

¹⁶⁹ A expressão aparece no ensaio “As duas virtudes de um livro”: “Em suma, um belo livro é, acima de tudo, uma perfeita *máquina de ler*, cujas condições se definem com certa precisão pelas leis e métodos da ótica fisiológica; é, ao mesmo tempo, um objeto de arte, uma coisa que, no entanto, possui personalidade própria, traz marcas de um pensamento específico, sugere o nobre desígnio de uma organização consciente e bem realizada” (VALÉRY, 2002, p. 31). Ainda que, nesse excerto, Valéry esteja enfatizando os atributos físicos de um livro bem editado, no mesmo ensaio o poeta afirma que o “espírito do escritor se mira no espelho que a prensa lhe oferece” (idem, *ibidem*).

poemas que se confrontam em contradição explícita. “Acompanhando Max Bense em sua visita à Brasília, 1961” elogia a “filosofia mineral” do pensador alemão, “toda esquadrias/ do metal-luz dos meios-dias”. A lucidez nítida do comentário de Max Bense, que ao visitar Brasília “a vai dizendo”, constrói o “edifício do que ele dizia”, que o *eu* do poema por sua vez visita. Na página oposta, no entanto, “A insônia de Monsieur Teste” lança em dúvida a utilidade da lucidez extrema. Encarnada no intelectualismo hiperbólico e torturado do personagem de Valéry, a lucidez chega a propiciar engano megalomaniaco, pois “mente que tudo podeis” (1983, p. 206-207).

Seguindo a descrição de Peixoto, é possível perceber um exemplo claro da oscilação que atravessa *Museu de tudo*: se, por um lado, a racionalidade de Max Bense é celebrada a partir de emblemas compartilhados com a própria poesia de João Cabral – também ela “mineral, toda esquadrias/ do metal-luz dos meios-dias” (MELO NETO, 1975, p. 4) –, por outro, esses mesmos emblemas tornam-se menos assertivos na racionalidade de Monsieur Teste – “de uma luz ardida, sem pele,/ extrema, e que de nada serve” (p. 5, grifo meu). O que, em “Acompanhando Max Bense”, aparece realizado concretamente no “edifício em que se habita” converte-se, em “A insônia de Monsieur Teste”, na angustiosa condição interna do sujeito cuja lucidez nunca se acalma.

Em suma, a falta de arquitetura sinalizada em “O museu de tudo” não se restringe ao desmanche da organização estrutural do livro, sendo internalizada também nessa oscilação entre a confiança na razão construtiva e a dúvida quanto ao seu efetivo alcance. Vale destacar, mais uma vez, a diferença com relação ao projeto de *A educação pela pedra*: se antes a polarização entre poemas servia como um dínamo, cujo atrito gerava uma progressiva depuração formal, agora o movimento vacilante de *Museu de tudo* desfaz esse arranjo de maneira deliberada, impedindo a constituição daquela síntese tensa que dava a “ver o real”. Nesse novo esquema oscilante, mesmo os elementos mais propriamente cabralinos ressurgem, por vezes, em variações deformadas: a inquietante “pedra animal” que, de perto, é uma “pedra murcha”, em “A doença do mundo físico” (1975, p. 86); as terríveis “máquinas” que são feitas de “unhas sujas,/ mãos, carne, alma sujas de graxa”, em “Máquinas, de Vera Mindlin” (p. 62); a “táctil luz morna”, que ensina “um outro ver/ além do primário (o olho)”, em “De uma praia no Atlântico” (p. 66).

Assim, em vez de concreção sintética, *Museu de tudo* desdobra-se numa profusão instável – não necessariamente na particularidade de cada poema, mas sobretudo no encadeamento lógico do conjunto. Por isso mesmo, a despeito do título, uma interpretação integral do livro se coloca como um desafio, já que, em diversos momentos, os poemas contradizem uns aos outros. Isso, obviamente, não é resultado de uma súbita perda de

consciência formal por parte de Cabral, mas uma estranha reconfiguração de sua poética, problematizada num momento em que as promessas que sustentavam o projeto estético e político ao qual o poeta se atrelara são desmentidas violentamente pela realidade concreta. Entender essa reconfiguração em suas filigranas – tendo em vista, inclusive, o que nela há de inconsistente – permitirá não apenas que se estabeleça uma leitura renovada de *Museu de tudo*, como de toda a obra de João Cabral de Melo Neto.

2. Formas vivas, na fala frouxa

Embora possa parecer exagerada, a constante comparação com *A educação pela pedra* é muito produtiva para uma melhor compreensão de *Museu de tudo*. O evidente hiato entre a expectativa gerada pelo livro de 1966 e o resultado efetivo do livro seguinte produziu uma curiosa contradição editorial em 1975: refiro-me à orelha da primeira edição de *Museu de tudo*, intitulada “Cabral e a crítica”. Composto por excertos de seis autores (Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, Augusto de Campos, Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e José Guilherme Merquior), o paratexto enfatiza, entre outros aspectos, a “unidade e coerência de produção” dessa poesia, sinalizando o método como João Cabral “amplia e concentra os seus recursos anteriores pela desmontagem incessante do ‘poético’ em estreita correlação com uma visada crítica da realidade”.

Enquanto a orelha destaca aquela progressão perceptível em *Poesias completas* (1968), o poema de abertura contraria tal processo em sua declarada falta de risco. Esse efeito, provavelmente não planejado pelos editores, sintetiza bem a dificuldade crítica com relação a *Museu de tudo*: internalizando a contradição no objeto livro, a distância entre “Cabral e a crítica” e o “depósito do que aí está” desmonta a absoluta “unidade e coerência” da obra, colocando à prova a validade de procedimentos que pareciam, *a priori*, garantidos dentro da série cabralina. Isso, repito, não significou um abandono definitivo desses mesmos procedimentos, mas uma reconfiguração dos recursos típicos do poeta fora do esquadro anteriormente projetado. Nesse sentido, reitero que *Museu de tudo* não pode ser lido imediatamente num sentido unívoco, uma vez que a conjunção de poemas não obedece mais a diretrizes previamente estabelecidas, gerando empecilhos à análise crítica que precisam ser enfrentados.

Por exemplo, apesar do sinal depreciativo de “O museu de tudo”, é inegável a retomada do tom afirmativo em outro importante poema, chamado “Díptico”:

The aged eagle

A verdade é que na poesia
de seu depois dos cinquenta,
nessa meditação areal
em que ele se desfez, quem tenta

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa,
que devolvem seu tom antigo
de fazer poesia com coisas.

*

La rose de sable

Na Maurîtânia só deserto,
no seu texto de areia frouxa,
se descobre a *rose de sable*,
cristal de verso em plena prosa.

Rosa de areia, se fez forma,
se fez rosa, areia empedrada;
aglutinou sua areia solta
se vertebrou numa metáfora.

Dividido em duas partes simétricas, o poema se apresenta como a revelação de uma “verdade” que não estaria mais à vista e que, portanto, precisaria ser procurada por um indefinido leitor, sinalizado pelo pronome “quem” e sutilmente irmanado ao autor pela rima toante com ampliação visual (“cinQUENTA”/ “QUem tENTA”). Nas primeiras estrofes, o poema realça o desgaste do autor maduro, abordado como uma terceira pessoa¹⁷⁰ (“seu depois dos cinquenta”, “seu tom antigo”), que teria se desfeito numa “meditação areal”, deformada numa “fala frouxa”. Todavia, em meio ao desmanche, o poema também afirma que ainda há “cristais” e “formas vivas” que *devolvem* – e o verbo aqui é fundamental – a capacidade desse poeta de “fazer poesia com coisas”. Tal capacidade é atestada na segunda parte do poema quando a linguagem, agora situada na “Maurîtânia só deserto”, reconstitui-se a partir de um esquema de analogias entre “areia” e “texto” que traduz o inusitado “cristal de verso em plena prosa” na imagem algo epifânica da “*rose de sable*”.

Como sabemos, esse *tópos* não é uma novidade: o deserto como espaço asséptico da criação já aparecia na obra de João Cabral desde, pelo menos, o final da década de 1940, na “Fábula de Anfion”. Mais que isso, a metalinguagem disposta nos termos do ambiente desértico – na “paisagem de seu/ vocabulário” (1956 [1947], p. 83) – e o próprio aparecimento repentino de Tebas – no “aéreo/ parto daquele milagre” (p. 88) – parecem repercutir na “areia empedrada” que, por si mesma, “se fez rosa” nesse “Díptico”. Não seria exagero, aliás, ver no poema de *Museu de tudo* um decalque de certas passagens da “Fábula de Anfion”:

¹⁷⁰ Como observa John Gledson, esse mecanismo de exposição do poeta em terceira pessoa era recorrente na primeira fase cabralina, sobretudo em *Pedra do sono*: “É difícil negar que, ao usar a expressão ‘o poeta’, João Cabral pretende objetivar o eu, referindo-se a ele na terceira pessoa. (...). Aqui, mais uma vez, João Cabral procura estar em dois lugares ao mesmo tempo, observando seu próprio eu ‘morto’” (2003, p. 194). A relação de *Museu de tudo* com *Pedra dos sono* será explorada mais adiante.

Encontro
com o acaso

No deserto, entre os
esqueletos do antigo
vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza
e areia como um
lençol, há dez dias

da última erva
que ainda o tentou
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no
castiço linho do
meio-dia, Anfion,

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.

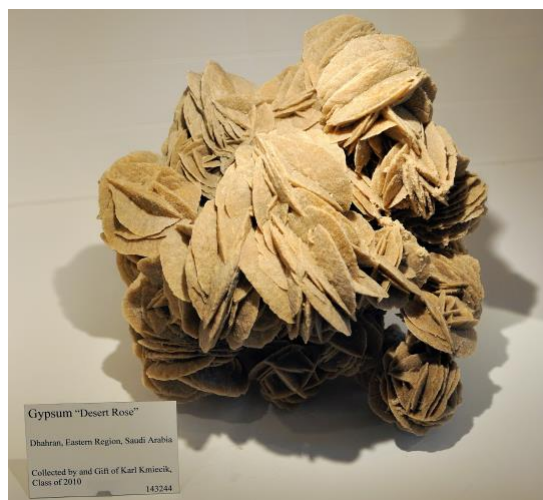
A similaridade de algumas expressões (“antigo vocabulário” e “tom antigo”; “areia como um lençol” e “areia solta”; “No deserto” e “Na Maurítânia só deserto”) estreitam o parentesco entre os dois poemas, o que pode iluminar muito dessa estranha “confissão” do poeta de “depois dos cinquenta”. Se, no poema de 1947, Anfion era caracterizado como alguém “desperto e ativo como/ uma lâmina”, em “Díptico” o sujeito é marcado pela frouxidão e pelo desfazimento. O curioso, porém, é que ambos se constituem pela “meditação areal” que adquire, em cada caso, sentidos diferentes: se, no primeiro, ela se dá como o processo de concentração que culmina num afiado “silêncio”, no segundo tal processo desfaz-se na “fala frouxa” de areia em que se perdem (ou se escondem?) os valores de ordem construtiva dos “cristais” e das “formas vivas”.

Por outro lado, afastando-se da ambiguidade de Anfion¹⁷¹, a “fala frouxa” de “Díptico” resolve-se positivamente na “areia empedrada” – o que reaproxima o poema, na outra ponta, da concretude resistente da linguagem da pedra. Essa *rose de sable* é o próprio “cristal do verso” que se forma com o material da areia solta, retomando algo da estrutura vertebrada que, segundo

¹⁷¹ “Devido ao duplo significado da palavra deserto, esterilidade e silêncio – palavras que exprimem tanto uma ausência da poesia quanto uma poesia despojada – o último gesto de Anfion, e daí de todo o poema, fica sujeito a duas interpretações. Pode significar que Anfion reafirma sua intenção, ou de parar de escrever, ou de procurar uma vez mais uma poesia semelhante ao deserto, tomando maiores precauções. Desfazendo-se da flauta, pode buscar um novo meio, livre do elemento incontrolável do lirismo. Como a flauta e o acaso são descritos em termos semelhantes, uma poesia independente da flauta seria menos vulnerável ao imprevisível” (PEIXOTO, 1983, p.65).

o poema “O museu de tudo”, não comparece na organização geral do livro. Nesse aspecto, “Díptico” modula a proposição do poema de abertura, sugerindo outro arranjo ao conjunto a partir da metáfora da “rosa de areia” construída pelo acaso. Entre os dois poemas, aliás, a repetição da mesma estrutura verbal, autorreflexiva, é bastante apropriada: se, em “O museu de tudo”, o livro “*se fez sem risca ou risco*”, demarcando sua própria confecção caótica, em “Díptico”, a areia solta “*se fez forma,/ se fez rosa*”, relevando uma inesperada ordenação.

Composta a partir da evaporação da água infiltrada no solo seco, a *rose de sable*¹⁷² é um fenômeno rochoso encontrado sobretudo em regiões desérticas do planeta, como o Saara. Formado geralmente por partículas de gipsita – mineral translúcido de leve coloração branca – cristalizadas com grãos de areia, o sedimento desenvolve-se em pequenas lâminas aglutinadas, cujo desenho se assemelha a pétalas. Há nisso um pequeno “milagre” – para usar o termo da “Fábula de Anfion” –, uma vez que a areia solta, fragmentada por um longo processo de erosão, agora se *recompõe* numa nova estrutura firme e ordenada. Assim, o que parecia perdido na frouxidão do solo desértico pode ser reencontrado, de súbito, nessa rosa empedrada.



“Rosa de areia” de gipsita.
Fonte: Harvard Museum of Natural History

A literalidade da metáfora condiz com o programa cabralino, que sempre evitara a imagem hermética e/ou obscura em favor de uma composição decupada, dentro da qual a figuração imagética se tornaria discernível pelo próprio arranjo do poema. A exploração da “flor” na “Antiode”, num movimento em tudo oposto à lírica convencional, é o exemplo mais evidente disso. Não deixa de ser intrigante que, em *Museu de tudo*, aquela “palavra flor” converta-se no hipônimo “rosa” (termo abolido por Cabral até então¹⁷³), agora associada às características de um mineral. Melhor dizendo, essa rosa inédita não é propriamente uma *flor*, mas uma *pedra*, ainda que reconfigurada após um momento inicial de desagregação. Com isso,

¹⁷² Agradeço a Vagner Camilo por chamar minha atenção à imagem da *rose de sable*. Os dados básicos sobre esse tipo de formação rochosa foram retirados de um artigo da página *Planet Terre*, projeto de divulgação científica da École Normale Supérieure de Lyon (cf. THOMAS, 2003). Pelo que apurei, não há um consenso entre geólogos brasileiros sobre a denominação desse fenômeno em português, sendo traduzido como “rosa das areias”, variante do francês (*rose de sable*), ou “rosa do deserto”, variante do inglês (*desert rose*).

¹⁷³ Salvo engano, o termo só havia aparecido única vez, em “A mulher no hotel” – “A mulher que eu não sabia/ (rosas nas mãos que eu não via,/ olhos, braços, boca, seios),/ deita comigo nas nuvens” (MELO NETO, 2020 [1942], p. 45) –, poema de *Pedra do sono* suprimido na reunião de *Poesias completas* (1968).

a linguagem cabralina *recupera* sua “antiga” capacidade de concreção à medida mesmo que introduz novos elementos que haviam sido abolidos de seu vocabulário particular.

Essa ampliação do universo já estava indiciada, aliás, no subtítulo da primeira parte do poema, “*The aged eagle*”, expressão retirada do início de *Ash Wednesday*, publicado por T.S. Eliot em 1930:

*Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift and that man's scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch its wings?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign?*¹⁷⁴

Ocultando o referente, já que não revela o autor da expressão em inglês, “Díptico” opera um jogo de citação que desemboca no cenário desértico, compartilhado pelos dois poemas. Afinal, como as “formas vivas” mencionadas na segunda estrofe, também cabe ao leitor descobrir essa presença eliotiana, desvendando o nexos entre aquela “velha águia” e esse poeta de “depois dos cinquenta”. Tal nexos configura-se, de fato, como uma *descoberta* dentro do universo cabralino, uma vez que Eliot não era um autor explicitamente citado por Cabral em sua obra pregressa¹⁷⁵. Por outro lado, sua presença em *Museu de tudo* se torna ostensiva, como se percebe na epígrafe de “*El cante hondo*” (cf. MELO NETO, 1975, p. 11), retirada dos versos finais de *The Hollow Men*: “*This is the way the world ends/ Not with a bang but a whimper*”¹⁷⁶.

Diante da idade madura, ambos os autores propõem um balanço de suas respectivas obras, enfrentando suas próprias sensações de esgotamento pela insistência em velhos

¹⁷⁴ Na tradução de Caetano W. Galindo: “Porque eu já não espero tornar mais/ Porque eu já não espero/ Porque eu já não espero tornar/ De dons, visões alheias, desespero/ A brasa de querê-los não me abrasa/ (Devia a velha águia abrir as asas?)/ Por que deveria chorar/ A força finda de impérios normais?” (ELIOT, 2019, p. 179). Todos os trechos de T. S. Eliot em português seguem a mesma tradução.

¹⁷⁵ Duas décadas depois, na entrevista publicada em *Cadernos de Literatura Brasileira*, Cabral afirmaria categoricamente que foi “sim, leitor de Eliot, porém mais dos ensaios” (MELO NETO apud GAMA, 1996, p. 24). Curiosamente, a despeito dessa afirmação, o poeta pernambucano voltaria a citá-lo em, pelo menos, outros dois trechos da mesma entrevista, tomando para si, inclusive, outro famoso verso eliotiano: “Como disse Eliot em *The waste land*: ‘*These fragments I have shored against my ruins*’. Assim, a memória são fragmentos trazidos à praia contra minhas ruínas” (p. 31).

¹⁷⁶ Comentando a epígrafe eliotiana de “*El cante hondo*”, Eduardo Sterzi inclui *Museu de tudo* “numa reflexão mais ampla sobre o fim do mundo, ou pelo menos do fim do mundo da poesia, ou, ainda, sobre a poesia como *fim do mundo*” (2018, p. 96). No caso de Cabral, esse “fim do mundo a que se refere Eliot é apreendido não num poema propriamente dito, mas no *cante hondo* da cultura flamenca; é como se, nesta modalidade de canto, Cabral visse o fim do mundo se desenrolar, agora, ao tempo de *Museu de tudo*, fora das antigas dicotomias modernistas, como aquela entre *explosão* (*bang*) e *gemido* (*whimper*)” (idem, *ibidem*). Em momento oportuno, retomarei essa ideia de “fim do mundo”, mas já destaco que a junção entre “gemido” e “explosão” em “*El cante hondo*” corresponde, à sua maneira, às novas configurações que venho destacando em minha análise.

estilemas. Marcando a conversão de T. S. Eliot, *Ash Wednesday* também se constitui “No silêncio do deserto” [*In the quiet of desert*], entendido ali como um ambiente inóspito – “Um ar que agora é todo seco e reduzido” [*The air which is now thoroughly small and dry*] –, no qual o sujeito precisa sofrer provações para fortalecer sua fé. Em sentido radicalmente diverso, descolado de implicações religiosas, o “Díptico” de Cabral sintetiza uma espécie de provação no plano metalinguístico – o poeta desfeito em sua própria “meditação areal” –, que se resolverá, nas duas últimas estrofes, pela imagem da areia empedrada.

Tal inversão não deveria surpreender. Afinal, como observa Eduardo Sterzi, na relação entre *The Waste Land* e “Fábula de Anfion”:

Não se deve estranhar que o que era denúncia da esterilidade em Eliot se torne desejo de esterilidade em Cabral (...). Conforme Edmund Wilson observou com espanto no capítulo sobre Eliot de *O castelo de Axel*, muitos daqueles poetas que se propuseram a dar prosseguimento a *The Waste Land* converteram a denúncia em apologia do deserto (2009, p. 80).

O intrigante, em “Díptico”, é que essa “apologia do deserto” surge apenas na segunda parte do poema, quando a meditação areal encarna-se “Na Mauritània só deserto”. Nesse sentido, o poema recupera, em partes, um procedimento fundamental de *A educação pela pedra* – basta lembrar a diferença entre as lições da pedra, que definem a poética cabralina “de fora para dentro”, e a pedra no Sertão, que, entranhada na alma do sertanejo, “de dentro para fora”, não ensina nada. Ocorre, porém, que aqui a lógica se inverte: é no dado referencial, no deserto da Mauritània, que o poema *reaprende* seus valores minerais, agora modulados na “rosa de areia”. Assim, a inclusão desse novo território também repõe e, ao mesmo tempo, amplia a poética cabralina – tal como a própria flor-pedra e a reaproximação com T. S. Eliot.

Seguindo a ordem de *Museu de tudo*, “Díptico” é o primeiro poema de João Cabral ambientado na África. Embora esse detalhe não tenha recebido muita atenção crítica¹⁷⁷, parece-me fundamental realçá-lo: 10% dos poemas do livro (“Díptico”, “Em Marraquech”, “Impressões da Mauritània”, “O sol no Senegal”, “Viagem ao Sahel”, “Na mesquita de Fez”, “De uma praia do Atlântico” e “Escultura Dogon”) referem-se diretamente a países ou territórios do continente, número expressivo que se desdobraria numa seção exclusiva em *Agrestes* (1985), intitulada “Do outro lado da rua”. Para ser mais exato, a África que aparece

¹⁷⁷ Uma rara exceção é o estudo de Marta de Senna, para quem “no que diz respeito à eleição de uma região geográfica como foco de tensão poética, *Museu de tudo* traz a presença já conhecida de Pernambuco, sobre o qual há onze poemas, e inaugura a do norte da África. Como fora a da Espanha anos antes, essa incorporação é devida ao exercício pelo poeta de funções diplomáticas, no Senegal. Embora Cabral afirme que os dois poemas que escreveu sobre o Senegal são na verdade reações de um pernambucano, falando no fundo de Pernambuco, não há como negar que a incorporação dessa paisagem ecologicamente parenta do Nordeste e da Espanha significou um alargamento do horizonte poético do autor” (1980, p. 182).

em *Museu de tudo* corresponde a um recorte bastante específico, centrado no território oeste do Cinturão do Sahel, localização que inclui países da chamada África Ocidental, como Mauritânia, Mali e Senegal, e faz fronteira ao norte com o Marrocos, país pertencente à chamada África Setentrional.

Ainda que, em 1972, João Cabral tenha sido nomeado embaixador do Brasil para o Senegal, fixando residência em Dacar – o que, certamente, lhe deu oportunidade de conhecer toda a região –, esse dado biográfico não explica a inclusão do novo território dentro do universo de sua poesia. Afinal, não custa lembrar que, como funcionário do Itamaraty, o poeta antes residiu em cidades como Londres, Marselha, Genebra e Berna, sem que nenhuma dessas localidades se tornasse novas ideias fixas. O que explica o maior interesse de Cabral, no plano poético, por essa região é a sugestiva similaridade de suas características geográficas (e socioculturais?) com as características que já operavam na comparação entre Pernambuco e Andaluzia.

Naquele esquema de analogias entre sertão e Sevilha, o Sahel surge como um novo elemento mediador, apurando ainda mais os termos da comparação desenvolvida desde a década de 1950. A própria *rose de sable* poderia ser colocada entre a pedra sertaneja e a flor andaluza (flor que, como aprendemos com “Alguns toureiros”, deve ser contida¹⁷⁸), forjando uma triangulação que intensifica as diferenças e semelhanças exploradas nos livros anteriores. Mais uma vez, fica evidente em “Díptico”, o movimento de ampliação que reafirma os valores do universo cabralino – processo que, ressaltado, fundamenta uma das linhas de força do livro. Assim, a metáfora da aglutinação da rosa de areia serviria como uma imagem do próprio *Museu de tudo*, dentro do qual, apesar do conjunto invertebrado, ainda é possível encontrar “formas vivas”.

Nesse mesmo sentido, outro poema que serve de complemento a “O museu de tudo” é “Em Marraquech”:

¹⁷⁸ A associação tensa entre flor e Espanha de poemas como “Alguns toureiros” e “Na baixa Andaluzia”, seria retomada, nos anos 1980, em *Crime na Calle Relator*, na voz de “O ferrageiro de Carmona”: “Conhece a Giralda em Sevilha?/ De certo subiu lá em cima./ Reparou nas flores de ferro/ dos quatro jarros das esquinas?// Pois aquilo é ferro forjado./ Flores criadas numa outra língua./ Nada têm das flores de fôrma/ moldadas pelas das campinas// Dou-lhe aqui humilde receita,/ ao senhor que dizem ser poeta:/ o ferro não deve fundir-se/ nem deve a voz ter diarreia.// Forjar: domar o ferro à força,/ não até uma flor já sabida,/ mas ao que pode até ser flor/ se flor parece a quem o diga” (MELO NETO, 1987, p. 31). A flor espanhola também reaparece em atrito em *Andando Sevilha*, no canto de “Niña de los peines”: “Raro ele canta punhais./ Foge-os cantando flores vivas./ Há muitas flores no que canta/ como em Frederico Garcia,// ou Lorca, que escreve do amor/ e das mil flores que sabia./ Mas no flamenco o amor aponta/ como punhal entre margaridas” (1989, p. 75).

A *Jemaa-el-Fna* de Marraquech
 é mais do que um museu de tudo:
 é um circo-feira, é um teatro,
 onde o tudo está vivo e em uso.

No raso descampado urbano
 (no Nordeste, pátio de feira)
 cada um se exhibe no que sabe
 (no Hyde Park, no que pensa),

sem pensar se aquilo que exhibe
 pode ou não achar seu público:
 dos dois marroquinos de saia
 lutando seu boxe anacrônico,

até os *camelots*, os poetas,
 os mil circos do circo, o padre,
 cada um em seu círculo próprio
 no circo amplo e comum da tarde.

Também ambientado na África, mais especificamente no Marrocos, esse é o único momento em que, excetuando o poema de abertura, a expressão “museu de tudo” aparece no livro. O que se anunciava, porém, como “caixão de lixo” ou “arquivo” restaura-se, na alegria da praça marroquina, como “circo-feira” e “teatro”. Mais que isso, ao contrário da dubiedade daquele poema inicial, que mantinha em suspenso os dois termos de comparação (“tanto pode ser”), aqui a assertividade reaparece no modo verbal (“é”), adotando de maneira afirmativa ambas as imagens para a *Jemaa el-Fna*. Em outras palavras, contrariando “O museu de tudo”, “Em Marraquech” recupera formalmente o “tom antigo” do poeta, com sua linguagem reconhecidamente contundente.

A localização topográfica (“No raso descampado urbano”) também reintegra o poema ao projeto cabralino, uma vez que a valorização do espaço aberto é uma das lições fundamentais aprendidas com a arquitetura moderna. A novidade, destaco mais uma vez, é a ambientação africana, comparada com o “pátio de feira” do Nordeste brasileiro e com o “Hyde Park” de Londres, numa rara remissão ao Reino Unido. Entre a ideia fixa nordestina e a exceção britânica, o poema opera numa lógica próxima a de “Díptico”, num processo que reitera e, de certo modo, expande os parâmetros da obra anterior.

Proclamada pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade em 2001, a praça de *Jemaa el-Fna*, cuja existência remonta a meados do século XVI, abriga uma grande feira ao ar livre em que, além do comércio de comidas típicas e outros produtos locais, ocorrem



Vista do telhado da praça *Jemaa el-Fna* no início dos anos 1970. Foto de Josephine Powell.
Fonte: Fine Arts Library, Harvard College Library



Feira de Caruaru. Foto de Walter Alberto Egler e Tibor Jablonsky (1955)
Fonte: IBGE

centenas de espetáculos populares¹⁷⁹. Entre as principais atrações, encontram-se acrobatas, encantadores de serpentes, contadores de história, jograis, atores cômicos, músicos e dançarinos que se apresentam simultaneamente no mesmo enorme pátio, ao lado de cartomantes, curandeiros e pregadores religiosos.

A similaridade com uma tradicional feira nordestina, como a de Caruaru, em Pernambuco, é instigante:

reconhecida, em 2006, como patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN, a feira de Caruaru tem suas origens no comércio de couro e alimentos que ocorria desde o final do século XVIII, nas ruas da então vila. Entre as décadas de 1950 e 1960, a feira, ocupando dois quilômetros de extensão, se tornou um polo comercial do agreste, abastecendo consumidores de diversas cidades de toda a região (foi nessa época, aliás, que Luiz Gonzaga gravou “A feira de Caruaru”, canção de Onildo Almeida que deu fama nacional ao evento). Além de vendedores de produtos locais, incluindo ervas e raízes de uso terapêutico, a feira de Caruaru agrupa ainda uma grande variedade de artistas, como repentistas, cordelistas e artesãos.

¹⁷⁹ As informações sobre a feira marroquina foram retiradas de *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité* (cf. SKOUNTI, TEBBAA, 2003). Sobre a Feira de Caruaru, consulte o *Dossiê IPHAN 9* (cf. FIGUERÓA, 2009).

Na década de 1970, quando a noção de patrimônio imaterial apenas se esboçava¹⁸⁰, o poema de João Cabral vislumbra, no espaço aberto do circo-feira, uma alternativa vivaz ao mortício museu, sinalizando a superação do caixão de lixo no uso efetivo do substantivado “tudo”, tornado sujeito da oração no quarto verso. Assim, *Jemaa el-Fna* “é mais do que um museu”, não se restringindo às características generalizadas no poema de abertura pelo pronome indefinido (“qualquer”). Por outro lado, apesar de sua especificidade, a praça encontra parentesco com outros locais igualmente abertos, como o pátio de feira, já inserido no universo cabralino, onde também “cada um se exhibe no que sabe”, e o Hyde Park, onde, por sua vez, cada um se exhibe “no que pensa”¹⁸¹.

Desse modo, a depreciação do museu como um arquivo morto ganha um importante contraponto nesses espaços, nos quais “o tudo está vivo e em uso”. Caracterizada pela liberdade de exibição e pelo apelo popular, a praça *Jemaa el-Fna* – como o pátio de feira e, até certo grau, o Hyde Park – promove um grande espetáculo público, no qual pugilistas, bufões, sacerdotes, poetas e *camelots* podem se apresentar sem nenhum tipo de classificação hierárquica. Ao contrário, porém, daquele caótico museu (“depósito do que aí está”) esse “mais do que um museu” consegue conjugar essas variadas exibições (“os mil circos do circo”) num único e integrado lugar, o “circo amplo e comum da tarde”.

¹⁸⁰ “Dès les années 1970, un certain nombre d’États membres de l’UNESCO ont manifesté leur intérêt pour la sauvegarde du patrimoine immatériel. La réflexion a été engagée au cours de années 1980 et vit l’adoption par l’UNESCO de la Recommandation pour la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire le 15 novembre 1989. La Recommandation donne le cadre général d’identification et de conservation de cette forme de patrimoine appelée alors « culture traditionnelle et populaire » puisque la notion de « patrimoine culturel immatériel » n’était pas encore utilisée. D’autant plus que la préservation du patrimoine immatériel posait des problèmes méthodologiques et épistémologiques non encore élucidés et qui sont encore largement rencontrés aujourd’hui malgré le chemin parcouru” (SKOUNTI, TEBBAA, 2003, p. 8).

[Em tradução minha: “Desde os anos 1970, um certo número de Estados membros da UNESCO manifestava interesse pela salvaguarda do patrimônio imaterial. A reflexão foi ampliada ao longo dos anos 1980 e ganhou vida com a adoção pela UNESCO da Recomendação pela salvaguarda da cultura tradicional e popular em 15 de novembro de 1989. A Recomendação fornece o quadro geral de identificação e conservação dessa forma de patrimônio então chamada « cultura tradicional e popular » já que a noção de « patrimônio cultural imaterial » não era ainda utilizada. Tanto mais que a preservação do patrimônio imaterial colocava problemas metodológicos e epistemológicos ainda não elucidados e que são ainda hoje largamente encontrados apesar do caminho percorrido”].

¹⁸¹ No Hyde Park, há uma zona pavimentada conhecida como Speaker’s Corner, onde qualquer pessoa pode discursar livremente. O espaço, que já era palco para diversas manifestações políticas, foi institucionalizado pela coroa britânica em 1872, entrando também na rota turística da capital do Reino Unido. Para uma análise mais aprofundada da disputa desse espaço, indico o ensaio de Raymond Williams, “Cem anos de *Cultura e anarquia*”, no qual o autor reflete sobre as revoltas da classe trabalhadora nos anos 1860 pelo direito ao voto: “As reuniões em Londres eram particularmente grandes. Os únicos lugares adequados para essas reuniões eram os parques, mas as autoridades alegavam que estes eram presentes da realeza para a recreação pública; manifestações de massa, no entanto, eram uma forma de perturbação da ordem pública. O direito de reunir-se no Hyde Park – agora, um século após, outra parte de nossa tradição democrática ‘imemorial’ – estava, de modo especial, em pauta” (2011, p. 4). Para o crítico, escrevendo no início da década de 1970, essa disputa permanecia na ordem do dia: “É claro que as causas se modificaram. Não se esperam hoje editoriais trovejando contra um encontro no Hyde Park para a discussão da extensão do direito ao voto aos trabalhadores. Mas muitas das atitudes subjacentes são semelhantes” (p. 6).

Essa imagem da tarde circense, formada pela articulação de todos os círculos da praça, remete a momentos conhecidos da poesia de João Cabral, aproximando-se, por exemplo, do “toldo de um tecido tão aéreo” (MELO NETO, 1966, p. 46), composto pelos gritos dos galos em “Tecendo a manhã”, de *A educação pela pedra*. Se, no famoso poema do livro de 1966, a manhã era produzida pelo esforço coletivo, formando uma “tenda” que abrigava igualmente a todos, no poema de *Museu de tudo é a tarde* que se espraia como um circo, forjado pela conjunção das exposições individuais. Todavia, apesar da semelhança do resultado – o espaço “amplo e comum” –, é preciso assinalar que, no caso de “Em Marraquech”, a ação ensimesmada de cada artista difere-se do trabalho em mutirão descrito no outro poema. Afinal, enquanto em “Tecendo a manhã” o toldo se tecia pelo cruzamento da ação de todos os galos¹⁸², indistinguíveis entre si, aqui a autonomia dos exibidores, que “podem ou não achar seu público”, se mantém mesmo após a consolidação do circo, com “cada um em seu círculo próprio”.

Ora, tendo em vista a conotação política de “Tecendo a manhã”, valeria sondar um pouco mais a mudança entre aquela manhã e essa tarde de “Em Marraquech”. Se, *grosso modo*, a elevação da aurora no primeiro poema assentava-se na projeção de uma estrutura social igualitária, sem distinção entre os indivíduos¹⁸³, a placidez vespertina no segundo parece querer reconciliar essas duas instâncias, propondo um espaço comum que não escamoteie os anseios individuais. Mais que isso, ao assinalar o *grito* ao invés do *canto*, “Tecendo a manhã” realçava precisamente a dimensão de trabalho na voz dos galos, enquanto agora, no poema “Em Marraquech”, mesmo a atividade comercial dos “*camelots*” é celebrada como “teatro”, sendo disposta na mesma categoria lúdica – para retomar o termo de João Alexandre Barbosa – que os “dois marroquinos de saia/ lutando seu boxe anacrônico”.

No ensaio “Elogio da profanação”, Giorgio Agamben afirma que, desde sua origem, o jogo é uma forma especial de profanação na medida em que, não abolindo a esfera do sagrado, estabelecerá novas relações com os objetos que não coincidem com o “consumo utilitarista”. Entretanto, segundo o filósofo, essa dimensão estaria em decadência na atualidade, uma vez

¹⁸² “Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito que um galo antes/ e o lance a outro; de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo,/ para que a manhã, desde uma teia tênue,/ se vá tecendo, entre todos os galos” (MELO NETO, 1966, p. 46)

¹⁸³ É claro que uma análise detalhada do próprio “Tecendo a manhã” poderia descobrir outros aspectos do poema. Além disso, reiterando a organização dialética de *A educação pela pedra*, valeria apontar que “existe uma ininterrupta remissão de poema a poema no interior da obra, onde cada composição passa a ser produto gerador de outro e de outros textos. Nesse sentido, podemos acreditar, sem idealismo utópico, que ‘um galo sozinho não tece uma manhã’. Mas a própria remissão intertextual dos poemas revelará um sentido compacto de uma realidade doída, onde é impossível a reunião de todos sob o mesmo toldo e sob a mesma luz solar” (GONÇALVES, 1989, p. 73).

que os jogos agora também estão incorporados a uma “nova liturgia” que, secularizando o sagrado sem realmente profaná-lo, manteria sua estrutura intacta. Partindo de algumas considerações de Walter Benjamin, Agamben afirma que essa liturgia pertence especificamente ao “culto capitalista”, entendido no ensaio como uma espécie de religião secular:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos que coincide com uma consagração igualmente vazia e integral. E, como na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (...). *Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado*, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável (2007, p. 71, grifo meu).

Essa breve digressão, aparentemente distante do poema em pauta, pode iluminar algumas facetas daquele “mais do que um museu/ onde o tudo está vivo e *em uso*”¹⁸⁴. Afinal, a valorização do circo-feira, onde poetas e *camelots* se exibem livremente e em igualdade de condições, poderia ser entendida também como uma profanação do arquivo domesticado do museu, sendo capaz de restituir ao uso comum tudo aquilo que, no poema de abertura, parecia condenado ao caixão de lixo. Em outras palavras, o que, em “O museu de tudo”, fora “deslocado para uma esfera separada” – na qual o “tudo” se reunia sem “nenhuma divisão substancial”, no lugar inespecífico de qualquer museu – é reavivado nos “mil circos do circo” de “Em Marraquech”, propagando-se tanto pela variedade dos exibidores locais quanto pela remissão a outros possíveis espaços abertos.

Não quero sugerir com isso que exista uma correlação imediata entre o poema de Cabral e o ensaio de Agamben. Entretanto, em certos aspectos, a reflexão do pensador italiano, publicada já no início do século XXI, ajuda a entender as contradições internas do *Museu de tudo*, dando novos instrumentos para destrinchar aquela oscilação entre mortificação e reavivamento que atravessa o livro. Nesse sentido, aliás, vale destacar que, no mesmo ensaio,

¹⁸⁴ Outro poema de *Museu de tudo* corrobora essa associação entre jogo e profanação. Refiro-me a “O futebol brasileiro evocado na Europa”: “A bola não é a inimiga/ como o touro, numa *corrida*;/ e embora seja um utensílio/ caseiro e que se usa sem risco,/ não é o utensílio impessoal/ sempre manso, de gesto usual:/ é um utensílio semivivo,/ de reações próprias como bicho (...)” (MELO NETO, 1975, p. 81). Aqui, uma das características negativas de “O museu de tudo” (“sem risco”) converte-se em algo positivo, escapando da domesticação (“caseiro”, “manso”, “usual”) por um inesperado avivamento (“utensílio semivivo”).

o próprio Agamben assinala que a restituição ao uso comum – celebrada, no poema cabralino, na vivacidade da praça *Jemaa el-Fna* – é vedada no espaço do museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens – (...) – retiram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas *a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo*, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, *tudo hoje pode tornar-se Museu*, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência (p. 73, grifos meus).

Seguindo a reflexão de Agamben, o museu seria propriamente um território improfanável, onde a “pura forma de separação” se daria de maneira inequívoca. Parafrazeando um pouco: entre caixão de lixo e arquivo, a instituição museu domesticaria todas as “potências espirituais” da vida humana, impossibilitando não apenas o uso dos objetos ali dispostos, mas abrangendo também a neutralização das mais diversas práticas culturais, retirando-as de seu uso efetivo. No caso, essa generalização absoluta do museu não é apenas uma metáfora: nas últimas décadas, o conceito de museu ampliou-se tanto, seja pela abrangente definição de patrimônio imaterial, seja pelas inúmeras possibilidades de interações multimídias, que seria difícil não concordar com Agamben que “tudo hoje pode tornar-se Museu”, independentemente da posição crítica sobre tal fato.

Por seu turno, assumindo o museu como modelo, o livro de João Cabral formaliza artisticamente esse processo, flagrando a “museificação do mundo” num estágio ainda incipiente e, portanto, mais dificilmente discernível¹⁸⁵. Assim, aquilo que, no ensaio de Giorgio

¹⁸⁵ O ensaio de Agamben não propõe qualquer periodização para esse processo. Todavia, com apoio de outros autores, arrisco dizer que a “museificação do mundo” é um fenômeno que se inicia, ainda que de maneira tímida, em meados dos anos 1970, tornando-se um ponto central para o debate crítico da década seguinte. Para justificar essa perspectiva, cito dois trabalhos com posições bastante divergentes que abordam, cada um à sua maneira, a inegável ampliação da categoria museu no último quarto do século XX.

O primeiro é o livro de Douglas Crimp, *Sobre as ruínas do museu*, que analisa a expansão conceitual dessa instituição a partir da consolidação da “fotografia enquanto tal” como objeto artístico autônomo: “De agora em diante, a fotografia será encontrada nos departamentos de fotografia ou nas seções de arte e fotografia. Assim enclausurada no gueto, deixará de ser essencialmente *útil* para os outros discursos; não terá mais o propósito de informar, documentar, provar, ilustrar, comunicar. O antigo espaço plural da fotografia limitar-se-á doravante a um único e abrangente campo: o *estético*. (...) Mas deve-se reconhecer que, para que essa nova compreensão estética aconteça, é preciso que os outros modos de entender a fotografia sejam desmantelados e destruídos. (...) Enquanto podemos ter olhado outrora para as fotografias de Cartier-Bresson pela informação que traziam sobre a revolução chinesa ou a Guerra Civil Espanhola, olhamos agora para elas por aquilo que dizem sobre o estilo de expressão do artista” (2015, p. 68-69). Sem querer reduzir a polêmica interpretação de Crimp, cuja atenção às

Agamben, é identificado como um fenômeno objetivo – evidenciado em cidades como Évora e Veneza –, comparece em *Museu de tudo* de maneira pouco nítida, engendrando parte daquelas oscilações que tenho ressaltado. Isso se desdobra, por exemplo, na própria distinção entre o arquivo de qualquer museu e o circo-feira de *Jemaa el-Fna*: enquanto, para o pensador italiano, a admissão de cidades e/ou regiões inteiras como “patrimônio da humanidade” é parte do processo de museificação que impossibilitaria o uso comum, o poema cabralino – anterior à realidade dessa admissão – celebra justamente a não-museificação das coisas, que estão vivas e abertas ao uso.

Em suma, como aponta o segundo verso de “Em Marraquech”, *Jemaa el-Fna* ultrapassa a categoria de museu, sendo *mais* do que o túmulo-catálogo previsto em “O museu de tudo”¹⁸⁶. Que isso se dê na amplidão de uma praça africana, cujo “raso descampado urbano” remete diretamente ao pátio de feira nordestino, apenas atesta aquela linha de força do livro que, expandindo os limites da poética cabralina, intenta a revalidação de seus ideais mais arraigados. Quer dizer, encontrando “formas vivas” no espaço inédito do Marrocos, o poema reafirma aquela defesa da abertura como projeto urbanístico, cujo valor se concretiza, aqui, na

diferentes consequências dessa expansão torna a análise muito mais complexa, reforço que o próprio crítico descreve a autonomização da fotografia iniciada na década de 1970 como parte de um processo cultural maior, que se desdobraria, pouco depois, nas questionáveis decisões de curadoria do MoMA – onde “os cartazes de *agitprop* ‘Vamos cumprir o plano da grande meta’, de Gustav Klucis e Sergei Senkin, e ‘USSR Russische Ausstellung’, de El Lissitsky, estão expostos junto a uma propaganda recente de Campari” (p. 236) – ou, ainda, na aquisição de um helicóptero Bell 47D para o acervo da mesma instituição de Nova York – o que escancararia “a ideia empresarial de arte” presente nos demais objetos expostos na comemoração de reabertura do museu, feitos “com poucas exceções (...) para repousar tranquilamente acima do sofá da sala de estar de uma Trump Tower ou para ser esquecidos num cofre enquanto os preços sobem” (p. 241).

Em outra chave, inegavelmente mais positivada, Manuel Cuadra celebra a incorporação do espaço externo ao Museumsufer (algo como “margem dos museus”, em alemão), projeto idealizado em Frankfurt no final dos anos 1970 como um complexo que incluiria o pioneiro DAM (Museu Alemão de Arquitetura). No artigo sintomaticamente intitulado “The river, the city and the house that became a museum”, Cuadra aponta, sobre o Museumsufer, que “*this name became so successful because it redefined an inner-city area that had been neglected for a long time but was nevertheless firmly anchored in public consciousness: an area along the River Main between two bridges, the Alte Brücke and the Friedensbrücke, with its parks and bourgeois villas. The Museumsufer was conceived at a time when these villas were under threat of being sold off and demolished, Frankfurt’s elite having moved out to the nearby Taunus hills. Incorporating the area into the concept of the Museumsufer guaranteed its survival*” (2004, p. 96). [Em tradução minha: “esse nome veio a ser tão bem-sucedido porque ele redefiniu uma área do centro da cidade que estava há muito negligenciada, mas mesmo assim firmemente registrada na consciência pública: uma área à margem do rio Main entre duas pontes, a Alte Brücke e a Friedensbrücke, com seus parques e moradias burguesas. O Museumsufer foi concebido numa época em que essas moradias estavam sob a ameaça de serem vendidas e demolidas, com a elite de Frankfurt tendo se mudado para as proximidades das colinas de Taunus. Incorporar a área no conceito do Museumsufer garantiu sua sobrevivência”].

¹⁸⁶ No início da década de 1980, em discurso oficial proferido no Monte dos Guararapes, João Cabral de Melo Neto reforçaria essa distinção: “Guararapes não é um cemitério. É um Parque Nacional, aberto aos alísios e ao terral. E todos sabemos que a preferência dos ventos é mais a de abrir do que a de fechar janelas.

Guararapes não é um cemitério. Não é um museu nem um arquivo. Guararapes aponta na direção contrária: não guarda nem tenta reviver o que morreu. (...). Guararapes, *de sol livre e ao ar livre*: bom lugar para se relembrar um passado que não se fez mármore mas frutificou” (1981, p. 8-9, grifos meus).

realização do circo-feira. Desse modo, “Em Marraquech” integra-se tematicamente à série presente nos livros anteriores, dentro da qual a construção arquitetônica organiza tanto o espaço geográfico quanto a vida social, servindo de símile positivo para a própria linguagem poética.

Por outro lado, em *Museu de tudo*, a ressonância do poema de abertura não pode ser ignorada. Se, em peças como “Díptico” e “Em Marraquech”, o ideário cabralino ressurgiu, sendo recuperado – após um presumível momento de desagregação – na “rosa de areia” ou no “circo amplo e comum da tarde”, outros momentos do livro sinalizam, em sentido oposto, o arrefecimento de certos signos que sustentavam esse ideário. Diante disso, em vez de simplesmente realçar a faceta de *Museu de tudo* que corrobora o percurso desenvolvido até *A educação pela pedra*, é preciso colocá-la em contraste com a outra linha de força presente no livro, arriscando uma interpretação que as conjugue. Como, afinal, articular a concreção de “Díptico”, no qual a areia solta se faz pedra – como um “cristal de verso em plena prosa” –, com o desmanche de outro poema ambientado no Noroeste da África, “O sol no Senegal”?

Para quem no Recife
se fez à beira-mar,
o mar é aquilo de onde
se vê o sol saltar.
Daqui, se vê o sol
não nascer, se enterrar:
sem molas, alegria,
quase murcho, lunar;
um sol nonagenário
no fim da circular,
abúlico, incapaz
de um limpo suicidar.
Aqui, deixa-se manso
corroer, naufragar;
não salta como nasce:
se desmancha no mar

Desde o título, “O sol no Senegal” constitui-se em diálogo com um dos mais conhecidos poemas de *A educação pela pedra*, “O sol em Pernambuco”. Já nos primeiros versos, a voz do poema esclarece que seu ponto de vista é de “quem se fez à beira-mar”, mais precisamente no Recife, onde o nascer do sol se dá na linha do oceano. Por sua vez, estando do outro lado do Atlântico, do litoral senegalês se assiste ao pôr do sol – fenômeno natural que, em oposição ao nascimento, é descrito no poema como um enterro.

Ao contrário daquele “sol de dois canos” pernambucano, que rejuvenesce a cada novo dia¹⁸⁷, esse crepúsculo apresenta um “sol nonagenário”, cujas características abúlicas são em

¹⁸⁷ “O sol ao aterrissar em Pernambuco,/ acaba de voar dormindo o mar deserto/ dormiu porque deserto; mas ao dormir/ se refaz, e pode decolar mais aceso” (MELO NETO, 1966, p. 82).

tudo opostas à luminosidade intensa almejada pela poética cabralina. Afinal, nos livros anteriores, a luz solar surgia como um instrumento preciso de apreensão visual¹⁸⁸, enquanto aqui o poema, desfazendo a conhecida associação entre sol e lâmina asséptica, corrói o astro mansamente na imensidão oceânica.

Não é difícil perceber que essa mudança não é apenas geográfica¹⁸⁹, consistindo numa desconfiança mais profunda da própria linguagem quanto a sua capacidade de “dar a ver o real”: deixando de ser um elemento ativo como em “O sol em Pernambuco”, que “mais do que acender incendeia” (MELO NETO, 1966, p. 82), esse desgastado sol, de valor invertido (“lunar”), perde sua contundência e “se desmancha”. Nada mais distante da tensão que organizava “O mar e o canavial”, em *A educação pela pedra*, dentro do qual o atrito entre os termos engendrava uma forma – incorporada na própria linguagem como lição de poesia – que continha rigorosamente o excesso de expansão. Aqui, por seu turno, em vez de atrito e resistência, há apenas desistência: o sol não enfrenta o mar, entregando-se passivamente a uma espécie de naufrágio.

Ora, mas se aquela luz intensa era um símile da linguagem cabralina, o que fazer diante de um poema que, pela escolha do dêitico (“Daqui”), aproxima sua própria voz¹⁹⁰ desse processo de desmanche? Como ignorar que, apesar do estranhamento inicial (“Para quem no Recife/ se fez”), algo dessa abulia transparece na própria estrutura do poema, cujas rimas nos versos pares (mAR”, “saltAR”, “enterrAR”, “lunAR”, “circulAR”, “suicidAR”, “naufragAR”) apoiam-se num tipo sonoridade previsível – a vogal temática em “-ar”, coincidente com a conjugação verbal mais abundante na língua portuguesa¹⁹¹ – que João Cabral sempre evitara?

¹⁸⁸ Essa precisão aparece, por exemplo, em poemas de *Quaderna*, como “Paisagem pelo telefone” – “no prumo do meio-dia,/ meio-dia mineral/ de uma praia nordestina,/ Nordeste de Pernambuco,/ onde as manhãs são mais limpas” (MELO NETO, 1961, p. 140) – e “Litoral de Pernambuco” – “tudo debaixo do alumínio/ de um sol de cima e nordestino/ sem que nada, ou coisa, interponha/ o domingo de alguma sombra” (p. 166); de *Serial*, como “Graciliano Ramos:” – “que é quando o sol é estridente,/ a contrapelo, imperioso,/ e bate nas pálpebras como/ se bate numa porta a socos” (p. 54) – e “O alpendre no canavial” – “Deste alpendre ao meio-dia/ caindo no mundo de chapa,/ é que se chega a ver que o tempo/ sabe moderar a passada” (p. 95); e de *A educação pela pedra*, como “Os reinos do amarelo” – “amarelo vegetal, alegre de sol livre,/ beirando o estridente de tão alegre,/ e que o sol eleva de vegetal a mineral, polindo-o, até um aceso metal de pele” (1966, p. 80).

¹⁸⁹ Prova disso apareceria, no livro seguinte, *A escola das facas*, no poema “De volta ao Cabo de Santo Agostinho”: “Sem a luz não se explicaria/ um Pernambuco que existia,/ e seja a mesma luz, sem quebra,/ hoje é uma luz que não desperta./ (...)// como se a luz, antes mais crua, já não desse a ver, nua e crua,/ o filme que vê em seu trajeto:/ por não haver encontrado eco// ou por ver a inutilidade/ de ter dado a ver, dos debates” (1980, p. 92). Quer dizer, voltando ao mesmo ambiente de “O sol em Pernambuco”, a voz de “De volta ao Cabo de Santo Agostinho” já não se identifica com a luz e seu ímpeto de “dar a ver”.

¹⁹⁰ Para efeito de contrastes, recorro as estrofes iniciais de “Pregão turística do Recife”, de *Paisagens com figuras*: “Aqui o mar é uma montanha/ regular, redonda e azul,/ mais alta que os arrecifes/ e os mangues rasos do sul./ Do mar podeis extrair,/ do mar deste litoral,/ um fio de luz precisa,/ matemática ou metal” (1956, p. 27). Nesse caso, ao contrário de “O sol no Senegal”, não há diluição, mas extração da “luz precisa” que o maciço do mar, solidificado em “montanha”, reflete.

¹⁹¹ “Nem todas as rimas têm o mesmo mérito. As em *ão, ar, ado, ava, íssimo*, etc., são vulgares” (BILAC, PASSOS, 1905, p. 77). Se a sentença de Olavo Bilac e Guimarães Passos pode parecer muito normativa, lembro que, em “A versificação em língua portuguesa”, o modernista Manuel Bandeira também apontou que “são chamadas pobres

Mais ainda, dentro de *Museu de tudo*, qual é o nexos possível entre a “meditação areal”, que revela “formas vivas, na fala frouxa” em “Díptico”, e esse “sol nonagenário”, que “se enterra”, sendo “quase murcho, lunar”?

Comentando o título do livro, Eduardo Sterzi assinala que a própria expressão “museu de tudo” oferece uma importante chave de leitura para o conjunto:

O *de tudo* problematiza a ideia de museu ao afrontar o princípio da seletividade que estaria no princípio da atividade museológica. Um “museu de tudo” é, a rigor, um antimuseu – mas precisamente, talvez, porque põe a nu o funcionamento de todo museu, seu princípio estrutural de acúmulo e proliferação (2018, p. 94).

Entre a incompletude de uma coleção – que, por maior que seja, sempre será passível de expansão – e a pretensão de apelar para o “todo possível” – concentrado, como sugere Malraux, num “museu imaginário” –, a própria instituição museu se organiza, como já vimos, a partir do acúmulo. Exacerbando esse princípio estrutural, o “museu de tudo” desvendaria tal processo, inerente ao funcionamento de qualquer museu. Ao mesmo tempo, internalizando esse princípio, o livro de 1975 – “no qual cabem pintura e escultura, manuscrito e livros relidos, flamenco e futebol, teatro e anúncio publicitário de cosmético, pedras e prédios, templos e desertos, aspirina e cartão postal” (STERZI, 2018, p. 98) – formalizaria uma crise dentro da poética cabralina que, com o abandono de sua “racionalização absoluta”, descobriria uma “coexistência de formas e, sobretudo, de *impulsos*, isto é, de desejos de formas chocando-se uns contra os outros, mas chocando-se contra a própria concreção das formas” (idem, ibidem).

O problema é que, no próprio *Museu de tudo*, o museu – ao contrário do livro ou da praça – é uma imagem depreciativa, que se caracteriza pela insuficiência (“não chega ao vertebrado”, “sem risca”) e pelo fechamento (“caixão”, “arquivo”), o que incide diretamente no resultado final do conjunto. Quer dizer, se, de fato, o princípio de proliferação do museu desmonta o que, antes, definia a poética de João Cabral – como o planejamento racional e a construção do espaço aberto – não se pode ignorar que, em diversos momentos do livro, começando pelo poema de abertura, esse desmonte é apresentando como uma inegável *perda*.

Não é somente isso, porém, o que encontramos em *Museu de tudo*: como mencionado acima, para além do “caixão de lixo”, do “sol nonagenário” ou do “machado cego, rombudo”¹⁹²,

e, devem ser evitadas, as rimas de palavras da mesma categoria gramatical: advérbio com advérbio, adjetivo com adjetivo, substantivo com substantivo, etc., sobretudo nas formas demasiado abundantes, como os advérbios em *mente*, os advérbios em *ante* ou *ente*, os substantivos em *ia* ou *eza*, os verbos no infinito, no particípio passado, nos pretéritos imperfeito e perfeito, etc.” (1997 [1954], p. 534).

¹⁹² A imagem aparece em “Viagem ao Sahel”: “O sol com suas lâminas,/ sua luz matemática,/ não corta com bisturi limpo/ face de ponta, bala exata./ Quando opera a paisagem/ opera a machadadas,/ e com algum machado cego,

no livro também há muitas “formas vivas”, presentes nos “mil circos do circo” ou no embate entre “duas águas”¹⁹³. Mais que isso, como Sterzi aponta em seu ensaio, o próprio “tudo” aqui não tem um sentido estanque, mudando de sinal quando, em vez de arquivado no museu, encontra-se vivo e em uso na praça, “mais do que um museu”. Se, portanto, o livro de João Cabral incorpora a forma da crise, colocando em xeque sua própria poética, parece-me necessário reforçar que essa forma não se configura por meio daquele acirrado atrito de *A educação pela pedra*, mantendo-se, no conjunto, como um insolúvel impasse.

3. Mesmo projeto em interregno

Até o livro de 1975, a palavra “museu” não fazia parte do vocabulário cabralino¹⁹⁴. Tal ausência é, no mínimo, curiosa: desde sua estreia, em *Pedra do sono*, João Cabral já se mostrava um poeta muito atento às artes plásticas, produzindo exercícios ecfráticos (“Homenagem a Picasso”, “A André Masson”) e incorporando procedimentos visuais (“Dentro da perda da memória”, “Composição”) como recursos para a criação de um espaço moderno para o poema – até certo ponto análogo àquele conquistado pela pintura¹⁹⁵. Nas décadas seguintes, essa atenção às artes plásticas se desdobraria ainda em seu pioneiro ensaio sobre Joan Miró e nos diversos exemplos, em *Poesias completas*, de sua chamada “poesia crítica”, culminando na reunião de *Museu de tudo*, o livro de Cabral “que mais referencia e reverencia a própria arte” (SECCHIN, 1999, p. 250).

rombudo, de pedra lascada” (MELO NETO, 1975, p. 41). Sinalizo que, mais uma vez, a associação entre a luz do sol e a precisão da lâmina é desfeita como em “O sol no Senegal”.

¹⁹³ A expressão está no poema “As águas do Recife”: “O mar e os rios do Recife/ são touros de índole distinta:/ o mar estoura no arrecife, o rio é um touro que ruminava/ (...)// Mas se são distintos na ação,/ mesma é a razão de seu atuar:/ tentam continuar a ser água/ de aquém do arrecife, antemar.// Eis porque dentro do Recife/ as duas águas vivem lutando,/ jogando queda de braço/ entre os muros dos cais urbanos” (p. 34). Não custa ressaltar que esse embate aproxima o poema da tensão presente em “O mar e o canavial”, de *A educação pela pedra*.

¹⁹⁴ Salvo engano, antes de *Museu de tudo*, o signo aparece apenas em “Uma sevilhana pela Espanha”, de *Serial*: “Através túneis de museus,/ museus-mosteiros que amortiçam/ a luz já velha, castelhana,/ sobre obras mortas de fadiga,/ tudo ela convertia/ no museu de Sevilha:/ museu entre jardins/ e caules de água viva” (MELO NETO, 1961, p. 75). É importante observar que, no poema em questão, a presença da sevilhana reanima as “obras mortas de fadiga”, convertendo os mortícios “museus-mosteiros” num redivivo “museu entre jardins”. Uma ideia semelhante apareceria, anos depois, em “O mito em carne viva”, de *Agrestes* – “Em certo lugar da Castela,/ num dos mil museus que ela é,/ ouvi uma sevilhana/ (...)/ comovida dizer/ a emoção mais nua e crua,/ corpo a corpo, imediata, ao pé,/ sem compunção fingida,/ sem perceber sequer/ a névoa que a pintura/ põe entre o que é e o que é” (1985, p. 56) – e em “O Museu de Belas-Artes”, de *Sevilha andando*, cujo primeiro verso parodia “O museu de tudo” – “Este é o museu menos museu”, onde “Há jardins internos e fontes/ surtindo águas vivas em fios” (1989, p. 52). Vale dizer, portanto, que na poesia de João Cabral ser *aquém* (“menos”) ou *além* (“mais”, “mil”) do que *um* museu é uma inquestionável qualidade.

¹⁹⁵ Para uma comparação entre a poesia de Cabral e as artes plásticas do período, indico a tese de Carlos Pires, *Expressão e construção: Alfredo Volpi, João Cabral de Melo Neto e a arte moderna no Brasil* (2014).

Tendo em vista a adesão do poeta à arquitetura moderna brasileira e, mais amplamente, à racionalidade construtiva do pós-segunda guerra, essa ausência do termo “museu” torna-se ainda mais surpreendente. Afinal, a criação dessas instituições era parte integrante do projeto de modernização ao qual, na virada entre os anos 1940 e 1950, a poesia de João Cabral estava conscientemente alinhada. No Brasil, onde o sistema das artes plásticas se desenvolveu tardiamente¹⁹⁶, a importância dos novos museus se agigantava, uma vez que a presença desses espaços poderia organizar um repertório compartilhado de obras, cuja assimilação pública ajudaria a garantir a consolidação das conquistas da arte moderna:

A nova organização do Estado, as incorporações do modernismo, exemplificadas pelo caso da arquitetura, a profissionalização do artista e os novos ares trazidos pelos velhos e jovens modernistas radicais mudaram a rota da “vanguarda” e fizeram também que os modernos se voltassem a um projeto pedagógico, ao mesmo tempo nacional e internacionalista. Desse projeto e de seus desdobramentos surgirá a Bienal.

Antes dela, porém, as ações e mutações promovidas pelo capital privado na esfera da cultura na cidade de São Paulo irão instalar uma nova etapa no processo de formação, transmissão e recepção da arte moderna: a “era dos museus”, que irá marcar o fim da década de 1940, quando são sucessivamente fundados o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1949 (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 26).

Em pouco tempo, esse “projeto pedagógico” instaurado a partir dos museus levaria à consagração das tendências construtivistas como novo parâmetro estético, aspecto perceptível desde a I Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de 1951, que premiou a escultura *Unidade tripartida*, de Max Bill. Mas, se ao longo da década, a racionalidade geométrica não se restringiu ao campo específico das artes plásticas – fomentando a renovação poética do grupo Noigandres, estabelecendo um arrojado padrão gráfico na diagramação de revistas e nas capas de discos, conjugando-se, em suma, ao *zeitgeist* do governo Juscelino Kubitschek –, não se pode ignorar, nesse contexto, o pioneirismo da arquitetura moderna que, desde meados dos anos 1930, já arriscava realizações assentadas nos princípios de organização funcional do espaço.

A colaboração dos arquitetos nesse projeto político-estético foi, portanto, fundamental: eles não apenas pensaram a lógica de exposição das obras – caso, por exemplo, de Luis Saia e

¹⁹⁶ A afirmação é de Rodrigo Naves, em *A forma difícil*: “Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece por em dúvidas sua própria existência” (2011, p. 16). Ainda segundo o crítico, também “por conta disso parecem ineficazes e pouco esclarecedoras as periodizações com maior ou menor vigência entre nós, já que não correspondem a uma produção forte o suficiente para lhes dar operacionalidade e caráter explicativo. Afinal, seria preciso antes que grupos, escolas e movimentos tivessem diálogo real entre si para que as classificações correspondessem a uma dinâmica efetiva, o que só ocorre a partir do debate entre concretos e neoconcretos, na década de 50” (p. 17).

Eduardo Kneese de Mello, que adaptaram o pavilhão do Trianon, localizado na Avenida Paulista, para abrigar a I Bienal de São Paulo –, como planejaram as sedes das novas instituições que, acolhendo os acervos modernos, seriam elas mesmas criações artísticas de reconhecimento internacional – caso do edifício do MAM-RJ, assinado por Affonso Eduardo Reidy ou, ainda, do MASP, assinado por Lina Bo Bardi¹⁹⁷. De maneira geral, em seus trabalhos mais ambiciosos, esses arquitetos almejavam mesmo uma intervenção direta no processo social, articulando a presença concreta desse novo padrão estético no cotidiano urbano a uma presumível transformação na própria organização da sociedade.

Melhor dizendo, as maiores realizações da arquitetura moderna no Brasil – antecipando um desenvolvimento nacional que, ao otimismo do período, parecia iminente – permitiram também que os valores estéticos desse ideário construtivista fossem, de fato, mais claramente reconhecidos, já que sua projeção se dava no *espaço público*. Nesse sentido, vale destacar o trabalho de Oscar Niemeyer, no Conjunto Arquitetônico da Pampulha, construído na década de 1940, durante a gestão de Kubitschek como prefeito de Belo Horizonte, e sobretudo nos edifícios do parque do Ibirapuera, inaugurado em 1954, no quarto centenário da cidade de São Paulo. Que ambos sejam, atualmente, lugares bem frequentados, por moradores e turistas, e patrimônios culturais – tombados pela UNESCO e pelo IPHAN, respectivamente –, só demonstra que a ambição do arquiteto não era um delírio ingênuo, dando resultados efetivos no amplo acesso a uma área de integração e lazer dentro dessas grandes cidades.

Portanto, embora hoje, à distância, seja possível observar com mais nitidez as aporias desse projeto coletivo, não se pode ignorar que tal aposta animou parte significativa do melhor pensamento brasileiro da época: a promessa de uma emancipação impulsionada racionalmente pela nova configuração urbana – e, no campo artístico, pelos novos modos de fruição estética – ganhava mais consistência à cada obra que assinalasse as possibilidades reais de concretização desse projeto, tendo como ápice a inauguração da nova capital, Brasília¹⁹⁸. Porém, como bem observa Lorenzo Mammi,

¹⁹⁷ Como os outros museus modernos do período, o MASP iniciou suas atividades sem uma sede própria, instalando-se primeiramente no edifício Guilherme Guinle, sede dos Diários Associados, no centro de São Paulo. Já nesse momento, porém, Bo Bardi organizou o espaço interno do museu sem paredes, permitindo que o espectador circulasse entre as obras expostas. O risco original do prédio construído na Avenida Paulista – no mesmo terreno onde, em 1951, estava o pavilhão da Bienal – é do final da década de 1950, embora a inauguração oficial tenha ocorrido apenas em 1968. Não custa apontar, aliás, que a valorização do espaço aberto, no bom exemplo do MASP, é evidenciada pelo famoso vão livre.

¹⁹⁸ A constelação entre produção artística, planejamento urbanístico e processo social aparece, por exemplo, na reflexão de Mário Pedrosa: “A síntese das artes será o único corretivo ao pessimismo destruidor da arte individualista de nossos dias, de impulsos temperamentais românticos e expressionistas muito em voga. O único meio de reintegrar o artista na consciência da dignidade de uma missão social, ou de reintegrá-lo numa certa objetividade, é oferecer-lhe, hoje, agora – e não em vagas promessas políticas e messiânicas de um mundo diferente

se o concretismo brasileiro – como a Bossa Nova, que é do mesmo período – ainda permitia pensar numa modernização que fosse uma espécie de versão doce e sem conflitos do processo de industrialização, o projeto da nova capital em Brasília traz à luz quanto de atípico havia nesse projeto, que negava os processos históricos e pulava todas as etapas, misturando sem mediações natureza e tecnologia, arcaísmo e projeção no futuro (2012, p. 219-220).

Assim, como vimos na primeira parte deste estudo, Brasília é a prova dos nove do projeto construtivo nacional dos anos 1950: suas contradições revelam o quanto havia de idealização naquelas ambiciosas propostas artísticas, cujas inovações formais não foram capazes de alterar, de todo, a sensibilidade do espectador e, com isso, incitar mudanças estruturais no próprio tecido social. Por outro lado, essas mesmas contradições permitem uma leitura retroativa mais matizada, capaz de distinguir, na fatura de algumas obras, certas modulações que formalizam tensões específicas da matéria brasileira daquele momento. É o caso, em poesia, de João Cabral de Melo Neto.

Já sabemos, afinal, que – até *A educação pela pedra*, pelo menos – a clareza do risco, a acuidade do cálculo e a resistência do concreto armado eram qualidades arquitetônicas que, transfiguradas em termos metalinguísticos, davam ao poema (o “pulmão de cimento e vidro”), uma estrutura firme que revelava as tensões de sua matéria de maneira mais contundente. Todavia, apesar das evidentes semelhanças entre o “dar a ver” da poesia de João Cabral e a arquitetura “toda esquadria” do plano piloto, esse mecanismo acabava expondo aquilo que, em última instância, a construção de Brasília recalcava, i. e., os entraves do país real, cuja condição subdesenvolvida não era somente uma etapa que seria em breve superada, mas uma característica que determinaria a própria marcha de sua modernização. Afinando o senso construtivo *a partir* desses entraves – e não a despeito deles –, o poeta definiria boa parte de seus emblemas poéticos (a “linguagem *a palo seco*”) pelos mesmos signos com os quais tematiza, entre outras questões, a pobreza material (a “morte e vida severina”), colocando assim os dois polos em perspectiva conflitiva.

Aqui, no entanto, reaparece um problema já levantado anteriormente: se, *grosso modo*, a poética de João Cabral entre as décadas de 1950 e 1960 estabeleceu uma mediação tensa entre “arcaísmo” e “projeção de futuro” – aspectos indistinguíveis no risco original de Brasília –, impondo uma reverificação de ambos os termos, é preciso relembrar que essa tensão se arrefece

que não existe ou não é concebível –, todas as condições necessárias para que ele tome parte, livremente, espontaneamente, em plena liberdade criadora, numa obra coletiva como Brasília. É que esta obra, para ser levada a cabo, traz em si, como parte integrante do seu processo criador, um ideal ético sobrepeçoal, um ideal social capaz de reunir ao redor dele todas as forças vivas da cidade” (2015 [1959], p. 100).

justamente em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, poemas de *A educação pela pedra* que abordam a nova capital. Quer dizer, se no livro de 1966 o ideário construtivista é mesmo colocado à prova no embate com a matéria que ele pretende corrigir e, com esse choque, expõe com mais firmeza tanto as contradições da própria matéria quanto os limites desse mesmo ideário, esses poemas brasilienses problematizam antes o funcionamento do atrito como mecanismo poético, pondo em questão não só a capacidade de exposição visual da linguagem cabralina – já que, neles, Brasília *resguarda* suas qualidades como promessas futuras –, mas sua própria contundência como valor positivo – uma vez que a mineira ensina a calma diluente aos homens ainda crispados.

Tal questão, como não podia deixar de ser, adquire uma configuração ainda mais sinuosa em *Museu de tudo*. Em “À Brasília de Oscar Niemeyer”, encontramos mais uma vez o ensejo de aproximação entre as potencialidades emancipadoras da nova capital, cujo espelhamento no passado colonial (“Eis casas-grandes de engenho,/ horizontais, escancaradas”) mantém as contradições já expostas em “Uma mineira em Brasília”, e a necessidade de uma distensão que, contrariando a contundência de “A educação pela pedra”, pode “ensinar/ quem for viver naquelas salas/ *um deixar-se, um deixar-se viver/* de alma arejada, não fanática” (MELO NETO, 1975, p. 64, grifo meu). Englobando todas as instâncias do poder administrativo na metonímia das “salas”, o poema também tenta escapar do presente crispado, denunciando, de maneira um tanto cifrada, a aparente aberração de um governo ditatorial instalado numa cidade que, em princípio, fora construída como um espaço democrático. Quer dizer, tornando mais específico o elogio à fluência – que deveria servir de modelo aos homens que ocupam as tais salas –, “À Brasília de Oscar Niemeyer” aponta uma suposta inadequação entre o regime autoritário e a arquitetura do plano piloto¹⁹⁹, propondo, desde o título, uma outra imagem de Brasília por meio do adjunto adnominal (“de Oscar Niemeyer”), que a devolve às ambições políticas de um dos seus criadores.

Entretanto, em outro poema, o supracitado “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, temos uma configuração bastante diversa. Primeiramente, cabe assinalar que a data – inscrita no extenso título – recupera uma situação anterior ao golpe de 1964, durante

¹⁹⁹ Não custa lembrar que, naquele momento, essa aparente incongruência era bastante questionável. Mesmo um entusiasta como Mário Pedrosa já apontava, desde a construção de Brasília, os perigos do “centralismo de uma nova burocracia tecnocrática todo-poderosa” que poderia se desenvolver “sob os efeitos do afastamento da vida nacional propriamente dita” (2015 [1957], p. 136). No mesmo ensaio, Pedrosa desconfia, muito acertadamente, da inclusão de quartéis no plano piloto: “Na utopia da Brasília não há lugar para forças e armas militares tradicionais. A não ser que essas tropas não se destinem a defendê-la contra inimigos externos, mas, em certos momentos reputados oportunos, a passar seus *tanks*, à moda tão nossa conhecida, pelo eixo central da cidade, a fim de fazer efeito sobre os próprios habitantes e pesar, com o seu voto, sobre a deliberação de um ou mais poderes da República. Mas então para que mudar? Para que Brasília? Para que sonhar com utopias?” (p. 143).

uma das passagens do filósofo pelo Brasil. Em sua reflexão, publicada na Alemanha em 1965, Bense também estabelece um forte vínculo entre Brasília, entendida como uma “incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana, (...), uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal” (2009 [1965], p. 19-20), e um referente histórico, Ouro Preto, cidade na qual se percebe “um estilo geométrico, metódico, cartesiano” como “uma clara antecipação do universo ideacional matemático-constructivo do estilo concretista” (p. 38). Todavia, é preciso destacar que, no ensaio de Bense, esse vínculo entre cidade moderna e arquitetura colonial se consolida por meio de uma oposição a Congonhas do Campo, onde, segundo o filósofo, “descobre-se a imitação, a infusão estética e ideológica, *o passado que permanece*, ou seja, a colonização cristã e anti-humana, a repressão da inteligência pelo batismo, os maus ares de Roma” (p. 38, grifo meu).

Ou seja, no pensamento de Bense, aquela relação entre “arcaísmo” e “projeção de futuro” – evidenciada, por exemplo, em “Mesma mineira em Brasília” (“No cimento duro, de aço e cimento,/ Brasília enxertou-se, e guarda vivo, esse poroso quase carnal da alvenaria/ da casa de fazenda do Brasil antigo”) – se inverte: aqui, Brasília é valorizada pelo que tem de propriamente moderna e Ouro Preto, a exceção do passado colonial, pelo que apresenta como *antecipação* dessa modernidade. De modo similar, em “Acompanhando Max Bense”, ao contrário dos demais poemas brasilienses, a cidade nova é celebrada por seu cálculo funcional (“um edifício sem entropia”), qualidade presente no próprio pensamento de Max Bense (“um edifício filosofia”) e, por derivação, na linguagem de João Cabral (“metal-luz dos meios-dias”).

Ora, entre o anseio de diluição de “À Brasília de Oscar Niemeyer” e o elogio ao rigor de “Acompanhando Max Bense” poderia se estabelecer uma tensão entre extremos – ao modo de *A educação pela pedra* –, que a miscelânea de *Museu de tudo*, no entanto, distende. Não quero dizer, com isso, que não seja possível comparar o “edifício sem entropia” e as “casas-grandes de engenho” a partir, por exemplo, da descrição do espaço aberto (“onde se existe em extensão”). O que me parece inegável é que, na composição dos dois poemas, não há nenhum elemento formal que remeta, de maneira evidente, ao outro, desfazendo um método de construção (e fruição) muito próprio da poesia cabralina. Em outras palavras, aquele esquema comparativo que se desenvolvia progressivamente desde *O cão sem plumas*, enformando-se numa recorrente meditação polarizada²⁰⁰ até se tornar ordenação estrutural em *A educação pela*

²⁰⁰ Há inúmeros exemplos dessa meditação polarizada na obra de João Cabral – “Duas paisagens”, “Poema(s) da cabra”, “*Generaciones y semblanzas*” –, mas gostaria de destacar um caso especial. Trata-se de “O sim contra o sim”, de *Serial*: a aceitação afirmativa (“sim”) de dois artistas com tendências divergentes, calcada na preposição opositiva do título (“contra”), reforça o esquema em atrito, dando a ver as qualidades específicas de cada um a

pedra, também se desmonta nessa compilação sem atritos de *Museu de tudo*, gerando empecilhos para uma compreensão articulada do livro como um todo.

Assim, se a razão construtiva ainda se impõe “contra os humores pegajosos/ de uma arte obesa, carnal, gorda”, em “A Escola de Ulm” (MELO NETO, 1975, p. 71), esse mesmo ideário coexiste, sem embate, com o “barroco prolixo” em “A Capela Dourada do Recife” (p. 51); se o “assentamento do quatro” mantém-se firme em “A escultura de Mary Vieira” (p. 12), a ação do “tempo que ama o ímpar instável” desgasta-o como “roda”, em “O número quatro” (p. 57); se o “branco” contundente “não é uma cor”, operando como um “carvão” de “mais dura pureza”, em “Os polos do branco (ou do negro)” (p. 80), sua versão dissolvida se dá como “um branco de olvido”, junção de todas as cores, em “Num bar da Calle Sierpes, Sevilha” (p. 7); se a cordialidade dos “alpendres das casas-grandes” é criticada por ser enganosa, em “A arquitetura da cana-de-açúcar” (p. 54), essa característica converte-se no “à vontade” celebrado como “prosa de sesta” em “*Casa-grande & senzala*, quarenta anos” (p. 37).

Ao contrário do que ocorria em *A educação pela pedra*, não encontramos um desenho geométrico que aproxime formalmente todos esses poemas²⁰¹ – o que impede, por sua vez, que as contradições do livro se resolvam pela intensificação de seus próprios contrastes. Desse modo, mesmo que a maioria dos poemas de *Museu de tudo* tente “salvar no plano discursivo aquela obsessão com o rigor e com a simetria – números pares, linhas retas –” (STERZI, 2018, p. 97), é necessário constatar que isso “no plano da forma já se desfez” (idem, *ibidem*). E, tendo em vista o percurso textual de João Cabral até os anos 1960, tal fato não deve ser tratado como uma mera variação estilística, sendo na verdade uma incontornável desestabilização de um dos principais fundamentos de sua poética construtiva.

Para compreender melhor esse desmonte, valeria a pena abordá-lo na fatura de um dos poemas mais instigantes do livro, “Exposição Franz Weissmann”, uma inusitada peça em versos espaçados com um trecho em prosa. Publicado originalmente em 1962 como texto de apresentação no catálogo da primeira exposição individual do artista na Europa, o poema apresenta uma importante avaliação crítica sobre a arte de Weissmann, cujas características –

partir de uma meticulosa distinção. Ressalto que, no conjunto, *Museu de tudo* substitui essa tensão dialética por uma coexistência sem conflito.

²⁰¹ Obviamente, é possível encontrar remissões internas em *Museu de tudo*: “Díptico” e “Duplo Díptico”, “*El cante hondo*” e “*Ainda el cante flamenco*”, “Retrato de andaluza” e “Outro retrato de andaluza”, etc. Todavia, não se pode ignorar que essas ligações pontuais não se comparam com a estrutura simétrica de *A educação pela pedra*, dentro da qual todos os poemas se interpenetram. Eu diria, aliás, que esses cruzamentos intermitentes são apenas mais um dos aspectos formais entre as inúmeras oscilações de *Museu de tudo*, não sendo, portanto, um princípio estrutural como em *A educação pela pedra*.

sem dúvida – se aproximam, em diversos aspectos, da poética do próprio João Cabral e, portanto, podem ajudar a formular as questões aqui pontuadas.

Desde o final da década de 1940, Franz Weissmann já produzia suas primeiras obras construtivistas, como o *Cubo vazado*, estrutura metálica que, emoldurando o vazio, cria um espaço geométrico virtual – e nem é preciso sinalizar a proximidade desse gesto com o “construir o aberto” da arquitetura moderna e da poesia cabralina. Curiosamente, essa peça do escultor, pioneira na arte concreta brasileira, teve a participação negada pela mesma comissão que premiou a *Unidade tripartida* de Max Bill, na I Bienal de São Paulo, devido ao “mau acabamento” da obra, aspecto que, para o próprio artista, depois se mostraria como um elemento constitutivo de seu trabalho²⁰²: se, por um lado, a defasagem técnica, num país sem aparato industrial consolidado, impedia um tratamento siderúrgico impecável, por outro essa mesma limitação seria formalmente assimilada por Weissmann, sobretudo após sua virada neoconcreta, resultado da desconfiança no excessivo tecnicismo dos concretistas em meados dos anos 1950.

Uma das primeiras obras desse momento de virada pode ser encontrada atualmente em Brasília, no segundo pavimento do Palácio do Itamaraty, uma laje suspensa ligada ao térreo por uma escada helicoidal. Trata-se da *coluna neoconcreta n° 1*, peça forjada por Weissmann originalmente em 1957, no momento de cisão do grupo Frente, do Rio de Janeiro, com o Ruptura, de São Paulo. Ali, naquele amplo salão do Ministério das Relações Exteriores, é possível vivenciar a plena integração entre o espaço construído pela arquitetura de Niemeyer e a fruição estética da arte de Weissmann: o emaranhado de ferro pintado, aparentemente reduzido a um ínfimo detalhe diante da amplidão do espaço vazio e bem iluminado pela luz natural, revela todo seu dinamismo à medida que os espectadores, caminhando ao



Escada entre o térreo e o segundo pavimento do Palácio do Itamaraty. À direita, a *coluna neoconcreta* (1957), de Franz Weissmann.

Foto minha.

²⁰² “Mas não é o caráter precursor do *Cubo* que importa salientar em primeiro lugar, como se já houvesse um projeto construtivo brasileiro engatilhado nas supostas promessas racionalistas de sua matéria metálica e de sua forma geométrica; eloquente era o fato de que ele instava a arte brasileira a se manifestar perante a nova cultura urbana e industrial que emergia no país, e que fazia isso em uma posição frágil e temerária, mergulhado em uma situação cultural que desenganava qualquer garantia objetiva de continuidade. Ao lembrar, quatro décadas depois de ter produzido o *Cubo*, o episódio da recusa da escultura pela mesma Bienal que premiara Max Bill, Weissmann não deixava dúvida quanto à natureza constitutiva – propositiva, poder-se-ia dizer – que o ‘mau acabamento’ técnico da obra adquiria em contexto brasileiro” (SALZSTEIN, 2001, p. 81).

longo do pavimento, observam seus traços geométricos se transformando num surpreendente jogo entre contornos, vazados e sombras.

Sem abolir de todo a distância entre observador e obra, como fariam seus companheiros mais radicais²⁰³, Franz Weissmann nos convida a essa participação acionada pelo caminhar, indiciando com isso sua vocação latente para projetos adequados também ao espaço público – é dele, afinal, o primeiro monumento concretista brasileiro, construído em 1954, na Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro²⁰⁴. Instaladas, na maior parte das vezes, diretamente no chão, sem pedestal, essas obras públicas de Weissmann, que se tornariam mais recorrentes a partir da década de 1970, reafirmam e expandem essa nova relação com o espectador, já que sua própria disposição, no mesmo nível do passante, relativiza seu estatuto de monumento e, ao mesmo tempo, galvaniza sua presença como um dos elementos integrados ao espaço.

Tendo em vista as pretensões do projeto construtivo de Weissmann, não causa espanto algum que João Cabral tenha sido responsável pela mencionada apresentação do escultor na exposição realizada em 1962, na galeria San Jorge, em Madri. Todavia, a pressuposta confluência que existiria entre o poeta – trabalhando, naquele momento, nos poemas que, pouco



Amassados, de Franz Weissmann, expostos na VIII Bienal de São Paulo (1965). Foto de Paulo Laborne.

depois, estariam em *A educação pela pedra* – e o escultor é relativizada pelo conteúdo mesmo da exposição, uma série inédita intitulada *Amassados*, cujas características, à primeira vista, contrariam as premissas racionais que até então norteavam o trabalho de Weissmann. Residindo na Europa, longe de seu ateliê, o artista abandonava a rigidez das placas de ferro e a precisão dos fios de aço para experimentar a maleabilidade do zinco e do alumínio, além de incorporar materiais ainda mais frágeis,

²⁰³ “Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do ‘humanismo’, em duas vertentes amplas: na ala que aspirava a representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até certo ponto Amílcar de Castro), esse humanismo tomava a forma de uma sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua ‘aura’) e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape), ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente” (BRITO, 1999, p. 58).

²⁰⁴ Para uma cronologia pormenorizada dos trabalhos do artista, indico o catálogo *Franz Weissmann: uma retrospectiva* (cf. ROELS JR., 1998). Infelizmente, há poucas fotos do “Monumento à Liberdade de Expressão do Pensamento”, primeira obra pública construída por Weissmann em 1954, demolida menos de uma década depois devido a reformas na região.

como o gesso e a estopa, compondo objetos informes, excessivos, bem diversos do cálculo geométrico de suas obras anteriores.

Em 1966, já de volta ao Brasil, Weissmann retomaria o senso construtivo ao longo de toda sua trajetória posterior. Os *Amassados*, com isso, se tornariam uma série lacunar, considerada pela maior parte dos críticos mais recentes como um hiato neoexpressionista do artista, cujas obras em si teriam pouca importância²⁰⁵. De todo modo, no início da década de 1960, o aparecimento desses *Amassados* despertou o interessante imediato de figuras como Murilo Mendes, Frederico Morais e Mário Pedrosa, os quais procuravam compreender e mesmo justificar, a partir de suas diferentes perspectivas, a nova postura do escultor. Todos, a sua maneira, respondem diretamente ao primeiro texto a comentar a série, aquela apresentação de João Cabral intitulada “Exposição Franz Weissmann”:

apresentar esta exposição weissmann
não é apresentar a escultura weissmann
o escultor weissmann
as esculturas desta exposição
são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função
fora sempre fazer da pedra cristal
no método de um escultor cujo gosto foi
sempre o perfil claro e solar

e eis que um dia weissmann que viera à europa como turista de
pevsner gabo maxbill escola de ulm e de outras cidades de claro
urbanismo e que fora ao japão como turista de suas leves
arquiteturas de gaiola

eis que weissmann passou pela índia e por trópicos mais
estentóricos do que os de seu planalto brasileiro e nos quais as
coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam
por excessos repetidos de si mesmas

eis que o teatro de tanto demais de coisas e de matéria túrgida
parece ter levado weissmann a duvidar se a realidade pode
verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas
simplesmente domada e a duvidar se a atitude do homem diante da
realidade não estará melhor em aprofundar a desorganização nativa
dela do que impor-lhe qualquer organização

e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa como
vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta sala de madri
mas já não mais para refinar o grão grosso que têm o gesso e a
estopa em seu pobre estado industrial mas sim destrabalhando-os

²⁰⁵ “A produção desse período conta mais pelo que aportou posteriormente à escultura de Weissmann do que como incursão mais ou menos bem-sucedida por um provisório neoexpressionismo. Ela ensinou ao artista notável liberdade de ação, e o lançou ao campo da experimentação sem fronteiras da arte contemporânea, que durante cerca de seis anos o submergiu em uma linguagem indefinível entre a performance, a escultura, o relevo, o objeto e a pintura. Quando a obra retornou à ordem construtiva, em meados do decênio de 1960, estava renovada pela experiência de uma forma que se espessara com um substrato orgânico, doravante tendo apenas o corpo como medida da intervenção do artista” (SALZSTEIN, 2001, p. 101).

para devolvê-los ao estado de fibra desgrenhada e de calcário bruto
 que tiveram em seu dia original
 e eis weissmann agora destrabalhando as placas metálicas de perfil
 e superfície simples que saem dos laminadores só que já não mais
 para equilibrá-las nas colunas aéreas de antes mas para massacrá-
 las e amarrotá-las como querendo reensinar-lhes o rosto áspero e
 torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho
 e eis que nesta exposição vemos pela primeira vez o construtivista
 weissmann transformado neste destrutivista weissmann que não só
 martiriza a matéria mas tenta estraçalhá-la e destruí-la
 submetendo-a à explosão dessa fúria em que ele habita ou que nele
 habita nestes dias e que nada tem a ver com as explosões dos fogos-
 de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia que
 vivem de copiar texturas convencionalmente domesticadas
 e eis porque agora aqui dentro da sala desta exposição estamos
 como que no mesmo centro da explosão weissmann e cercados por
 todos os lados pelos destroços que ela lançou com tanta violência
 hoje contra estas paredes espanholas
 e eis weissmann

quem sabe de weissmann
 quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
 é para weissmann chegar ao fim do carretel e quem sabe
 que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
 que ele chegara ao diamante weissmann de antes mais
 quem sabe
 e por isso antecipa
 que antes mesmo de que pouse de todo
 o pó desta explosão
 estará weissmann
 com toda essa caliça e essa sucata
 de volta às construções de razão como as de antes
 das que irradiam em torno
 o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
 portanto
 justo

Dividido em três blocos, o texto começa apontando a diferença entre as obras da presente exposição e aquilo que, para o poeta, seria “a escultura weissmann”. Longe do senso construtivo que caracterizara até então o artista, essas novas esculturas aparecem como uma “explosão” que relativiza o que “sempre” fora seu trabalho (o “fazer da pedra cristal”, o “perfil claro e solar”). Por sua vez, a diagramação do texto reconstitui a visualidade geométrica que faltaria às obras da exposição, remetendo a características da poesia concreta – letras minúsculas, ausência de pontuação, espacialização isomórfica, etc. Essas características, que usualmente não comparecem na poesia do próprio João Cabral, sinalizam certo descontentamento do autor com relação a “esta exposição”, como se a mancha gráfica do texto salvaguardasse algo da estética que o escultor parece ter abandonado. Enquanto isso, parte do vocabulário empregado para qualificar a verdadeira “escultura weissmann” (“edifício”,

“função”, “método”) reforça a analogia entre o trabalho anterior do artista e os preceitos da arquitetura moderna – analogia esta que, podemos dizer, se perde com a “*explosão* do edifício”.

No segundo bloco, Cabral abandona essa visualidade concretista, compondo o texto em pequenos parágrafos anafóricos (“e eis que...”). Sua prosa, todavia, mantém-se sem pontuação ou letras maiúsculas, o que num primeiro momento dificulta a leitura corrente pela justaposição de sintagmas. A enumeração de nomes (“pevsner gabo maxbill escola de ulm”) que, de início, conjuga ideias de fácil assimilação – no caso, a linhagem de escultores construtivistas à qual Franz Weissmann estaria atrelado – pulveriza-se nos parágrafos seguintes, nos quais a linguagem saturada, com evidentes redundâncias, coaduna-se com o fenômeno das coisas que “se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas”.

Desse modo, o poeta aproxima-se sensivelmente da nova fase de Weissmann, refletindo sobre os motivos que o levaram à explosão: após o contato com os “trópicos mais estentóricos”, o escultor construtivista duvidaria agora de seus pressupostos, “destrabalhando” a matéria para devolvê-la a seu estado original. De um lado, na Europa e no Japão, Weissmann visitaria (“como *turista*”) as cidades de “claro urbanismo” e “leves arquiteturas”, que estavam no horizonte de seu antigo programa artístico; do outro lado, na Índia encontraria uma esparramada “desorganização nativa” que o faria “duvidar se a realidade pode vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada”. Entre um e outro, como um trópico mais ameno, aparece a irresolução do “planalto brasileiro”, região geográfica onde foi construída a cidade de Brasília²⁰⁶.

Se a criação da nova capital, com suas contradições, foi um embate entre o “claro urbanismo” da arquitetura moderna brasileira e a “desorganização nativa” de uma região inóspita, os *Amassados* de Franz Weissmann poderiam ser entendidos como o reverso desse projeto, que nos anos 1950 intentara uma “mudança de sensibilidade” a qual, nas palavras de Mário Pedrosa, se traduziria:

(...) numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes

²⁰⁶ “O Planalto Central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. Geógrafos eminentes – e ingleses – divisaram o Planalto Central como a causa geográfica de nossa unidade continental; do nosso imenso esqueleto ele seria uma espécie de gigantesco esterno, chave protetora do peito e do coração. Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca – a perspectiva Brasília” (PEDROSA, 2015 [1970], p. 500).

ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, contínua, passiva, de uma natureza tropical não domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente (2013, p. 487).

Contra a tradição acomodada, cúmplice da manutenção da miséria social, projetava-se uma “vontade profunda de construir”, agora aparentemente negada pelo escultor²⁰⁷. As placas metálicas, antes equilibradas em “colunas áreas”, são massacradas para que nelas reapareça o “rosto áspero e torturado de seu estado mais antigo de minério e ferro-velho”. Do mesmo modo, gesso e estopa são desfeitos até voltarem ao “calcário bruto” e à “fibra desgrenhada”. No lugar da razão construtiva, a “fúria” destruidora, cuja ação resulta em “destroços”. Entretanto, há nisso tudo uma violência que afasta o gesto de Weissmann do mero conformismo. Não se trata apenas de aceitar a desorganização de modo resignado, mas de *aprofundá-la* – o que, para João Cabral, “nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia”.

Circunscrevendo, por fim, a destruição de Weissmann “agora aqui dentro da sala desta exposição”, o poeta assinala, no terceiro bloco do texto, um possível retorno à ordem construtiva “antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão”. Ou seja, mesmo compreendendo a exasperação do escultor, Cabral reafirma os valores positivos das “construções de razão”, que traçariam o “espaço de um mundo de luz limpa e sadia/ portanto/ justo”. A própria sintaxe desse bloco, costurada em versos livres, vai progressivamente tornando-se mais clara, culminando no signo isolado (“justo”) que explicaria a insistência do poeta no projeto construtivo. Desse modo, ainda que permeado por certa dubiedade (“quem sabe”), João Cabral aposta numa retomada do “diamante weissmann”, justificando os *Amassados* como o ato necessário de “chegar ao fim do carretel” para, assim, desembaraçar o “fio de um trabalho paciente”.

Por outro lado, de maneira um tanto sutil, o poeta pontua a possível incorporação dessa entressafra destrutiva no trabalho futuro do escultor: “estará weissmann/ *com* toda essa calíça e essa sucata/ de volta às construções de razão como as de antes”. A escolha da preposição “com”,

²⁰⁷ Comentando os *Amassados*, o próprio Mário Pedrosa relativizaria essa suposta negação: “Ao passar ao real, Weissmann ajusta, mais uma vez, suas contas com a matéria. É esta sua tarefa, sua faina de escultor. Nas suas construções espaciais anteriores era exatamente a mesma sua problemática. Apenas então ele queria construir o espaço, independentemente da matéria. Negava, no fundo, sua existência; dela só se servia no mínimo necessário aos seus vazados, que se articulavam em ritmo calculado. Dentro desse ritmo, algo ficava indeciso, inacabado, com indefinido poder de atração. (...). Na ambiência europeia existencial e mais pessimista, terminou Weissmann vencido diante da matéria. Deixou de construir no espaço, para operar com ela. Para submeter-se à matéria, porém, não. Mas para travar com ela um duelo que continua” (1965, p. 108-109).

para um poeta como João Cabral, certamente não é arbitrária: um pouco do “pó desta explosão” – assim sugere o texto – talvez ainda esteja no ar quando Weissmann recuperar o cálculo e o rigor geométrico, impondo-lhe novos desafios na formalização de suas obras. Mesmo inicialmente contrariado com “esta exposição”, o poeta indicia seu sentido dentro do projeto do escultor como um *momento negativo* que, ao levar a termo sua própria decomposição, daria novo fôlego ao artista construtivista.

Em pouco tempo, o diagnóstico de João Cabral se mostraria bastante acertado: na IX Bienal de São Paulo, em 1967, retomando sua pesquisa anterior, Franz Weissmann apresentaria sua *Arapuca*, escultura geométrica de cinco metros de altura, feita com sarrafos de madeira pintada. Nas décadas seguintes, trabalhando novamente com aço, o escultor construiria uma série de obras públicas, que, como já apontado, expandiriam aquela convocação ao espectador presente desde, pelo menos, a *coluna neoconcreta*. Essas peças de grandes dimensões, dispostas em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, receberiam especial atenção da crítica, justamente por realizarem, *em termos*, certas ambições do projeto construtivo brasileiro:

Ali, à vontade no que pessoalmente considero o seu autêntico habitat, as ruas e parques dos grandes centros urbanos, uma escultura de Franz Weissmann constitui um feliz paradoxo: a miragem concreta. Feita da mesma matéria anônima da arquitetura ao redor, confiante na sensibilidade comum, prenúncio de cosmo em meio ao caos, ela atrai o nosso olhar para detê-lo num instante de reflexão visual autônoma (BRITO, 1998, p. 45).

É assim, como “prenúncio de cosmo em meio ao caos”, que as esculturas de Franz Weissmann mantêm ainda hoje algo do otimismo que nutriu o trabalho de tantos artistas construtivistas entre as décadas de 1950 e 1960. Sua presença quase anônima, integrada ao espaço urbano, está aberta ao contato e pode, com isso, promover em alguns passantes aquela “mudança de sensibilidade” sugerida por Mário Pedrosa. De todo modo, sendo “miragem”, esse prenúncio desloca a transformação social, que antes parecia iminentemente palpável, para um futuro indefinido, formalizando-a como uma promessa latente. Quer dizer, a partir da década de 1970, apesar do horizonte bloqueado, o escultor revigora sua aposta na razão construtiva como projeto vindouro, criando pequenos “espaços abertos” em meio à desagregação geral do desenho urbano.

Pois bem, esse mesmo texto sobre os *Amassados*, publicado em 1962, ao ser recolhido em *Museu de tudo*, tornou-se parte integrante da obra poética de João Cabral. Fora de sua

circulação original, quando foi debatido *apenas* como apreciação crítica²⁰⁸ do escultor, “Exposição Franz Weissmann” aparecia uma década depois *como poema*, ou seja, como um objeto estético, o que permite um pequeno giro interpretativo: agora, participando de sua lógica interna, os signos que caracterizavam o “diamante weissmann” podem também remeter ao programa poético de João Cabral – “camarada diamante”, na expressão de Vinicius de Moraes²⁰⁹. Não se pode esquecer, afinal, que é a construção desse mesmo “mundo justo/ mundo que nenhum véu encobre” que anima o sonho do poeta desde *O engenheiro*, de 1945.

Nesse aspecto, as modulações formais do poema adquirem um outro sentido, que reverbera no conjunto invertebrado²¹⁰ do livro de 1975. Se a saturação informe dos *Amassados* não era “a escultura weissmann”, essa estranha mescla de visualidade concretista e prosa sem pontuação também não é o poema cabralino, tornando-se assim um momento de hesitação dentro de seu projeto poético rigorosamente coerente até *A educação pela pedra*. Assim, a linguagem redundante do segundo bloco, que emulava a desorganização daquela série do escultor, pode ser lida também como “uma explosão no edifício” dessa poesia de “perfil claro e solar”, que sempre enaltecera sua própria capacidade de contenção. Por outro lado, espraiando essa desorganização para toda a estrutura desconjuntada de *Museu de tudo*, o trecho final de “Exposição Franz Weissmann” já parece sinalizar o retorno do poeta à razão construtiva, “antes mesmo que pouse de todo/ o pó desta explosão”.

Entretanto ainda que, na década de 1980, Cabral retome algo do planejamento de *A educação pela pedra* – seja na fixação temática de *A escola das facas* ou *Sevilha andando*, seja na organização segmentada de *Agrestes*, para ficar nos exemplos mais óbvios –, parece-me necessário enfatizar que o livro de 1975 inaugura uma nova inflexão dubitativa *dentro* da série cabralina. A partir de *Museu de tudo*, paralelamente ao elogio do rigor, da precisão e da clareza, haverá também um contraponto desencantado, conflagrando um amplo esquema de oposições que só se revelará no contraste entre poemas de livros distintos. Se, por exemplo, em “Pequena

²⁰⁸ No catálogo da VIII Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa caracteriza a leitura de João Cabral sobre os *Amassados* como “nostálgica” (1965, p. 109). O mesmo ocorre em “Franz Weissmann: entre dois mundos”, texto de Frederico Morais também de 1965: “Nostálgicos de suas arquiteturas solares, alguns de seus críticos, como o poeta João Cabral de Melo Neto, querem de volta o construtivo, como se o mundo não tivesse mudado, e com ele o artista” (1998, p. 134). Murilo Mendes, por sua vez, relativizaria a visão de Cabral, aludindo “a um movimento pendular, que se observa há séculos, entre geometrismo e desarrumação, entre objetivismo e subjetivismo” (1998, p. 130).

²⁰⁹ “Retrato, à sua maneira”, publicado originalmente em 1954, na *Antologia poética*, de Vinicius de Moraes.

²¹⁰ Para Marta Peixoto, o “conflito entre um desfazer que lança dúvidas sobre o fazer racional, e o fazer racional que absorve e ultrapassa o desfazer, apenas se insinua neste poema, pois Cabral prediz que Weissmann irá superar a etapa destrutiva e voltar às ‘construções de razão’. Na obra do próprio Cabral, este mesmo conflito permeia *Museu de tudo*. A investigação de tipos de criação artística diversos e contraditórios, a recapitulação de etapas anteriores da poesia cabralina, assim como a tematização insistente do fazer desalentado e insuficiente, compõe um conjunto de poéticas que implicitamente se criticam e se contestam umas às outras” (1983, p. 208).

ode mineral”, de *O engenheiro*, a pedra era valorizada porque nela “nada se gasta, mas permanece”, em “Forte de Orange, Itamaracá”, de *A escola das facas*, surgirá a “guerrilha vegetal” capaz de cobri-la e, aos poucos, corroê-la²¹¹; se em “O ovo de galinha”, de *Serial*, era possível sentir “o peso que é vivo”, em “O ovo podre”, de *Agrestes*, a morte pesará mais na mão²¹²; se o engenho de cana era tensionado entre a lição de cálculo do canavial e a denúncia dos desmandos nos alpendres, essa mesma estrutura se desmanchará²¹³ em “O circo”, de *Crime na Calle Relator*; se, em suma, o princípio formal da poesia cabralina fora sempre sua capacidade de “dar a ver”, esse mesmo princípio será questionado nos dísticos iniciais²¹⁴ de *Sevilha andando*, derradeiro livro do poeta.

Desse modo, considerando o percurso do próprio poema, “Exposição Franz Weissmann” torna-se uma chave interpretativa não apenas para *Museu de tudo*, mas para toda a poesia posterior de João Cabral, cujo retorno à razão se dá “com toda essa caliça e essa sucata”. Compreendê-lo como uma autocrítica formalmente internalizada pode estabelecer uma outra perspectiva analítica, que, por sua vez, talvez ajude a desvendar o conteúdo específico que se constitui por meio das oscilações que perpassam o livro de 1975, deixando marcas perceptíveis também nos livros seguintes. Vale sinalizar, então, que a partir de “Exposição Franz Weissmann” é possível perceber objetivamente que a “explosão do edifício”, em Cabral, não corresponde a uma absoluta ruptura com os parâmetros da razão construtiva ou a uma total desvalorização dos elementos minerais: ao contrário, o que o poema demonstra – em analogia à trajetória do artista plástico – é que tal explosão deve ser entendida como uma (inesperada) consequência da própria dinâmica evolutiva da série cabralina, cuja difícil equação entre metalinguagem e matéria social, exasperada na tensão dialética de *A educação pela pedra*, perdeu o passo com a profunda alteração nos rumos da modernização, no Brasil, na virada entre as décadas de 1960 e 1970. Insistir, portanto, naquele esquema compositivo do livro anterior,

²¹¹ “A pedra bruta de guerra,/ seu grão granítico, hirsuto,/ foi toda sitiada por/ erva-de-passarinho, musgo./ Junto da pedra que o tempo/ rói, pingando como um pulso,/ inrído, o metal canhão/ parece eterno, absoluto./ Porém o pingar do tempo/ pontual, penetra tudo; se seu pulso não se sente, bate sempre, e pontiagudo, e a guerrilha vegetal/ no seu infiltrar-se mudo, conta com o tempo, suas gotas/ contra o ferro inútil, viúvo” (MELO NETO, 1980, p. 20).

²¹² “Por que a expressão do que não houve/ não chega à força do ovo podre?// Há muitos podres pelo mundo,/ muitos decerto mais imundos.// O podre do ovo está contido/ para a maioria dos sentidos// e à vista não há diferença/ entre sua saúde e sua doença.// Por que é que o ovo podre, então/ parece pesar mais na mão?// Será que pesa mais o real/ quando em defunto, em pantanal?” (1985, p. 141). Valeria comparar essa indagação de “O ovo podre” com a reflexão sobre a espessura do real em *O cão sem plumas*...

²¹³ “3. Desde esse dia o engenho murcha/ e é sem defesa na sua ilha;/ agora o corrói pelo miolo/ a aguardente que ele destila.// A barba cresce como as canas/ criadas soltas e sem dono./ O mofo cobre a casa-grande/ e a entorpece como um sono.// O mato solto e gota a gota/ devolve os tijolos à terra./ Sem estilo, agora é de morte/ a atmosfera antiga e de sesta.// Com mais álcool o dono do engenho/ a todos os seus sobrevive./ Vende as terras e vai-se barbado/ a um cemitério do Recife” (1987, p. 72).

²¹⁴ “Quando queria dá-la a ver/ ou queria dá-la a se ver,// ei-lo então incapaz de todo: nada sabe dizer de novo.// (...)” (1989, p. 9).

sem maiores entraves, seria justamente esvaziá-lo, escamoteando o núcleo duro da obsessiva capacidade de concreção do trabalho do poeta.

Afinal, como enfatiza Roberto Schwarz em “Fim de século”:

Com o golpe de 64 a dimensão democratizante do processo chegava a seu fim. Mas não o próprio nacionalismo desenvolvimentista, que depois de uma curta interrupção – um momento inicial de submissão direta aos interesses norte-americanos – voltava e até se intensificava, agora sob direção e com características de direita. A tal ponto que uma fração da intelectualidade, mais desenvolvimentista e anti-imperialista que democrática, acompanhou com certa simpatia o projeto dos generais de transformar o Brasil numa grande potência (1999, p. 158).

Ora, como aponte na primeira parte deste estudo, até *A educação pela pedra* a poesia de João Cabral desenvolvia-se a partir de um duplo e articulado impulso: de um lado, uma metalinguagem contundente que, em associação à arquitetura moderna, pretendia organizar o poema de maneira racional como uma “máquina útil” que daria a ver o real; do outro, uma ambição política de representação dos embates da vida em sociedade que, em consonância com o pensamento crítico da época, procurava dar forma concreta à matéria social sem, contudo, ignorar a distância entre seu próprio ponto de vista e certos substratos dessa mesma matéria. Sem querer me repetir, valeria dizer que a autodeterminação das duas instâncias já impedia, desde então, que a confiança no projeto desenvolvimentista se desse de maneira idealizada, desconsiderando os desafios impostos pelas enormes contradições que atravessavam o país.

De todo modo, tendo em vista a descaracterização desse projeto no início dos anos 1970 – reconfigurado no emblema perverso do “milagre econômico”, entre tantas outras falsas maravilhas²¹⁵ –, as incongruências de *Museu de tudo* adquirem um sentido muito mais interessante: sem o lastro social que ancorava a conquista progressiva de uma linguagem cada vez mais afiada, Cabral eriça seu mecanismo poético não para negá-lo – mesmo porque ele continua operando –, mas para distingui-lo do presente crispado. Em outras palavras, agora mais do que nunca a vigência dos valores construtivos depende da verificação contundente de

²¹⁵ Já em 1972, Francisco de Oliveira pontuava que o “regime político instaurado pelo movimento militar de março de 1964 tem como programa econômico, expresso no Plano de Ação Econômica do Governo – PAEG –, a restauração do equilíbrio monetário, isto é, a contenção da inflação, como recriação do clima necessário à retomada dos investimentos públicos e privados. Nesse sentido, há *uma enorme semelhança formal* do PAEG com o Plano Trienal do Governo Goulart, formalismo aliás que abrange quase todos os planos de combate à inflação, em todas as latitudes” (2003 [1972], p. 93, grifo meu). Por outro lado, como demonstra o próprio economista, entre os anos 1960 e 1970, “a política de combate à inflação procura transferir às classes de rendas baixas o ônus desse combate, buscando que as alterações no custo de reprodução da força de trabalho não se transmitam à produção, ao mesmo tempo que deixa galopar livremente a inflação que é adequada à realização da acumulação, através do instituto da correção monetária (...). A circulação desse excedente compatibiliza os altos preços dos produtos industrializados com a realização de acumulação, propiciada por um mercado de altas rendas, concentrado nos estratos da burguesia e das classes médias altas” (p. 94-95).

sua efetividade, oscilando entre uma atitude “destrutivista”, de quem questiona “se a realidade pode verdadeiramente vir a ser já não digo cristalizada mas simplesmente domada”, e a “miragem concreta”, de quem vislumbra ainda um “prenúncio de cosmo em meio ao caos”.

O leitor lembrará aqui que os impasses de “Uma mineira em Brasília” já eram um primeiro sinal dessa mudança de sentido. Porém, ao adotar esse desmanche não mais como elemento irruptivo que desafia a ordem mineral da linguagem, mas como estratégia de (des)organização da unidade do livro – contrapondo à arquitetura de *A educação pela pedra* a falta de risco de *Museu de tudo* –, a reunião de poemas de 1975 coloca em questão toda a estrutura cabralina, criando fissuras e pontos cegos antes inexistentes. Se assim for, as questões propostas por *Museu de tudo* ganham outra dimensão, permitindo uma interpretação que rearticule, em novos termos, a forma poética de João Cabral ao processo histórico flexionado pelos entraves daquele projeto construtivo que não se realizou (e já não pode mais se realizar).

4. O incômodo do tempo

Em 1970, Mário Pedrosa escreveu um longo ensaio no qual discorria sobre as duas décadas iniciais da Bienal de São Paulo, articulando o importante evento tanto ao desenvolvimento interno da arte brasileira do período – atualizada pelo diálogo ativo com as tendências internacionais – quanto ao projeto mais amplo de modernização do país – insuflado pelas reconfigurações geopolíticas do pós-segunda guerra. Intitulado “Bienal de cá para lá”, o ensaio assinalava as características de cada uma das edições, desde as primeiras, ainda nos anos 1950, marcadas pela “vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo” (2015 [1970], p. 482), até aquelas, em meados dos anos 1960, nas quais, para o crítico, as apresentações “tanto do ponto de vista museográfico como do ponto de vista cultural, antropológico, histórico, estético (...), ao acaso das circunstâncias ou isoladas no contexto sem sistemática, se vão repetindo enfadonhamente” (p. 496).

O evidente desencanto nas palavras de Pedrosa, que lamenta a falta de estímulo nas últimas Bienais, não se restringiria a uma crítica setorizada ao evento local, implicando numa ousada reflexão sobre os desdobramentos da arte, em escala internacional, naquele início de década:

A X Bienal [em 1969] foi uma paródia das outras, mas triste e insignificante. A crise, porém, não é só da Bienal de São Paulo. A de Veneza passou agora por uma reforma para ver se sobrevive. Sendo entretanto uma organização do turismo italiano, e de mais a mais das menos importantes, seu funcionamento regulamentar está perfeitamente garantido. As grandes manifestações

coletivas de arte por toda parte estão em crise; e a contestação faz parte delas ou lhes é inerente, uma vez que contestação e cultura são hoje um e outro lado do mesmo fenômeno (...). A arte é um esforço perene de superação da consciência dilacerada. Ela é por isso mesmo vencida sempre, substituída por outro esforço, e assim indefinidamente até o ser da sociedade deixar de ser dilacerado. *As bienais, ao se institucionalizarem, são, com as escolas de arte, as academias, os museus, instrumentos de glorificação do estado presente da arte* e do resto das superestruturas, quer dizer, o estado da consciência dilacerada. Daí a contradição entre as duas finalidades e suas funções (p. 498-499, grifo meu).

Dissociando o esforço contestatório da arte, de um lado, e o instrumento de glorificação das instituições, de outro, Pedrosa propõe que a insignificância da X Bienal de São Paulo corresponderia ao momento agudo de uma *crise*, dentro do qual aquele processo dinâmico de constituição de uma “nova sensibilidade” – que ele tanto valorizara entre os anos 1950 e 1960 – estaria paralisado na definição de um “estado presente da arte”. Quer dizer, o caráter inegavelmente formativo das primeiras Bienais, ainda vinculadas ao Museu de Arte Moderna²¹⁶, teria agora se esgotado, restando o funcionamento por inércia de uma triste paródia, “desperdício provinciano de dinheiro, energias e boa vontade” (p. 498). Na outra ponta, porém, o crítico assinala a permanência de uma contestação inerente às manifestações artísticas coletivas, que tensionariam essa crise a fim de superá-la. Ou seja, apesar da força amortecedora da institucionalização, estaria em germe um impulso renovador que, substituindo a “arte vencida”, reengendraria o contínuo embate da “consciência dilacerada”.

Assim, reavivando sua perspectiva materialista, o crítico esboça uma nova formulação para a relação entre produção artística e processo social, arriscando um prognóstico que – sem ignorar as contradições que então surgiam – tenta demarcar balizas para um debate artístico produtivo na entrada dos anos 1970. E, apesar do desencanto com os rumos da Bienal e outras instituições, Pedrosa não esconde certo otimismo diante das experimentações de jovens artistas que, opondo-se à lógica da sociedade do consumo, recolocavam em questão o próprio conceito

²¹⁶ A partir de 1963, a Bienal se tornaria uma instituição independente, desvinculada do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Não custa lembrar, aliás, que Mário Pedrosa, então diretor artístico do MAM-SP, organizaria a VI Bienal, a última diretamente associada ao referido museu, em 1961. Sobre esse fato, Francisco Alambert observa que “em um contexto aparentemente promissor, o do desenvolvimentismo populista, amparado no sucesso crítico e artístico do neoconcretismo e em sua busca por ‘maioridade’ e autonomia produtiva da arte brasileira no contexto das transformações orgânicas do modernismo internacional, Pedrosa pôde por em prática o esboço de uma virada artística e pedagógica voltada para a superação das antinomias e a efetivação de um projeto cultural emancipatório, local e internacional, sobretudo latino-americano. Pôde também usar a tradicional Bienal de São Paulo para esse fim. Pela primeira e última vez. Pois, em 1963, (...), a Bienal se separa do MAM-SP, seu criador. Os críticos e artistas, companheiros de Pedrosa, já não eram mais os articuladores intelectuais privilegiados do sistema. A Bienal se tornava ‘autônoma’ para ir se integrando, cada vez mais, ao mercado das artes (que por sua vez ia se parecendo cada vez mais com o mercado das *commodities* do capitalismo financeiro). De certo modo, o ‘golpe’ nas artes antecipa o outro, dos militares, e bloqueia de vez as forças transformadoras que a Bienal de Mário Pedrosa ousou um dia invocar” (ALAMBERT, 2006, p. 234-235).

de “obra”. Tal aposta, obviamente, não girava em falso, amparando-se, no plano mais detidamente artístico, nas consequências mais radicais do neoconcretismo – a passagem do objeto ao ambiente, presente nos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica.

Pois bem, importa salientar o quanto Mário Pedrosa acompanhava atentamente, naquele início de década, as mudanças fundamentais que estavam em curso, alterando drasticamente a dinâmica das artes, a formalização das obras, o papel das instituições, os critérios da crítica – e, de resto, toda a organização da sociedade. Muitos dos aspectos que apareceriam, nos anos seguintes, naquele já mencionado debate sobre a “museificação do mundo” faíscam, na reflexão de Pedrosa, em lúcidos lampejos que não pretendiam apenas iluminar um ainda indefinido fenômeno, mas continuar interferindo diretamente nos embates do meio cultural, em diálogo com seus amigos artistas, contribuindo para a constituição de uma perspectiva crítica (e coletiva) à altura do novo contexto.

Nesse ínterim, a desconfiança quanto ao museu, entendido em 1970 como um “instrumento de glorificação do estado presente da arte”, seria matizada por uma evidente periodização que revelaria, a cada momento, sentidos específicos para a acumulação das obras e/ou a institucionalização da arte. Em outras palavras, Pedrosa não condena o museu, *a priori*, como um espaço tópico do “improfanável” – mesmo porque boa parte de sua ambição, dentro do projeto formativo dos anos 1950, pressupunha a criação e a ampliação de acesso aos museus –, mas indica o fim de um modo de funcionamento dessa instituição, antes intrinsecamente ligada, de maneira positiva, à própria consolidação da arte moderna. Como afirmaria o mesmo crítico, em palestra proferida em 1978:

A inteligência estética do começo do nosso século foi nutrida dessas novas pesquisas científicas a que foram submetidos os continentes recentemente explorados; essas experiências, por isso mesmo, não mais correspondiam às da velha Europa do século XVIII. Foi ainda através desses jovens artistas da Europa do começo do século – Picasso, Matisse, Vlaminck, Balla, Magnelli, Severini, Marc, Nolde e outros – que o gosto artístico foi renovado. Onde se foi confirmá-lo? Nos novos museus de história natural cheios de novas coleções e acervos, provenientes das civilizações de mares longínquos. Foi diante desses vastos horizontes que se teve a noção da verdadeira dimensão artística dessa produção cultural, e que se abriram caminhos para a arte moderna e, conseqüentemente, para os museus dessa arte que passaram a se organizar em todo o mundo ocidental, a começar por Nova York, que foi, então, o padrão do gênero. Foi dentro desse mesmo espírito que na Europa, após a Segunda Guerra Mundial, criou-se uma associação de críticos de arte da qual fiz parte. Fizeram-se congressos por toda parte, criaram-se as bienais – desde a primeira que foi a de Veneza –, criaram-se museus de arte moderna e nós participamos deste movimento ascendente com muito vigor, muito entusiasmo, considerando mesmo que aquilo era uma arte que não ia ter fim histórico, uma grande arte que era padrão para todo o mundo, e isso estava implícito nesse movimento. (...). Mas a ilusão não durou. No entanto, durou

o bastante para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem (2015 [1978], p. 563-564).

Sem negar as antinomias desse amplo movimento – com sua base de renovação fincada no imperialismo europeu do século XIX –, Pedrosa assinala a importância tanto dos museus de história natural, onde os artistas descobririam modos de composição para além das convenções renascentistas²¹⁷, quanto dos próprios museus de arte moderna, que fomentariam no público uma nova forma de fruição estética. Porém, apesar dos inegáveis méritos dessa empreitada coletiva – na qual Pedrosa, com razão, também se insere – os principais anseios utópicos desse movimento não se realizaram e, por isso, pareciam agora *ilusórios* aos olhos do velho crítico. Essa severa reavaliação, por seu turno, não se converte numa desistência absoluta quanto a esses anseios, servindo antes como uma demonstração da coerência do pensamento de Pedrosa: sem se apegar abstratamente aos valores que defendera ao longo de sua trajetória, o crítico mensura os limites de seu próprio ponto de vista, expondo as ranhuras que revelariam o envelhecimento das premissas que sustentavam a arte moderna sem, contudo, aderir a um discurso apologético contra essas mesmas premissas.

Não pretendo, com isso, sugerir uma perfeita consonância entre a reflexão de Mário Pedrosa a partir dos anos 1970 e a poesia de João Cabral em *Museu de tudo* – muito embora, em diversos aspectos, essa aproximação seja bastante plausível. O que me interessa, primeiramente, nos apontamentos de Pedrosa é a corajosa exposição de seus próprios impasses: o colapso do projeto estético-político que até então o crítico defendera, assim como o esvaziamento do sentido formativo dos museus, fazem-no oscilar entre uma atitude defensiva, que enfatiza a voracidade neutralizadora da sociedade de consumo – tendo em vista que “não há mais lugar nessa sociedade para a arte moderna, com suas exigências de qualidade” (2015 [1970], p. 507) –, e uma postura mais autocrítica, que destaca o quanto a produção moderna trazia, em si mesma, elementos dessa lógica voraz em certas propostas “manipuladas e manipuláveis pelo mercado da arte” (idem, *ibidem*). Diante disso, ao longo da década, as antes firmes e bem delineadas posições de Pedrosa tornam-se, por vezes, um tanto contraditórias: se,

²¹⁷ Em seu ensaio sobre Joan Miró, João Cabral de Melo Neto endossaria essa mesma percepção, bastante difundida nos estudos sobre o desenvolvimento da arte moderna, acerca da ruptura com as convenções renascentistas. Segundo o poeta pernambucano, o Renascimento teria criado o modelo compositivo que, pelos séculos seguintes, definiria a arte pictórica pela criação da “terceira dimensão”, que “anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida” (MELO NETO, 2018 [1950], p. 11). Por outro lado, Cabral indaga: “Seria possível outra forma de composição? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a esta pergunta” (p. 15).

de início, há o questionamento de “obras perenes” em favor de “exercícios experimentais de liberdade”, na outra ponta, surgiria a desconfiança com relação aos *happenings* enquanto “truques”²¹⁸; se, no supracitado ensaio de 1970, o crítico celebra as novas manifestações culturais capazes de contestar o *status quo*, pouquíssimo tempo depois, especularia sobre o “fim da arte” devido à impossibilidade de livre criação nas condições específicas do capitalismo avançado²¹⁹.

Enfim, eis aqui um ângulo mais adequado da comparação entre Pedrosa e Cabral nos anos 1970: ambos, encarando a inviabilidade de seus respectivos programas – que convergiam, nas décadas anteriores, ao mesmo projeto de modernização –, oscilam entre a reafirmação positiva de seus parâmetros, cujas qualidades poderiam ser reelaboradas em novos termos (apesar do desmanche do presente), e a percepção desencantada de que o esgotamento desses parâmetros talvez fosse um processo irreversível (o que impediria, portanto, o reavivamento de suas ambições utópicas). No caso de *Museu de tudo*, desmentida a promessa de um mundo claro e justo – que, nos anos 1950, parecia prestes a se concretizar –, o que resta é uma zona nebulosa, na qual coexistem, de maneira nem sempre discernível, certa nostalgia daquela razão construtiva, cujos fundamentos são agora indiscutivelmente negados pela realidade, como em “Acompanhando Max Bense” ou “A escultura de Mary Vieira”; certa dissolução que revela, no momento presente, o encerramento de um ciclo do qual o próprio ideário construtivo fazia parte, como em “O museu de tudo” ou “O sol no Senegal”; e certa esperança de que as energias transformadoras desse desgastado projeto possam ser recuperadas em novos contextos, como em “Díptico” ou “Em Marraquech”.

Não custa assinalar, aliás, que “Exposição Franz Weissmann” concentra, em sua tripla articulação, essas três tendências: no primeiro segmento, a visualidade geométrica, lamentando a explosão do edifício, formaliza a nostalgia da razão construtiva; no segundo, a prosa

²¹⁸ “Depois do advento da *pop art*, o movimento dito das artes continua como se fosse um moto-perpétuo. Surgiram os *happenings* que, não sendo uma obra nem aberta nem fechada mas antes uma ação que não se projeta, antes se improvisa, e nessa improvisação não tem como começar ou terminar, e daí os truques, as peças, as surpresas, que se repetem e perdem logo a graça” (PEDROSA, 2015 [1978], p. 566).

²¹⁹ “O que acontece é que existem sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico e outras que já não o são. As grandes sociedades industriais ou superindustriais do Ocidente, à medida que se desenvolvem, cada vez mais movidas por um mecanismo interno inexorável em sua contínua expansão, que subordina todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castram as colmeias da criatividade e tiram qualquer oportunidades aos homens de vocação ainda desinteressada e especulativa para resistir à corrente de força que conduz tudo e todos vertiginosamente à voragem do mercado capitalista. Chama-se arte, sob este condicionamento, algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que traduz objetos *sui generis* que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor (...). Há bastantes clientes para consumo dessas coisas. Enquanto haja clientes para comprá-la, esta ‘arte’ existe. É claro que se fazem muitas promoções para que o distinto comércio prossiga; para isto superabundam galerias, museus, bienais, trienais, etc.” (PEDROSA, 2015 [1976], p. 552-553).

acelerada, questionando a possibilidade de organização da realidade, emula a dissolução dessa razão; e, no terceiro, os versos curtos, reestruturando o senso de cálculo, antecipam a retomada dessa mesma razão em favor do mundo justo. Disso, à primeira vista, se poderia depreender uma lógica de sucessão temporal que, em alguma medida, organizaria as instabilidades do livro: ao passado, se associaria o tratamento nostálgico, ao presente, a visão desencantada e, ao futuro, a recuperação de um horizonte utópico. Todavia, a leitura de muitos poemas desmente essa linearidade, fazendo com que a temporalidade de *Museu de tudo* se torne, ela mesma, nebulosa.

Por seu próprio anseio de ordenação racional, até a década de 1960, a poesia de João Cabral de Melo Neto apresentava o claro predomínio de uma “organização plástica (...) a supor antes a estaticidade que o movimento, antes o espaço que a duração” (VILLAÇA, 1996, p. 147). Isso não significa, obviamente, que não houvesse qualquer preocupação temporal nessa poética. Ao contrário, como aponte na primeira parte deste estudo, não é difícil encontrar, de *Pedra do sono* até *A educação pela pedra*, uma série de meditações sobre o tempo, que participam de um constante embate entre fluidez e firmeza, presente desde as ambivalências do livro de estreia²²⁰ e que permanece ao longo da obra, por exemplo, na tensão entre a correnteza do rio e a rigidez da pedra. Como também mencionei anteriormente, contudo, a partir de “Pequena ode mineral”, poema que encerra *O engenheiro*, de 1945, a adoção consciente do caráter firme do segundo termo se torna uma qualidade que definiria, daí por diante, a própria linguagem cabralina.

Por outro lado, a despeito dessa valorização da estabilidade – que, *a rigor*, permanece intacta até *A educação pela pedra* –, *Museu de tudo* apresentará muitos poemas que contrariam as lições de “Pequena ode mineral”, relativizando a conquista da solidez pela força intempestiva do fluxo temporal. Isso é descrito, de maneira evidente, no poema intitulado “Duplicidade do tempo”:

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,
ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,
os humores, vivos dejetos,

²²⁰ Para Carlos Pires, o poema final de *Pedra do sono*, “O poema e a água”, demonstra que o livro “se resolve com as imagens de fluidez relacionadas à poesia e aos estados de excitação da voz ganhando consistência líquida ao mesmo tempo em que são associadas às vozes do poema. Essas vozes convidam ‘ao crime’ e ‘ao revólver’ novamente insinuando suicídio. Colocam, também, a provável elaboração lírica, ou esse embate entre pensamento e palavra recorrente, como algo fora do alcance até dos ‘sonhos’ por meio da figura da ilha, formalizando um desconforto em relação a uma quantidade de ‘água’ infinita que se tem que vencer para conseguir o ‘chão’ sólido do poema. Curiosa essa chave negativa em que se resolve o livro, ainda mais se tivermos em mente o desfecho de *O engenheiro*, seu livro posterior, onde o ‘sólido’ vence o ‘líquido’ em ‘Pequena ode mineral’” (2014, p. 171-172).

não se corrompem mais: o tempo
seca-os ao fim, com mil cautérios.

Até então, a assepsia dos metais, tal como a dureza da pedra, sempre fora entendida como um parâmetro para a linguagem poética por sua capacidade de resistência à corrupção – algo explicitado, por exemplo, em *Uma faca só lâmina*. Agora, no entanto, “Duplicidade do tempo” revela a decomposição desses materiais sólidos, depois que “o tempo/ injeta em cada um seu veneno”. Por sua vez, a sujeira informe (“merda”, “lixo”, “corpo podre”, “humores”, “vivos dejetos”), antes abolida pela ordem de “Pequena ode mineral”, é aqui cauterizada, tornando-se, por fim, mais resistente que os “assépticos elementos”. O curioso é que essa meditação, colocando em suspeita os próprios valores que fundaram a poética cabralina, se organiza numa estrutura ostensivamente arquetizada²²¹: duas quadras simétricas, com a enumeração regular de elementos e com a mesma pontuação antes da expressão “o tempo”. Quer dizer, ainda que o poema desconfie da durabilidade dos metais que serviam de modelo para sua formalização, ele continua operando sobre essas mesmas bases.

A novidade do poema, assim, não é a mera exposição desses dejetos, que permeiam toda a obra de João Cabral – seja no “sangue-lama”, de “Pregão turístico do Recife” (MELO NETO, 1956, p. 27), na “crosta viscosa” do “resto de janta abaianada”, de “Graciliano Ramos:” (1961, p. 53), ou nos “monturos de lixo”, de “Duas bananas & a bananeira” (1966, p. 61). Ocorre que antes esses elementos instáveis, em atrito com a linguagem mineral, eram controlados por um rigoroso esforço de contenção – que se traduzia nos emblemas da pedra densa, da lâmina afiada ou do sol esterilizante –, enquanto agora a deformidade da sujeira compromete esse controle, desfazendo aquela conquista decretada em “Pequena ode mineral”. Instaurada pelo tempo, tal inversão desestabiliza todo o universo de referências da poesia cabralina: o que era firme e asséptico, agora é corroído pela ferrugem; o que era disforme e repugnante, é cauterizado e não mais se corrompe.

Por sua vez, a rima toante interna entre “assépticos” e “cautérios”, eclipsada pela disposição do primeiro termo no meio do segundo verso, torna essa inversão ainda mais intrigante. Apresentando essa coincidência vocálica, com a tônica no “e” semiaberto (“assÉptIcOs”/ “cautÉrIOs”), a rima realça a semelhança entre as duas palavras dentro do campo semântico da medicina, aproximando a nova configuração dos “vivos dejetos”, quando

²²¹ Essa disposição, aliás, lembra muito as duas primeiras estrofes do poema “O engenheiro”: “A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo de água./ O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (1956 [1945], p. 114).

“o tempo/ seca-os”, da permanência firme dos minerais . Afinal, a cauterização de um tecido, seja por meio químico (mediante uma substância cáustica) ou físico (mediante um objeto incandescente), resultando numa cicatrização que esteriliza a região afetada, alcança o efeito almejado, no plano metalinguístico, pela forma cabralina – desdobrada, em *A educação pela pedra*, na “cal”, que “constrói um perfil afiado”, em “Ilustração para a ‘Carta aos puros’ de Vinicius de Moraes” (1966, p. 97), ou no “sol”, que “mais do que acender incendeia”, de “O sol em Pernambuco” (p. 82).

A diferença, porém, não pode ser menosprezada: essa cauterização, em “Duplicidade do tempo”, não é o resultado planejado de um processo consciente de esterilização, mas uma reação colateral do “veneno” que o tempo injeta lentamente em todas as coisas²²². E a proliferação desse “veneno” não possui, por seu turno, um sentido unívoco – como se depreende pela própria corrupção dos metais na primeira estrofe –, espalhando-se por *Museu de tudo* de maneira bastante maleável. Por vezes, a ação do tempo aparece como uma força contraditória, que tanto produz quanto destrói, tal qual em “*O espelho partido*”: “Como câncer: signo da vida/ que multiplica e é destrutiva,/ câncer que leva outro mais dentro,/ o câncer do câncer, o tempo” (1975, p. 72). Em outros momentos, o tempo torna-se uma entidade externa, mas inapreensível²²³, como em “Num bar de Calle Sierpes, Sevilha”: “Seja o que for, o tempo:/ aqui não é sentido:/ nem há como captá-lo/ múltiplo que é e tão rico// Dá-se a tantos sentidos/ que nenhum o apanha” (p. 8). O tempo pode surgir também como uma pulsão internalizada, que corrói os objetos por dentro²²⁴, tal qual em “Viagem ao Sahel”: “Como o *tempo*, ainda mais

²²² Não custa destacar como, desse modo, “Duplicidade do tempo” também contraria as premissas das últimas estrofes de “*A palo seco*”: “Eis uns poucos exemplos/ de ser *a palo seco*/ dos quais se retirar/ higiene ou conselho:// não o de aceitar o seco/ por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente” (MELO NETO, 1961, p. 184). No caso dos dejetos, o “seco” não se faz como um esforço por contundência, mas tão somente pela aceitação resignada da passagem do tempo.

²²³ Como bem observa Marta de Senna: “A Calle Sierpes, de Sevilha, é o antialpendre no canavial, uma vez que nela o tempo se escoia em densidade tão rala, que nenhum sentido o consegue captar. (...)”. Em “A moça e o trem”, de 1945, era possível ouvir e ver o tempo; em “O alpendre no canavial”, de 1961, podia-se cheirá-lo, ouvi-lo, saboreá-lo, apalpá-lo, vê-lo; em “Para mascar com *chiclets*”, de 1966, ainda que por meio de um artifício, havia a possibilidade de mascá-lo; em “Habitar o tempo”, da mesma época, quando o deserto se mostrou incapaz de o dar a habitar-se, há o retorno às ruas, ‘onde o enchem e o matam as pessoas’. Em 1975, a conclusão é pela intangibilidade absoluta do tempo, inapreensível sensorial quanto semanticamente” (1980, p. 189-191).

²²⁴ Em “O relógio”, de *Serial*, essa configuração também aparece: “A mão daquele martelo/ nunca muda de compasso./ Mas tão igual sem fadiga,/ mal deve ser de operário:// ele é por demais precisa/ para não ser mão de máquina./ e máquina independente/ de operação operária// De máquina, mas movida// por uma força qualquer/ que a move passando nela,/ regular, sem decrescer:// quem sabe se algum monjolo/ ou antiga roda de água/ que vai rodando, passiva,/ graças a um fluido que a passa:// que fluido é ninguém vê:/ da água não mostra os senões:/ além de igual, é contínuo,/ sem marés, sem estações// E porque tampouco cabe,/ por isso, pensar que é o vento,/ há de ser um outro fluido/ que a move: quem sabe, o tempo.” (1961, p. 85-86). Todavia, nesse poema do início dos anos 1960, o tempo é descrito como uma força que move a “máquina” de maneira “regular, sem decrescer” – numa caracterização, portanto, similar aos valores estáveis de “Pequena ode mineral” –, enquanto o próprio relógio, objeto que marca a passagem do tempo, é entendido como uma “máquina independente”, cujo funcionamento contínuo e asséptico não se deteriora.

sem corpo,/ pode trabalhar suas verrumas?/ (...)/ Ora, com mais que o vento é oco/ e sua carne é de nada, é nula/ não agride a paisagem:/ é de dentro que atua” (p. 42). Seja como for, é inegável que, em *Museu de tudo*, a ação temporal relativiza, de diferentes modos, os valores da poética de João Cabral, sintetizando assim o impasse para o qual convergem todas as contradições do livro.

Outro exemplo disso aparece em “O número quatro”:

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.

O poema retoma a razão construtiva do numeral quatro, celebrando sua capacidade de manter-se “imóvel ao vento, terremotos,/ no mar maré ou no mar ressaca”. Suas qualidades, portanto, são as mesmas daquela pedra de “Pequena ode mineral”, com uma exceção: se, no poema de 1945, a ordenação mineral precisava estar “fora do tempo” para garantir sua petrificação, agora o poema constata que esse “tempo que ama o ímpar instável” é capaz de desmontar a perfeita ordenação de base quaternária. O que era construção geométrica, marcada no primeiro verso pela inflexão do verbo fazer (“O número quatro *feito* coisa”), é finalmente atravessada por uma força que a desgasta, forjando uma nova “criatura”. Todavia, nos dois últimos versos, o poema devolve à “coisa em quatro” certa primazia, uma vez que a “criatura do tempo” *depende* do desgaste do “quadrado”. O embate entre o “quatro” e o “tempo”, assim, resulta na “roda” que, embora seja uma deterioração do “quadrado”, pressupõe esse momento positivado de estabilidade, aspecto realçado pela adversativa (“mas”) no penúltimo verso.

Dessa maneira, “O número quatro” reafirma o “veneno” de “Duplicidade do tempo” – já que a ação temporal também corrói a firmeza estável do quadrado – e, ao mesmo tempo, o renega em favor da razão construtiva, no instante, ainda que efêmero, em que a firmeza permanece “plantada, à margem e acima/ de tudo o que tentar abalá-la”. Por outro lado, “O número quatro” também questiona a certeza assertiva de “Pequena ode mineral” – já que, ao final, o sólido não pode se manter “fora do tempo” – e, simultaneamente, ainda celebra o esforço

do fazer matemático (“a coisa pelo quatro quadrada”), mesmo que vislumbre sua futura deterioração.

Essa perspectiva oscilante, entre a reposição e a retificação do senso construtivo, comparece – como aponta Thaís Toshimitsu – na própria fatura de “O número quatro”:

O poema surpreende na imagem final, de uma delicadeza que destoa dos outros versos e inverte toda a lógica anterior. Enquanto a definição do *quatro* se faz pela racionalidade, pela estabilidade, pelas certezas inabaláveis, o poema não comove e parece apenas reiterar o conceito, a definição de perfeição. (...). No entanto, a perspectiva que a roda dá, de modificação dessa forma, enche cada um dos versos de um sopro renovador. A certeza e a imobilidade revertem-se em seus opostos pela ação paciente do tempo. O poema não precisa ostentar a quadra e pode suavemente diluí-la: são 12 versos semanticamente ordenados em 3 blocos de 4 versos. A pontuação dá também o sinal dessa divisão (ponto final/ponto-e-vírgula/ponto final), cuja evidência desaparece junto com as arestas que o tempo levou (2009, p. 173).

A diluição das quadras – evidente, entre outros poemas, em “O museu de tudo”, “A insônia de Monsieur Teste”, “Na morte de Marques Rebelo”, “O sol no Senegal”, “O torcedor do América F. C.”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “O artista inconfessável”, “Ainda *el cante flamenco*”, “Rilke nos *Novos poemas*” ou “Os polos do branco (ou do negro)” – é, provavelmente, a estrutura formal que melhor caracteriza o livro²²⁵. Sendo, ao mesmo tempo, compactação e desfiguração, os versos reunidos numa única estrofe, formando uma mancha gráfica sem lacunas, ocultam a unidade de quatro linhas, mas mantêm, na maior parte das vezes, um desenho simétrico na pontuação que indicia essa estrutura elíptica²²⁶. Dessa maneira, aquela organização em quadras, rigorosamente aplicada em *Uma faca só lâmina*, *Quaderna* e, sobretudo, *Serial* – desdobrando-se, em *A educação pela pedra*, na arquitetura reguladora de base quaternária – não é de todo abandonada, uma vez que sua presença pode ser percebida por certas marcas textuais, mas se torna ostensivamente irregular, já que não obedece a uma diretriz calculada na formatação de todos os poemas. Com isso, não é difícil perceber o quanto esse procedimento deliberadamente ambíguo, atrelado à propalada ausência de planificação de

²²⁵ O que não significa, porém, que seja a mais recorrente. Segundo Danilo Lobo, formalmente, “*Museu de tudo* nada apresenta de novo, a não ser que se considere a sua liberdade estrutural uma inovação na obra cabralina. O poeta utiliza estrofes que vão da quadra às estâncias de dezesseis versos, já exploradas em *O rio*. Trinta e três das oitenta poesias de *Museu de tudo* têm uma única estrofe. As demais são combinações de estâncias de vários comprimentos, mas com predominância da quadra em quarenta e uma poesias” (1981, p. 155). Vale ressaltar, de todo modo, que a maioria dos poemas de uma estrofe se caracteriza, justamente, pela diluição das quadras num único bloco.

²²⁶ Isso ocorre muito claramente, por exemplo, no poema de abertura, “O museu de tudo” (1975, p. 3): o ponto final no quarto verso (“caixão de lixo ou arquivo.”) divide o poema simetricamente em duas quadras, uma vez que o outro ponto final só aparece no oitavo e último verso (“se fez sem risca ou risco.”). Tal simetria desdobra-se ainda na subdivisão das quadras, com o ponto-e-vírgula do segundo verso (“como qualquer outro reunido;”) e os dois pontos no sexto (“que deve entranhar qualquer livro:”).

Museu de tudo, emula formalmente a contraditória oscilação entre instabilidade e a manutenção do ideário construtivo.

No limite, ao abdicar do cálculo geométrico na organização do livro de 1975, Cabral coloca em questão todo o intrincado sistema analógico que dava lastro material ao refinamento progressivo de seus próprios instrumentos artísticos. Diante disso, a despeito do repertório desenvolvido desde *O engenheiro*, não faz sentido insistir, em *Museu de tudo*, na analogia entre a poesia cabralina e a arquitetura moderna, uma vez que a construção calculada é deliberadamente abandonada pela falta de risco, mesmo que alguns poemas, por vezes, afirmem o contrário. Quer dizer, ainda que cada poema continuasse sendo planejado como um edifício – o que, em muitos casos, simplesmente não ocorre –, o livro como um todo não se constitui mais como um conjunto arquitetônico: se a simetria em dois blocos retangulares de doze versos comparece em “*El toro de lidia*” (MELO NETO, 1975, p. 56) – poema datado de 1962, que obedece às diretrizes de *A educação pela pedra* –, esse cálculo desaparece em “Cartão de natal” (p. 94) – versos de circunstância de 1952, cujas estrofes irregulares, com nove e sete versos respectivamente, desmentem a obsessão pela simetria de base quaternária.

O próprio resgate desses poemas não-coligidos, com as datas dispostas no rodapé do texto²²⁷, pode ser considerado como um questionamento interno dos critérios racionais que nortearam a produção cabralina até os anos 1960. Se, desde *Psicologia da composição*, a elaboração de cada novo livro pressupunha um cuidadoso planejamento prévio, culminando no rigor matemático de *A educação pela pedra*, o material excedente desse trabalho poderia, pois, ser tratado como uma espécie de “entulho” da sólida construção de *Poesias completas*. Não que se deva descartar, *a priori*, a qualidade particular desses poemas recuperados em *Museu de tudo*: o problema é que a mera aparição das datas remete a momentos anteriores na obra de João Cabral, até então apagados da superfície – o que acaba sugerindo novas postulações dentro de um conjunto que se apresentava como uma totalidade sem fissuras²²⁸. Isso é bem perceptível, por exemplo, em “O autógrafo”:

²²⁷ Os cinco poemas com datas no rodapé são: “*El toro de lidia*”, de 1962; “Exposição Franz Weissmann”, de 1962; “O autógrafo”, de 1946; “Fábula de Rafael Alberti”, cuja primeira parte é datada de 1947 e a segunda de 1963; e “Cartão de natal”, de 1952. Salvo engano, esse tipo de paratexto não comparece em nenhum outro livro de João Cabral, o que o torna uma característica exclusiva de *Museu de tudo*.

²²⁸ Na opinião de Danilo Lobo, “*Museu de tudo* deixa, infelizmente, a desejar. Depois de nove anos de espera, o leitor desejaria encontrar uma obra que levasse às últimas consequências a pesquisa formal de *A educação pela pedra*. O que encontra, entretanto, é um Cabral multifacetado e um tanto difuso. A obra, embora composta em sua grande parte de poemas inéditos, tem um sabor de antologia, de uma seleta de poemas *déjà vus*, representativos de períodos diversos da carreira do poeta. Para os que conhecem a obra de Cabral, deixa a impressão de ter sido feita com aparas de livros anteriores” (1981, p. 156-157). Embora concorde que *Museu de tudo* é um livro “multifacetado e um tanto difuso”, enfatizo que suas aparentes incongruências não são mera repetição esvaziada de outros momentos da poética cabralina, mas a formalização de um novo impasse na década de 1970.

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no voo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há o espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.

(1946)

Como a datação sugere, é possível perceber certa semelhança entre esse poema e as peças finais de *O engenheiro*: o caos do momento da criação, ao qual o poeta lúcido daria uma ordem racional definitiva, era um motivo forte do livro de 1945. Aqui, porém, a “mão” já “não é mais a asa/ no voo interrogante do poema” e pode, sem hesitação (“nem se refreia/ na letra miúda”), dedicar-se ao gesto tão somente mecânico de “copiar estes versos/ antigos”. Aquela inquietação de muitos poemas de *O engenheiro*, evidente em “A lição de poesia”²²⁹, desaparece nessa mão impassível, que “já não devora/ tanto papel”. Quer dizer, no trabalho de cópia não há mais “o tempo do poema”, o processo aberto de luta contra a folha em branco, mas apenas “o espaço” – o poema já encerrado enquanto objeto sólido, “esta pedra/ indestrutível”. O intrigante é que essa pedra, de valor positivo em “Pequena ode mineral”, converte-se aqui numa imagem terrível, cuja imobilidade resulta em “desespero” e/ou “tédio”. Nesse sentido, não seria absurdo ver, em “O autógrafo”, uma inflexão adversa para a reconhecida “vontade de petrificar”, presente nas páginas finais de *O engenheiro*, “que medusará a vida interior, paralisando os sentimentos e a inquietação que deles vem” (NUNES, 1971, p. 46), assentando-se, desde então, como base da poética cabralina.

Segundo “estes versos/ antigos”, resgatados em *Museu de tudo*, quando se perde toda inquietação do “voo interrogante”, o que resta é apenas um espaço inerte, estagnado como os termos entre vírgulas do antepenúltimo verso (“indestrutível, imóvel, mesma”). Desse modo, retroativamente, esse poema poderia sugerir, como queria José Guilherme Merquior, que a “criação mais lúcida, a invenção mais meridiana, convive sempre com a maravilha diante do

²²⁹ “1. Toda a manhã consumida/ como um sol imóvel/ diante da folha em branco:/ princípio do mundo, lua nova// (...)// 2. A noite inteira o poeta/ em sua mesa, tentando/ salvar da morte os monstros/ germinados em seu tinteiro// (...)// 3. A luta branca sobre o papel/ que o poeta evita,/ luta branca onde corre o sangue/ de suas veias de água salgada” (MELO NETO, 1956 [1945], p. 129-130).

ser” e, mais ainda, que “maravilhar-se é o correlativo de saber a eclosão do poema irresistível, incontrollável como o destino – ainda que o poeta provoque e conscientemente o prepare” (1972, p. 82-83). Se assim for, o debate em torno de *O engenheiro*, ponto de partida para a compreensão da poética mineral, poderia ganhar outros matizes a partir desse desencantado “autógrafo” que, com placidez meditativa (“Calma ao copiar estes versos”), questiona o paralelismo imediato entre a “forma exemplar da pedra” e a “mineralização da existência”²³⁰, um ano após seu anúncio como programa artístico.

Por outro lado, o poema de 1946 não se encaixaria na estrutura pré-concebida do livro seguinte, *Psicologia da composição*, permanecendo, com isso, inédito durante quase três décadas. Não deixa de ser curioso, aliás, que o poema-título do livro de 1947 resolva o problema (desconhecido do público até 1975) de “O autógrafo” já nos primeiros versos: “Saio do meu poema/ como quem lava as mãos” (MELO NETO, 1956 [1947], p. 93). A limpeza das mãos, metonímia do sujeito lírico, não o aparta de todo do objeto poema – como informa o pronome possessivo (“meu”) –, pois ainda permite que a linguagem asséptica indicie, em negativo, a inquietação que o demoveu. Isso ficaria ainda mais evidente na sequência de “Psicologia da composição”:

Saio do meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo o gesto
extinto que o ar já preencheu:

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

Dessa maneira, aquela oposição entre o “voo inquietante” e a “pedra indestrutível” de “O autógrafo” reengendra-se, em “Psicologia da composição”, no emparelhamento entre “pássaro” e “concha” como um “paradoxo entre o que foi cristalizado, ou o que é mineral, e o

²³⁰ Ambas as expressões aparecem no mesmo ensaio de Merquior. Para o crítico, nos últimos poemas de *O engenheiro*, “a existência ideal (...) não se define mais pela oposição da força da natureza ao artifício inautêntico (como nas imagens antinômicas árvore/ cimento); agora a busca de autenticidade se dá como norte a *mineralização da existência*. O modelo da natureza ganha a forma exemplar da pedra, porque a alienação surge como *contingência*, como dispersão desordenada” (1972, p. 88).

que voa, ou o que é mais leve do que o ar” (PIRES, 2014, p. 274) – o que se tornaria, segundo Carlos Pires, “o centro mesmo dessa poética que se quer lúcida na relação com o ‘real’, na direção das vertentes da arte moderna em chave funcionalista, e que, ao mesmo tempo, precisa ser leve a ponto de realizar objetos que flutuem” (idem, *ibidem*). Que esse paradoxo entre a ausência leve e a firmeza mineral seja uma primeira versão do mecanismo polarizado de *A educação pela pedra* só atesta a consciência de João Cabral no processo gradual de constituição do esquema dialético do livro de 1966, justificando as omissões e/ou reformulações de poemas em *Duas águas* (1956) e *Poesias completas* (1968) pela necessidade de dar maior coesão ao projeto como um todo.

Entretanto, surgindo apenas em 1975, “O autógrafo” é incorporado na fatura de *Museu de tudo*, participando, também, da oscilação desconfiada quanto ao real alcance do programa poético de Cabral após sua concreta realização em *A educação pela pedra*. Dessa maneira, esse poema funciona em dois planos simultâneos: desestabiliza o projeto cabralino na origem – retomando os impasses que apareciam nos primeiros livros, na década de 1940 – e questiona o resultado desse mesmo projeto em meados da década de 1970 – forjando uma indagação atualizada, a partir dos “versos antigos”, acerca da efetividade do principal emblema da linguagem mineral (a “pedra indestrutível, imóvel, mesma”). É claro que um leitor desconfiado, na ausência de registro documental, poderia suspeitar da veracidade das datas inscritas nesses poemas recuperados²³¹ em *Museu de tudo*. De todo modo, porém, o raciocínio permanece o mesmo: a datação, sendo ou não verdadeira, é aqui parte integrante dos poemas e deve, por isso, ser analisada enquanto elemento formal. Sua presença, assim, norteia a localização da peça dentro da série cabralina – indicando, no caso de “O autógrafo”, uma posição entre *O engenheiro* e *Psicologia da composição* –, sem que isso impeça, por sua vez, uma leitura centrada nas questões específicas do livro de 1975.

²³¹ Segundo Edneia Rodrigues Ribeiro, no espólio do poeta, disponível no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, há uma pasta intitulada “Obras literárias dispersas”, na qual, junto com “textos mais incidentais e desconhecidos do público, constam alguns que integram *Museu de tudo*: ‘Para um cartão de Natal’ (1952), até então sem título; ‘Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília’ (1961); ‘A escultura de Mary Vieira’ (Berna, 01/1967) – poema-prefácio para o livro *Polyvolume*, de Mary Vieira; ‘Fábula de Rafael Alberti’ (1947); ‘Fábula de Rafael Alberti’ (1963) – presente em *O tempo e modo do Brasil*, Livraria Moraes – Lisboa, 1967; ‘Prefácio para um livro de gravuras de Vera Mindlin’ (Barcelona, dez. 1968); ‘Touro de lide’, publicado no *Jornal do Fundão*, nº. 1107; ‘No centenário de Mondrian’; ‘Na morte de Marques Rebelo’; apresentação da ‘Exposição de Franz Weissmann’, publicada no catálogo da exposição realizada na Galeria São Jorge, em Madrid, 1962” (RIBEIRO, 2019, p. 24). Complementando o mapeamento, Iumna Maria Simon informou-me, no exame de qualificação, que “Acompanhando Max Bense” foi também publicado na Alemanha, em *Muster Möglicher Welten: eine Anthologie für Max Bense*, de 1970. Um ano depois, o mesmo poema apareceria na pequena antologia organizada por Benedito Nunes no final do volume *Poetas modernos do Brasil*, ao lado de outros que depois estariam em *Museu de tudo*: as duas versões de “Fábula de Rafael Alberti”, “A escultura de Mary Vieira” e “Prefácio para gravuras de Vera Mindlin”. Não encontrei, porém, nenhum registro que atestasse a veracidade da datação de “O autógrafo”.

Essa dupla temporalidade – mais um índice da ambígua constituição de *Museu de tudo* – abre uma fenda no cerne do projeto cabralino, engendrando uma indeterminação que, por si mesma, relativiza aquela obstinada precisão da linguagem assertiva. Desse modo, o livro *reformula* todas as etapas anteriores da trajetória do poeta – cuja coesão se dava pela progressiva concreção que culminaria no cálculo rigoroso de *A educação pela pedra* –, problematizando certas soluções formais que, pela dinâmica interna da obra, pareciam já superadas. Aquela conquista da ordem mineral contra o fluxo do tempo, que alcançara a “resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada” no livro anterior, desfaz-se, em *Museu de tudo*, naquela “meditação areal” – explicitada em “Díptico” – de sentido deliberadamente aberto, que oscila entre a capacidade de aglutinação na “*rose de sable*” – como em “Catecismo de Berceo”²³² –, e o receio de desagregação na “areia frouxa” – combatida no irônico “Retrato de poeta”²³³. Mais ainda: mesmo a reiteração dos valores estáveis da poética mineral adquire, no livro de 1975, curiosas metamorfoses – como a contundência “sem pedra”, de “Escultura Dogon”²³⁴, ou a visibilidade do “farol cego” em “O Cabo de Santo Agostinho”²³⁵.

Em suma, a retomada de poemas antigos, a diluição da quadra como unidade estrófica e as reflexões sobre a corrupção dos “assépticos elementos” (metais, pedra, o número quatro) são aspectos que enformam o impasse de *Museu de tudo*, constituindo as incongruências estruturais do livro. Por sua vez, a declarada ausência de planejamento intensifica os sinais ambíguos desses procedimentos, cujo resultado ora pende para o abrandamento e ora para a reposição do rigor construtivo como ideário. Assim, aquela multiplicidade de efeitos da força irruptiva do tempo – que pode, inclusive, perverter todos os valores estáveis (pela corrosão da firmeza, pela cauterização do disforme) – corresponde formalmente às contraditórias modulações do livro, cuja irregularidade, conforme indica o poema de abertura, é apresentada como um sinal de insuficiência (“não chega ao vertebrado”). Com isso, a abordagem de *Museu de tudo* não pode se restringir à celebração ou condenação dessa “nova feição” da poética de João Cabral, mas investigá-la objetivamente, realçando a clivagem histórica de sua autodeclarada falta de risco.

²³² “1. Fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga,/ para o que isolá-la de entre/ o folhudo em que se perdia.// 2. Fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira:/ fundi-la em coisa, espessa, sólida/ capaz de chocar com a contígua” (MELO NETO, 1975, p. 33).

²³³ “O poeta de que contou Burgess,/ que só escrevia na latrina,/ quando sua obra lhe saía/ por debaixo como por cima,/ volta sempre à lembrança/ quando em frente à poesia/ meditabunda que/ se quer filosofia,/ mas que sem a coragem e o rigor/ de ser uma ou outra, joga e hesita,/ ou não hesita e apenas joga/ com o fácil, como vigarista” (p. 10).

²³⁴ “Ser deste mundo agreste/ que, apesar de sem pedra,/ é à beira do fazer-se/ pedra a seca falésia,// desenvolve no artista/ laconismo de gesto,/ um fazer mais lacônico,/ sem redondos, severo” (p. 73).

²³⁵ “Na terra de mais luz da terra/ foi um farol cego este Cabo:/ às avessas, farol sem luz/ para navegantes encandeados” (p. 85).

5. Um rol de exceções

Na última década, alguns estudos têm arriscado abordagens renovadas de *Museu de tudo*, propondo modelos de leitura que assinalem, justamente, a singularidade desse livro no conjunto da poesia de João Cabral de Melo Neto. Imagino que esse curioso fenômeno – dentro do qual me incluo – deve-se, *grosso modo*, pelo descuido e/ou pelo desinteresse da crítica consagrada com relação ao livro, tratado ora como “obra menor”, por não corresponder aos preceitos de *Poesias completas*, ora como manutenção lúdica, sem maiores consequências, da linguagem conquistada em *A educação pela pedra*. Como as duas posturas acabaram minimizando sua novidade formal, *Museu de tudo* manteve-se até hoje como uma incógnita, prometendo um acesso quase inédito a certas facetas da obra de Cabral – enquanto as qualidades dos livros anteriores pareciam, de maneira um tanto enganosa, já exaustivamente exploradas.

Nesse sentido, além do supracitado “Museus de tudo”, de Eduardo Sterzi, poderia destacar, por exemplo, o ensaio de Leonardo Gandolfi, “João Cabral vê seu rosto no desenho do mundo”, no qual o autor procura realçar a presença do sujeito na poesia cabralina. Para Gandolfi, essa presença se dava, inicialmente, pela valorização da voz, da paisagem e das afinidades eletivas – “porque, como aprendemos com um poema seu, nas escolhas de objetos, nas suas preferências, é o *eu* quem aparece”²³⁶ (2010, p. 179) –, mas, a partir de *Museu de tudo*, surgiram mais e mais “poemas que evocam narrativas pessoais e autobiográficas”, o que jogaria luz sobre a subjetividade latente em todos os livros:

Neles [nos livros a partir de *Museu de tudo*], Cabral conjuga – representando um verdadeiro salto – uma dicção *apurada* que traduz o que toca com a linguagem (método que atinge seu auge em *A educação pela pedra*) e um pendor para a expressão e o testemunho que, até então, soava distante daquela dicção. A convivência de ambos nos últimos livros abre caminho para uma releitura da obra anterior do autor, mostrando que construtivismo e expressão não são necessariamente polos contrários, tampouco excludentes. Em Cabral, eles se fundem, não sem atrito, através do recurso da voz (idem, *ibidem*).

Embora esse atrito entre expressão e construção já fosse bastante evidente na poesia de João Cabral – é nele que se baseia a famosa divisão em *Duas águas*, nos anos 1950 –, Gandolfi propõe uma revisão particular, sinalizando que o “testemunho” subjetivo não contraria

²³⁶ O poema em questão foi publicado no próprio *Museu de tudo*. Trata-se de “Para Selden Rodman, antologista”: “Há um contar de si no escolher,/ no buscar-se entre o que dos outros,/ entre o que outros disseram/ mas que o diz mais que todos/ (como, em loja de luva,/ catar no estoque todo,/ a luva sócia, essa luva única/ que o calça só, melhor que os outros” (MELO NETO, 1975, p. 79). A mesma ideia apareceria, depois, em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de *Agrestes*: “Sempre evitei falar de mim,/ falar-me. Quis falar de coisas./ Mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?” (1985, p. 83).

a ambição de objetividade da linguagem mineral, sendo, na verdade, um recurso tardio que revelaria, *a posteriori*, a existência de um eu até mesmo nos poemas mais notadamente antilíricos, pois “mesmo ausente a primeira pessoa textual, as escolhas estabelecidas entre ela e a linguagem empregada no texto demonstram determinado tipo de lirismo que, se não é exatamente confessional, perpassa também a *persona* João Cabral de Melo Neto, sendo expressivo” (p. 187).

Ainda que essa leitura se aproxime daquela proposta mais geral de Michel Collot em “O sujeito lírico fora de si” – na medida em que, segundo o crítico francês, o “desaparecimento elocutório do poeta”, conhecido expediente mallarmaico, “não exclui a expressão de sua experiência e de sua afetividade” (2013, p. 227) –, valeria insistir um pouco mais na especificidade dessa sugestão dentro da poética cabralina. Afinal, são os relatos memorialistas de *A escola das facas* (1980) ou os “casos saborosos”²³⁷ de *Crime na Calle Relator* (1987) que sustentam a interpretação de Leonardo Gandolfi, uma vez que esses últimos livros trariam à tona “biografemas” que antes, embora já estivessem na obra, eram recalcados na fatura dos poemas. Quer dizer, é como se a relativa distensão de *Museu de tudo* (e depois) corrigisse o excesso de rigor²³⁸ de *A educação pela pedra* (e antes), dosando o racionalismo da “dicção apurada” por um cada vez maior “pendor para a expressão”.

Assim, a partir de *Museu de tudo*, Cabral explicitaria a contínua composição de seu autorretrato, imbricado desde sempre nas linguagens alheias que tomou para si – sejam elas de objetos, lugares ou outros artistas. É interessante perceber, no entanto, que a exibição plena desse retrato parece “ser possível apenas na iminência textual da morte” (GANDOLFI, 2010, p. 189), projetando-se pelo anseio de garantir a permanência da própria imagem no cerne de uma poética que, até então, fundamentava-se na negação de qualquer apelo subjetivo. E por mais que, como ressalta o crítico, essa mudança seja uma operação “textual” – não necessariamente ligada ao indivíduo João Cabral de Melo Neto, mas à sua *persona* enquanto

²³⁷ A expressão é de Alcides Villaça em “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. Vale destacar que, no mesmo ensaio, o crítico aponta que o “projeto de impessoalidade embutido na elipse do tom lírico confessional redundava em poesia personalíssima, personalismo cuja forma evidente está nas marcas do padrão estilístico, mas cujo sentido profundo se revolve na contradição entre o interesse pelo drama humano e a linguagem que repele todo dramatismo” (1996, p. 154).

²³⁸ Sebastião Uchoa Leite propõe algo semelhante: “Após *A educação pela pedra* há dez anos de silêncio na poesia de JCMN, como se a complicação sintática, mesmo satírica e paródica, conduziu a algum impasse. Isso foi sugerido por certa crítica em *Museu de tudo*, no qual a expectativa foi rompida. Abandona-se a estrutura-livro e entrega-se ao público um repertório híbrido, *vers de circonstance*, casualidades, anotações irônicas, algumas construções menos causais, etc.” (p. 133). Na sequência, o crítico observa que “no *Museu de tudo* dá-se um acontecimento de grande interesse na poesia de JCMN. Ela dobra-se sobre si mesma como um caracol, abre-se ao fingir fechar-se, e entra para o museu com o cigarro aceso” (idem, *ibidem*).

componente do poema –, parece-me inegável constatar que ela só se realize, como em “Díptico”, nessa “poesia/ de seu depois dos cinquenta”.

Como se sabe, Cabral cuidava de modo meticuloso da recepção crítica de sua obra, reiterando em diversas entrevistas a figura de um artista impessoal, cuja biografia pouco teria a acrescentar aos interessados em sua poesia. Por outro lado, curiosamente, o próprio poeta forjaria uma justificação biográfica para demarcar uma divisão substancial entre seus livros, numa resposta a Rubem Braga publicada no caderno “Domingo” do jornal *O Globo*, em 16 de novembro de 1975 – um dia antes do lançamento de *Museu de tudo*²³⁹:

RB: Quer dizer que considera sua obra acabada aos 45 anos?

JCMN: Sim. Não no sentido de que não escreverei mais, nem no de que não publicarei mais. Sim, no sentido de que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos. Posso ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. Poderia graças ao hábito, publicar “outras educações”: pela pedra, pela lama, pela história sofrida de Pernambuco etc... etc... Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser considerado um autor póstumo: procurarei ignorar o que dizem, o que acham do que ainda posso fazer (e do que fiz depois dos 45 anos, isto é, depois de *A educação pela pedra*). Não sinto mais em mim a energia que precisei usar para escrever o pouco que escrevi até então.

O “autor póstumo”, mas ainda em atividade, assinala a diferença entre o projeto desenvolvido de maneira lúcida até *A educação pela pedra* e o desmanche desse projeto a partir de *Museu de tudo*, enfatizando que só se sentiria responsável pelo trabalho rigoroso produzido entre as décadas de 1940 e 1960, mesmo que continuasse publicando novos livros – algo que, de fato, faria até o final dos anos 1980. Para além da *boutade*, a declaração de João Cabral reforça o sinal negativo que venho enfatizando, uma vez que a falta de risco de *Museu de tudo* seria resultante dessa escrita declaradamente frágil, que excede a “obra acabada” em *Poesias completas* (1968). E, uma década depois, tal inflexão se internalizaria na própria organização da série cabralina, com a publicação de *Museu de tudo e depois: poesias completas II* (1988), volume que reúne os livros posteriores aos anos 1960, sem alterar o conjunto anterior.

Não custa lembrar que, antes de *Poesias completas*, João Cabral reunira sua obra em *Duas águas* (1956), propondo um arranjo que separava os livros entre “poemas para serem lidos em silêncio” e “poemas para auditório”. Todavia, se a coletânea seguinte já indicava uma superação desse dualismo, desde o título, *Terceira feira* (1961) – que agrupava *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial* –, não faria sentido manter aquela divisão da década de 1950 numa nova

²³⁹ A entrevista, com perguntas de diversos intelectuais, pode ser consultada no acervo digital de *O Globo*: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019751116>

reunião que incluísse os livros da década de 1960. Desse modo, pode-se dizer que somente em 1968, com *Poesias completas*, é que o processo coeso de concreção mineral se dá a ver plenamente, exposto na realização mais efetiva do programa cabralino, em *A educação pela pedra*, como produto das lições apreendidas nas etapas anteriores, retrocedidas até o ponto inicial, ainda vacilante, de *Pedra do sono*.

Se, como corrobora o próprio João Cabral, esse arco entre os anos 1940 e 1960 cristaliza uma “obra acabada”, a inclusão de novos livros tornar-se-ia um problema, que poderia comprometer a lógica interna do conjunto. Por isso, aliás, as reedições de *Poesias completas*, lançadas ao longo das décadas de 1970 e 1980, mantiveram sempre essa configuração, a despeito das publicações posteriores do poeta – *Museu de tudo*, *A escola das facas*, *Auto do frade*, *Agrestes*, *Crime na Calle Relator* –, que só seriam reunidas em *Museu de tudo e depois*, formando, então, um novo bloco dentro da poética cabralina²⁴⁰. Isso não significa, obviamente, que não haja profundas relações entre essas duas fases, nem que, como sugere o autor, se deva ignorar tudo aquilo que ele escreveu depois dos anos 1960. Ao contrário, as “incongruências” de *Museu de tudo* formalizam um conteúdo novo, um tanto difuso, mas de grande interesse crítico, cuja revelação problematiza a sólida firmeza da obra de Cabral, tornando-se, de certa maneira, uma outra modalidade daquela contínua reverificação dos pressupostos que sustentavam os livros anteriores.

Por isso mesmo, essa operação não pode mais ser entendida como uma autocorreção da linguagem racional – que, até *A educação pela pedra*, determinava, a cada nova etapa, uma rigorosa depuração de seus próprios instrumentos –, mas como um desfazimento de sua contundência, cujo sentido político, como vimos, se esvazia na virada entre as décadas de 1960 e 1970. Assim, sem o horizonte de transformação social que o norteava, o esforço de concreção perde o passo, levando a linguagem cabralina àquela conformação oscilante, que ora se ressentia pela implosão da razão construtiva (como ideário socialmente partilhado), ora se deprecia por sua própria insuficiência (diante das contradições do presente), ora se reanima pela miragem de um retorno à racionalidade (vislumbrada em figuras renovadas). Com isso, mais do que hierarquizar esses dois tempos da poesia cabralina – dando absoluta preferência à assertividade

²⁴⁰ Entre parênteses: a primeira edição de *Poesias completas* (1968) foi publicada pela Sabiá, pequena editora de Fernando Sabino e Rubem Braga. A partir de *Museu de tudo*, João Cabral volta a ser editado pela José Olympio e, com isso, o volume *Poesias completas* também muda de editora, mantendo, porém, as características da primeira versão, inclusive a mesma arte de capa. Em meados da década de 1980, entre a publicação de *Auto do frade* e *Agrestes*, a obra de Cabral é transferida para a Nova Fronteira, editora que lançaria a primeira edição de *Museu de tudo e depois: poesias completas II* (1988). No final dos anos 1990, para equilibrar a extensão dos dois volumes, a obra é redistribuída em *Serial e antes* (1997) e *A educação pela pedra e depois* (1997), perdendo assim a divisão mais substantiva, proposta pelo próprio poeta.

de *A educação pela pedra* ou à distensão de *Museu de tudo* –, será mais consequente realçar a articulação entre ambos, em favor de uma compreensão que integre o livro mais paradigmático do poeta com a maior das exceções dentro de sua obra.

Para tanto, vale a pena prestar atenção nas palavras desse “autor póstumo”, cuja projeção nos poemas, conforme aponta Gandolfi, se torna mais evidente em *Museu de tudo*. Segundo o próprio João Cabral, em sua resposta a Rubem Braga, seria possível escrever muitas “outras educações” – “pela pedra, pela lama, pela história sofrida de Pernambuco” –, mesmo que nelas não houvesse a “consciência” e a “lucidez” de sua poesia anterior. Contudo, esse “hábito” não acrescentaria, na perspectiva do poeta, nenhuma contribuição relevante à sua produção, a qual ele mesmo considera acabada em *A educação pela pedra*. Por outro lado, embora declare que poderia elaborar essas “outras educações”, Cabral simplesmente não o faz, preferindo apresentar o livro seguinte, em “O museu de tudo”, por sinais opostos à contundência de *A educação pela pedra*: no lugar da “isca”, que “açula a atenção” (“Catar feijão”), a falta de “risca ou risco”; no lugar da exigência firme de “que lhe extraíam, o interroguem” (“Para a feira do livro”), a ausência do “vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro”; no lugar do alinhamento retilíneo das coisas, “densas, recortadas,/ bem legíveis, em suas formas simples” (“Coisas de cabeceira, Recife”), o caótico “depósito do que aí está”.

Em outras palavras, a relação de *Museu de tudo* com *A educação pela pedra* não se estabelece pela progressiva depuração – como ocorria até a década de 1960 – ou pela mera repetição – i.e., a reprodução lúdica das lições já apreendidas –, mas por uma contínua comparação entre os valores sólidos, adensados na linguagem, e a possibilidade mesma de reconstituição desses valores, após um presumível momento de desagregação. Reforço, novamente, que essa comparação não tem um sentido unívoco, oscilando entre a constatação do desmanche, como em “O sol no Senegal”, e a capacidade de recuperação da solidez – que pode, por sua vez, tanto ser positiva, como as “formas vivas, na fala frouxa” de “Díptico”, quanto negativa, como as “veias de arame rígido” de “Estátuas jacentes”²⁴¹. E, como indiquei acima, o que mobiliza essas forças antagônicas, tornando todos os valores instáveis, é a própria ação do tempo, explicitada num poema como “Anúncio para cosmético”:

²⁴¹ “1. Certas parecem dormir/ de um sono empedernido/ que gelasse seu sangue,/ veias de arame rígido;// e que as veias de ferro/ lhe fossem interno cárcere,/ aprisionando o corpo/ entre enramadas grades.// 2. Outras como que dormem/ do sono empedernido/ mas não interno, externo,/ ou de um sono vestido;// estão como vestidas/ de sua morte, engomadas,/ dentro de seus vestidos/ duros, emparedadas” (MELO NETO, 1975, p. 23). Antecipando um pouco minha reflexão, indico que esse poema de *Museu de tudo* remete, de certo modo, a “Os primos”, publicado em *O engenheiro*: “(...) Os movimentos/ plantados em alicerces,/ e os olhos, mas bulindo/ de vida presa./ Meus primos todos/ em mármore branco:/ o funcionário, o atleta,/ o desenhista, o cardíaco,/ os bacharéis anuais./ Nos olhamos nos olhos,/ cumprimentamos nossas/ duras estátuas” (1956 [1945], p. 115).

Nada há contra o tempo.
 O homem tudo o que pode
 é fechar-se ao espaço
 redondo que o envolve;
 jogar fora o espaço,
 o fora, ele sim pode,
 assim numa Cartuxa
 que do ao redor o isole.
 Mas o tempo é de dentro;
 dentro dele faz-se, escorre,
 e esse escorrer interno
 não há nada que o corte.
 Às vezes o “.”
 por certo tempo o encobre:
 não o tempo ele próprio,
 mas sim o corpo que ele morde,
 já que o expressar do tempo
 é roer o que percorre.

O poema se instaura deliberadamente como o reverso de “Pequena ode mineral”, anunciando que nenhuma ordem (nem mesmo a “que vês na pedra”) pode deter o tempo. Diante disso, o que resta ao homem é aceitar o envolvimento temporal, podendo, no máximo, “jogar fora o espaço”. Essa inversão em tudo contraria o programa cabralino, seja pela descrição do “espaço redondo”, que se opõe à construção estável de base quatro, seja pelo isolamento monástico na Cartuxa, que privilegia o fechamento de uma arquitetura amurada²⁴². Por seu turno, o tempo é descrito como um fluído (indiciado pelo verbo “escorrer”), interno aos corpos e objetos, cujo andamento – ao contrário, por exemplo, dos rios interinos de *A educação pela pedra* – nunca é interrompido. Ou seja, o que esse “Anúncio para cosmético” sugere é que não há um “fora do tempo”, onde as coisas permaneceriam sem desgaste, porque, como indica o verso central do poema, “o tempo é de *dentro*”: sua expressão é “roer o que percorre”, sendo impossível impedir a constância de seu fluxo.

Assim, todo o esforço de contenção do tempo será apenas “cosmético”, encobrendo os efeitos de sua ação sem propriamente retesá-la. Mais que isso, ao elidir o nome daquilo que poderia, por um breve instante, esconder esse processo (“.”), o poema parece minimizar formalmente a capacidade de oposição desse elemento, como se o escoar do tempo, no momento mesmo da leitura, já o tivesse dissolvido. Por outro lado, a ocultação do signo também mantém a promessa do anúncio em suspensão: o que, afinal, conseguiria encobrir as marcas do tempo na superfície de um “corpo”? Um pesado sólido, que “ao fluído vence”, como

²⁴² Cartuxa é o nome dos mosteiros da Ordem de São Bruno, ordem religiosa católica conhecida pela austeridade na clausura monástica. Dentro da Cartuxa, os monges adotam uma vida solitária, dedicada ao estudo, permanecendo longos períodos em silêncio. Sobre a arquitetura fechada desse tipo de mosteiro, indico o ensaio de Luís Ferro, “The Carthusian Hermitage Space. Santa Maria Scala Coeli’s cloister architecture” (cf. 2015).

em “Pequena ode mineral”? Um metal asséptico, que só ao fim se corrompe, como em “Duplicidade do tempo”? Ou um cosmético qualquer, como um creme antienvelhecimento, do qual o poema seria informe publicitário?

No fim das contas, a lacuna no texto expõe que pouco importa o que exatamente o poema anuncia, uma vez que nada estancará a corrosão ocasionada pelo tempo. O tom de resignação (“O homem tudo o que pode/ é fechar-se ao espaço”), desmentindo a assertividade a *palo seco*, parece aceitar a instabilidade como condição inexorável, tornando-se assim mais um dos emblemas da dissolução já vista em outros poemas: a pedra que se desfaz em areia, o sol que se desmancha no mar, o quatro que se desgasta em roda, os metais que se corrompem. Diante de tal aceitação, a reprimenda contra aquele “refechar o homem: na capela útero” de “Fábula de um arquiteto” – em favor de sempre “construir o aberto;/ construir, não comoilhar e prender,/ nem construir como fechar secretos” (MELO NETO, 1966, p. 48-49), próprio da arquitetura moderna²⁴³ – perde o caráter crítico que possuía em *A educação pela pedra*, convertendo-se em única possibilidade de algum controle humano: “jogar fora o espaço,/ o fora, ele sim pode/ assim numa Cartuxa/ que do ao redor o isole”.

É claro que essa mudança pode ser lida, em grande medida, como efeito daquela “iminência textual da morte”, ressaltada pelas declarações do “autor póstumo” e pela obsessão com o desgaste dos objetos sólidos percebidos em tantos poemas. Por outro lado, essa resignação de “Anúncio para cosmético” remete também aos momentos iniciais da poesia de João Cabral²⁴⁴, quando a confiança na concreção mineral apenas se esboçava: o primeiro verso do poema (“Nada há contra o tempo”) parece mesmo decalcado de “A Carlos Drummond de Andrade” – “Não há guarda-chuva/ contra o tempo,/ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos” (1956 [1945], p. 131) –, por sua vez publicado em *O engenheiro*,

²⁴³ Destaco, aliás, outro poema de *Museu de tudo* que contraria programaticamente os preceitos da arquitetura moderna. Refiro-me a “Na mesquita de Fez”: “A mesquita de Fez não tem/ um de fora, uma casca;/ as tendas que se apoiam nela/ é que lhe são fachada.// É impossível a quem de fora/ não só apreendê-la/ ou antecipá-la, mas saber/ onde mesmo começa.// Tem de entrá-la, pois só de dentro/ inteira se revela/ essa arquitetura que existe/ só pela face interna.// Como em nenhuma, o seu de dentro/ consegue se fundar/ sem seu de fora, e mais: esquecer/ que o de fora é bazar” (MELO NETO, 1975, p. 45). Sem me aprofundar na análise, indico que essa valorização de uma arquitetura só de “face interna”, sem contornos claros, além de se opor à “Fábula de um arquiteto”, problematiza o próprio impulso objetivo da visualidade cabralina, uma vez que a apreensão externa da mesquita parece impossível.

²⁴⁴ Na orelha de *Museu de tudo e depois*, Armando Freitas Filho sinaliza esse aspecto do livro: “*Museu de tudo* é de 1975. Com ele, João Cabral de Melo Neto recupera sem nostalgia, mas sim pela via exigente da autocrítica, maneiras de conceber o poema que o remete à suas origens: a *Pedra do sono* e a *O engenheiro*. A advertência incisiva do primeiro poema é prova disso: (...). João Cabral foi severo em demasia para com seu livro, pois precisamente por ter sido montado ‘sem risca’, trouxe para a sua poesia novas construções e para seu poema novos desafios. Se o livro cabralino tinha a característica estrutural de ser organizado de fora para dentro, neste ganha movimento inverso: incorpora mais a circunstância, a imprevisibilidade temática e cronológica” (1988, s/p).

livro em que o programa cabralino ainda não estava de todo definido²⁴⁵. É nesse sentido que o ressurgimento do sujeito, numa figuração quase sempre mórbida, apontando para esse primeiro Cabral, faz com que o desmanche de *Museu de tudo* seja uma espécie de desrecalque de impasses supostamente resolvidos. Tal leitura, aliás, é reforçada por aqueles poemas datados, como “O autógrafo” e “Cartão de natal”, cuja presença no livro de 1975 revela os momentos de hesitação que não compareciam nos livros anteriores – como se, no depósito de *Museu de tudo*, coubesse todo o material que não foi coligido em *Poesias completas*.

Já no primeiro poema do livro de estreia, *Pedra do sono*, o sujeito lírico se desdobra, observando a si mesmo como um defunto²⁴⁶: “Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto” (MELO NETO, 1956 [1942], p. 143). Essa morbidez se repetiria, de maneira sintomática, nas páginas seguintes, em “Poema deserto” – “Eu me anulo me suicido” (p. 145) – e “Os manequins” – “morre no meu peito de homem enforcado” (p. 146) –, ampliando-se ainda em outras figuras funéreas: o “fantasma no alto da escada” (“Os olhos”), o “retrato da morta” (“Noturno”), os “três vultos na janela” (“A poesia andando”), o “espectro do rei” (“Canção”), a “lua morta” (“Marinha”), as “frutas decapitadas” (“Composição”), as “crianças mortas” (“A André Masson”), o “me suicido inutilmente” (“Espaço jornal”), as “vozes líquidas do poema”, que “convidam ao crime/ ao revólver” (“O poema e a água”).

Se é verdade, como a maioria dos críticos aponta, que esse desejo de aniquilamento do sujeito se converteria no impulso de objetividade que determinaria a poesia posterior de João Cabral, também não se pode perder de vista o que essa obsessão com a morte cristalizava – sobretudo num livro inaugural –, seja como formulação particular da experiência histórica do início dos anos 1940 ou como uma drástica tentativa de diferenciação da *persona* poética de Drummond em *Brejo das almas*. Quer dizer, há uma figuração específica de uma subjetividade

²⁴⁵ Embora haja divergência nas interpretações, existe certo consenso de que o livro de 1945 não se restringe ao elogio da pedra que comparece nos poemas finais. Como afirma Luiz Costa Lima: “Se *O engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece por que nele entram em choque duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *Pedra do sono* e outra que, embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas” (1968, p. 253).

²⁴⁶ Essa autofiguração mórbida será constante na obra de João Cabral na década de 1980. Veja-se, nesse sentido, um poema como “Autobiografia de um só dia”, publicado em *A escola das facas*: “Porém em pleno Céu de gesso,/ naquela madrugada mesmo,/ nascemos eu e minha morte,/ contra o ritual daquela Corte// (...) / Parido no quarto-dos-santos,/ sem querer, nasci blasfemando” (MELO NETO, 1980, p. 57). Na outra ponta, a identificação com a morte reaparece na dedicatória “A Augusto de Campos”, de *Agrestes*: “Ao tentar passar a limpo,/ refazer, dar mais decoro/ ao gago em que falo em verso/ e em que tanto me rechovo,/ pensei que de toda a gente/ que a nosso ofício ou esforço,/ tão pra nada, dá-se tanto/ que chega quase ao vicioso,/ você, cuja vida sempre/ foi fazer|catar o novo/ talvez veja no defunto/ coisas não mortas de todo” (1985, p. 9).

em crise em *Pedra do sono*²⁴⁷, cujas principais características reapareceriam, três décadas depois, em *Museu de tudo*. É essa mesma figuração que retorna no livro de 1975, potencializando as desestabilizações do ideário cabralino, como aparece em “Máscara mortuária viva (Ulysses Pernambucano)”:

O rosto do único defunto
que eu ousei escutar na vida:
não só vivia mais guardava
a lucidez que me atraía.
Na morte estava mais vivo
o fio sorriso que dizia:
da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.

Assumindo a primeira pessoa do singular, o poema enuncia o impacto subjetivo causado pela visão de um defunto, cujo rosto é contraditoriamente descrito como vivo. O sujeito não esconde seu temor diante do acontecimento – tratado, desde o primeiro verso, como “único” –, enfatizando a audácia de sua ação pelo verbo “ousar”. Por sua vez, o segundo verbo da locução, “escutar”, realça o aspecto minucioso da observação, que levaria o eu a encontrar, no morto, aquilo “que me atraía”. Contraditoriamente, é na máscara mortuária que o sujeito encontra a “lucidez” que o levaria, progressivamente, a escapar da atmosfera noturna de *Pedra do sono*, forjando aquela linguagem contundentemente solar²⁴⁸. Quer dizer, o universo lúgubre do primeiro livro (com seus aspectos fluidos, oníricos, mortificadores), que se dissiparia pela adoção consciente da lucidez como programa poético nos livros seguintes (com seus anseios de firmeza, concretude e vivacidade), ressurgiu na fantasmagoria dessa “Máscara mortuária viva” – imagem, em si mesma, ambígua –, confundindo a própria oposição entre sono e vigília²⁴⁹ que fundamentava as escolhas estéticas de João Cabral.

²⁴⁷ Segundo John Gledson, “*Brejo das almas* depende (...) de uma tensão entre a presença e ausência, a coerência e a incoerência do eu – uma tensão que é fonte de grande parte de seu poder e, podemos especular, do fascínio que exerceu em João Cabral. Já vimos que este último estava interessado no sono porque nele o eu está *a um tempo* ausente e presente. O que fica aparente à medida que se lê *Pedra do sono* é que em João Cabral a tensão é substituída por uma contradição intimamente ligada àquilo que chamamos de seu tom indeterminado. O humor corrosivo de Drummond, tão frequentemente voltado para o próprio poeta, é alheio a ele – não encontra lugar em sua versão anestesiada da linguagem modernista” (2003, p. 179).

²⁴⁸ Mais uma vez, em “Graciliano Ramos:”, há uma ótima encenação dessa mudança: “Falo somente com o que falo:/ quem padece sono de morto/ e precisa um despertador/ acre, como o sol sobre o olho” (MELO NETO, 1961, p. 54).

²⁴⁹ Comentando os versos finais de “Poesia” (“onde o mistério maior/ da luz do sol da saúde?”), escreve Benedito Nunes: “Apenas vislumbrada, a percepção desperta, que parece um ‘mistério maior’, contrapõe-se às imagens obsedantes egressas do sono. Dir-se-ia que se deseja quebrar o efeito alucinatório dessas imagens e sair definitivamente à claridade, escapando ao sortilégio permanente que elas encerram. Mas o sortilégio, que perdurará até o final de *Pedra do sono*, continuará a ser considerado o efeito mesmo da poesia, cuja natureza de evocação encantatória estampa-se no último poema da coletânea, ‘O poema e a água’. Só quando o sonho, tematizado em *O engenheiro*, tornar-se o plano de fundo, o aspecto de retaguarda, cada vez mais recuado, da experiência poética, é

A dualidade do morto-vivo, cujo sorriso expressa uma espécie de epigrama fúnebre (“da sala da vida à da morte/ é ir entre salas sem saída”), expõe o nexos de continuidade entre vida e morte, entendidas espacialmente como “salas” que, juntas, formam um conjunto fechado. Nessa arquitetura mínima, dentro da qual não há escapatória, todos os seres vivos caminham para um único destino final. Desse modo, o escrutínio da máscara mortuária é também uma antecipação da própria morte do sujeito, cuja inevitabilidade é recordada pelo sorriso do defunto. Talvez daí venha o temor latente nos primeiros versos, como se a lição do morto já fosse intuída pelo eu que, excepcionalmente, ousaria observá-lo com atenção.

Como indica o subtítulo do poema, essa máscara mortuária pertencia a Ulysses Pernambucano, médico psiquiatra que modernizou o tratamento aos pacientes com distúrbios mentais em seu estado natal. Sendo um profissional atuante, Ulysses Pernambucano de Melo Sobrinho tornou-se, ainda muito jovem, diretor do Hospício de Alienados da Tamarineira, em 1924, revogando os métodos agressivos na abordagem dos internos e defendendo a prática de uma psiquiatria articulada ao meio social²⁵⁰. Por suas posições políticas, foi preso em 1935 – o que “justificaria”, dois anos depois, sua aposentadoria compulsória. Cerceado, o médico passa a atuar apenas no setor privado, criando o Sanatório Recife onde trabalharia até sua morte precoce, aos 51 anos, em 1943.

Na entrevista concedida a Augusto Massi e Alcino Leite Neto, publicada no suplemento “Letras” do jornal *Folha de São Paulo*, em 30 de março de 1991, João Cabral de Melo Neto explicitaria seu estreito vínculo com Ulysses Pernambucano²⁵¹:

Folha: O senhor chegou mesmo a se internar na clínica psiquiátrica de um tio seu?

JCMN: Em 1942, tinha essa dor de cabeça que não me largava. Então meu pai me levou a um tio, Ulisses [*sic*] Pernambuco de Melo. Cheguei lá e ele me disse: “Isso aí deve ser alguma coisa neurótica, de forma que você fica aqui e

que se abrirá uma saída do estado de sono para o estado de vigília, do mundo onírico para o mundo perceptivo” (1971, p. 38).

²⁵⁰ Na última palestra de Ulysses Pernambucano, essas ideias são expressas de maneira clara: “O psiquiatra é o protetor do doente mental. Essa função é inerente à sua pessoa. Quando um governo nomeia um diretor para um hospital de psicopatas não faz um funcionário de sua confiança. Designa, antes, um curador nato para esses doentes, um defensor de seus direitos a tratamento humano, a alimentação sadia, a cuidados de enfermagem, a dedicação dos médicos. Aquele que entre o doente que sofre e o governo que paga e distribui benefícios prefere este – não é um psiquiatra. O que permite que sejam desorganizados serviços que encontrou em boa ordem – não é um psiquiatra. O que explora os doentes e suas famílias exigindo retribuições por serviços que deviam ser gratuitos – não é um psiquiatra. O que permite que seus doentes andem nus, cobertos de vermina e cheios de equimoses – não é um psiquiatra. O que consente, ainda que por simples omissão de protesto, que se destrua um grande hospital psiquiátrico, ligado, por tantos títulos ao desenvolvimento e história da assistência a alienados – não é um psiquiatra” (2015 [1943], p. 219-220).

²⁵¹ Reitero que a entrevista completa está disponível no acervo digital da *Folha de São Paulo*: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=11283&anchor=4913104&origem=busca&pd=19a6686c3a54110624c98a18a6a02aac>

eu faço um tratamento em você”. E eu fiquei. Foi um tempo muito agradável, porque a casa dele era colada aos pavilhões onde havia os quartos dos loucos. Eu morava no primeiro pavilhão, onde ficavam os loucos mansos, e tomava café, almoçava e jantava com meu tio, que estava ali ao lado. Eu conhecia tio Ulisses desde minha infância, de forma que esse negócio de louco foi uma coisa que nunca me impressionou não.

Com 22 anos, o jovem poeta – já com seu primeiro livro publicado, em Recife – hospedou-se por seis meses no sanatório do tio, a fim de curar as dores de cabeça que o acometiam constantemente. O problema de saúde, diagnosticado como “alguma coisa neurótica”, não seria solucionado, acompanhando Cabral ao longo da quase toda a vida. Isso, no entanto, não impediu que ele rememorasse esse período como um “tempo muito agradável”. Sabendo disso, não é difícil imaginar o impacto que a morte de “tio Ulysses”, apenas um ano após o episódio, deve ter causado em João Cabral: encrustado no rosto desse defunto, concentravam-se o afeto familiar, a condolência intelectual, a convivência com os “loucos mansos”, a insolubilidade da doença crônica e, quem sabe, mesmo os receios com relação à mudança para o Rio de Janeiro, cidade onde o poeta residiria entre 1942 e 1945, trabalhando no Departamento Administrativo de Serviço Público (DASP).

Essa extrapolação biográfica – quase sempre redutora na leitura de poesia – só faz sentido aqui pelos índices particulares trazidos pelo poema, tanto na voz em primeira pessoa (tão incomum em Cabral) quanto no subtítulo entre parênteses (a um só tempo público, pela militância do médico, e íntimo, pela convivência com o tio). A memória subjetiva – que seria ainda mais explorada nos livros seguintes, com destaque para *A escola das facas* – é projetada em primeiro plano, deixando à mostra sua articulação tensa com a linguagem cabralina, conscientemente elaborada em termos antilíricos²⁵². Não se pode perder de vista o paradoxo desse movimento, uma vez que a própria presença textual do eu *contradiz* a forma poética impessoal ainda defendida como programa, gerando uma intrigante associação entre os valores minerais (antes apreendidos apenas como modelo de linguagem) e as características internalizadas no sujeito. Isso fica evidente, por exemplo, em “Resposta a Vinicius de Moraes”:

²⁵² Sobre esse episódio, escreve Lêdo Ivo: “Pedra e sono. O poeta do sono e futuro poeta da pedra era visitado por imagens obsessivas e sonhos desabridos. A família, preocupada com a sua morbidez e silêncio, e a aparição de uma dor de cabeça que haveria de importuná-lo a vida inteira, internou-o num hospital psiquiátrico. Era a eclosão da angústia. Ele será, em toda a sua existência, um angustiado, vertendo uma visão pessimista da vida e do mundo. Propugnador de uma talvez indefinível objetividade poética, procurará esquivar-se à evidência de que toda poesia é a expressão e a comunicação de uma subjetividade que se objetiva através da linguagem e da presença do leitor” (2009, p. 12).

Camarada diamante!

Não sou um diamante nato
 nem consegui cristalizá-lo:
 se ele te surge no que faço
 será um diamante opaco
 de quem por incapaz de vago
 quer de toda forma evitá-lo,
 senão com o melhor, o claro,
 do diamante, com o impacto:
 com a pedra, a aresta, com o aço
 do diamante industrial, barato,
 que incapaz de ser cristal raro
 vale pelo que tem de cacto.

O poema traz, como mote, o último verso de “Retrato, à sua maneira (João Cabral de Melo Neto)”, homenagem de Vinicius de Moraes feita ao poeta pernambucano em meados dos anos 1950. Observando o original de Vinicius²⁵³, não é difícil perceber que sua principal referência para o diálogo é “Fábula de Anfion”, depreendida pelo uso dos *enjambements*, que separam os artigos e pronomes dos substantivos – “No deserto, entre a/ paisagem de seu/ vocabulário, Anfion” (MELO NETO, 1956 [1947], p. 83), pela ambientação árida e pela própria descrição do personagem “aedo”. No entanto, se a fábula de João Cabral termina com o ambíguo “fracasso” de Anfion, incapaz de controlar seu instrumento²⁵⁴, de Vinicius de Moraes celebra a resolução do poema no “friso do tempo”, identificado com o “irmão totem aedo” que se converte em “camarada diamante”. Ambos minerais, o poeta e sua escrita ascendem a uma forma exata, partindo das reles “pedras calcárias” até o raro “diamante”.

Vinte anos depois, assimiladas as duas educações pela pedra (na linguagem e no sertão) e as duas pontas do deserto (a esterilidade da criação e a superabundância da caatinga), João Cabral responderia ao amigo pela retificação do elogio. As qualidades próprias da joia são renegadas em favor do “diamante industrial” (“opaco”, “barato”), cujo valor não está na raridade, mas na contundência do “impacto”. A defesa da linguagem mineral, da “pedra” e/ou do “aço”, é reforçada pelo paralelismo contra duas outras possibilidades opostas: de um lado, a imprecisão (“de quem incapaz de ser vago/ quer de toda forma evitá-lo”); do outro, o preciosismo (“que incapaz de ser cristal raro/ vale pelo que tem de cacto”). O leitor de Cabral

²⁵³ “Magro entre pedras/ Calcárias possível/ Pergaminho para/ A anotação gráfica// O grafito Grave/ Nariz poema o/ Fêmur fraterno/ Radiografável a// Olho nu Árido/ Como o deserto/ E além Tu/ Irmão totem aedo// Exato e provável/ No friso do tempo/ Adiante Ave/ Camarada diamante!” (MORAES, 2017 [1954], p. 300).

²⁵⁴ “Uma flauta: como prever/ suas modulações,/ cavalo solto e louco?// Como traçar suas ondas/ antecipadamente, como faz,/ no tempo, o mar?// A flauta, eu a joguei/ aos peixes surdo-/mudos do mar” (MELO NETO, 1956 [1947], p. 91).

não tardaria a encontrar, em sua obra pregressa, outros exemplos dessas oposições²⁵⁵, o que torna a “Resposta a Vinicius de Moraes” bastante característica da poesia cabralina. Por outro lado, logo no primeiro verso, surge um recurso até então inusitado dentro dessa obra: ao adotar a primeira pessoa (“Não *sou* um diamante nato”), o sujeito aceita a identificação de si mesmo com sua linguagem (“se ele te surge no que faço”), como propunha o poema de Vinicius – ao contrário do que acontecia em “A educação pela pedra”, cuja dicção engendrava uma “voz inenfática, impessoal”.

Assim, a confissão subjetiva de quem advoga sempre por uma poesia antilírica, entronca-se na imagem do “camarada diamante”, ainda que seja para subvertê-la: sem a beleza do “raro cristal”, seu caráter de diamante estará na *dureza* do mineral, capaz de arranhar qualquer superfície. Ao mesmo tempo, a menção ao termo “camarada”, aceito textualmente como cumprimento do amigo, conflagra uma dicção mais pessoal na voz do poema, engendrando uma curiosa subjetividade que se caracteriza contraditoriamente por aquilo, que antes, fundamentava à dessubjetivação cabralina. Talvez seja essa nova dicção, atrelando-se a uma série de poemas dedicados a outros amigos e/ou figuras de referência (“O pernambucano Manuel Bandeira”, “A Pereira da Costa”, “A Ademir Menezes”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “Lendo provas de um livro”, “Pergunta a Joaquim Cardozo”), que levou uma parte da crítica a considerar *Museu de tudo* como uma reunião de “versos de circunstância”, semelhante a obras como *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira – cuja primeira edição, de 1948, foi editada pelo próprio João Cabral – ou *Viola de bolso*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1952.

Embora seja possível estabelecer um vínculo entre esses (prováveis) poemas de circunstância de Cabral e as obras do gênero de outros grandes poetas brasileiros, não se pode esquecer que, para Bandeira ou Drummond, tais poemas possuíam um caráter deliberadamente fortuito (jogos onomásticos, saudações graciosas, dedicatórias versificadas), que os distinguia do material dos demais livros. Isso fica claro na própria organização de suas respectivas obras na década de 1950: no caso de Manuel Bandeira, o volume *Poesias* (1955), embora reunisse toda a trajetória do poeta – de *A cinza das horas* até *Opus 10* –, não trazia *Mafuá do malungo*, que fora relançado um ano antes de modo independente, em edição aumentada²⁵⁶; do mesmo

²⁵⁵ Contra a imprecisão, um bom exemplo é *Uma faca só lâmina* – poema, aliás, dedicado ao próprio Vinicius de Moraes: “E tudo o que era vago,/ tão frouxa matéria,/ para quem sofre a faca/ ganha nervos, arestas” (1956, p. 22). Contra o preciosismo, cito a “Antiode”: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes. Fezes/ como qualquer” (1956 [1947], p. 101).

²⁵⁶ Em *Itinerário de Pasárgada*, o próprio Manuel Bandeira esclarece: “É possível que nunca viesse a publicar esses versos se não fosse a neurastenia de João Cabral de Melo Neto, que, aconselhado pelo médico a adotar um *hobby* manual, escolheu a arte tipográfica e começou a lançar de Barcelona uma série de edições limitadas do mais

modo, no caso de Drummond, o volume *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955) abrigava todos os livros anteriores – de *Alguma poesia* até *Claro enigma* –, dispensando *Viola de bolso*, que também sairia em edição aumentada e independente no mesmo ano²⁵⁷.

Na orelha anônima de *Viola de bolso novamente encordoadá*, essa distinção é ainda mais evidente:

Abandonando momentaneamente os instrumentos mais solenes, Carlos Drummond de Andrade apresenta-se hoje com um outro menos requintado, a *viola* que ele chama de bolso, capaz de transmitir-nos adequadamente uma poesia mais íntima, mais perto do coração, do cotidiano que une as criaturas pelas cordas da estima, uma poesia enfim que é mais sensibilidade imediata do que inteligência ou reflexão interior (ANDRADE, 1955, s/p).

Seguindo esse raciocínio, o livro seria o resultado de um *abandono*, ainda que provisório, dos requintados recursos da “inteligência ou reflexão interior” em favor de uma “sensibilidade imediata”. Por mais questionável que seja esse rebaixamento dos “versos de circunstância”, importa salientar a separação, sugerida pela apresentação do livro, entre a “poesia mais íntima”, que animaria *Viola de bolso*, e aquela produzida com os “instrumentos mais solenes”, em conjuntos como *Claro enigma*. A própria escolha lexical explicita uma grande diferença entre a singeleza dos poemas de circunstância e a grandeza dos demais livros, que conduz à omissão, ainda hoje vigente, de *Viola de bolso* como parte integrante da fase mais conhecida do poeta.

Mais que isso: diante dessa omissão, o esforço crítico de Drummond em salvaguardar as “brincadeiras” de *Mafuá do malungo* – encontrando, na poesia de Manuel Bandeira, a “arte de *transfigurar* a circunstância” (ANDRADE, 1952, p. 148, grifo meu) – torna-se sintomático. Em ensaio publicado em *Passeios na ilha*, o poeta itabirano descreve o livro do amigo em termos ambíguos, reforçando, numa ponta, a longa tradição da poesia de circunstância e, na

fino gosto. Pediu-me o poeta-tipógrafo alguma coisa minha para imprimir e eu me lembrei dos meus jogos onomásticos e outras brincadeiras.

Pareceu a mais de um crítico, Sérgio Milliet, por exemplo, que alguns poemas do livro mereceriam passar para o volume das *Poesias completas*. Antes de escrever estas linhas dei-me ao trabalho de verificar a sugestão. Da leitura saí com a certeza de que nenhum transcende a circunstância e por conseguinte têm todos de permanecer no requietório do *Mafuá*” (1997 [1954], p. 358). Não deixa de ser interessante que, naquele momento, Bandeira considerasse *Mafuá de malungo* como um “requietório”, aproximando-se – ainda que por um vocábulo mais refinado – do “caixão de lixo” de *Museu de tudo*.

²⁵⁷ Em Drummond, a ausência de *Viola de bolso* seria ainda replicada no volume *Reunião* (1969) – que definiu o cânone do poeta, de *Alguma poesia* até *Lição de coisas* – chegando, mais recentemente, ao volume da edição crítica de *Poesia 1930-62* (2012). Friso que, dentro da delimitação temporal dessa edição crítica, *Viola de bolso* é o único livro de poemas descartado. Por seu turno, Bandeira incluiria o *Mafuá do malungo* em *Estrela da vida inteira* (1966), reunião que ainda hoje congrega os livros do poeta.

outra, a despreensão que livraria os versos de um juízo mais severo. Assim, para Drummond, em *Mafuá do malungo*:

O poeta se diverte – como Verlaine, que também pagou tributo à circunstância, em *Epigrammes, Invectives, Biblio-Sonnets*, coligidos na edição Pléiade das *Poesias Completas*; como o numeroso e inventivo Mallarmé de *Vers de circonstance*; como o próprio Baudelaire de *Poèmes Divers*, naquela mesma coleção. E guardou, no divertimento, as qualidades essenciais do seu lirismo a sério; ternura, graça triste, ironia. (...)

A nota mais sensível nesses “jogos” é, porém, o sentimento familiar, tão intenso em Bandeira, e que ele distribuiu com os amigos, ao lhe faltar o aconchego de pais e irmãos. Uma fibra íntima do poeta sustenta a frágil brincadeira. *São versos feitos com absoluta ausência de pretensão, salvo a de marcar um afeto, no ambiente limitado e cordial de uma casa que ele frequente*. De uma dessas casas sei que seus moradores fizeram emoldurar o original autógrafo (ANDRADE, 1952, p. 149-150, grifo meu).

Ainda que a diversão de Manuel Bandeira encontre eco nos grandes artífices da poesia moderna francesa, sua “nota mais sensível” revelaria certa fragilidade, uma vez que os versos seriam (supostamente) destinados a uma circulação restrita, com pequenas homenagens a figuras que não participavam da vida pública – como filhos de amigos, por exemplo²⁵⁸. Vale lembrar, aliás, que a primeira edição de *Mafuá do malungo* não teve tiragem comercial, sendo distribuída pessoalmente por Bandeira para pessoas de sua mais estreita convivência²⁵⁹. Do mesmo modo, publicado poucos anos depois, *Viola de bolso* de Carlos Drummond de Andrade também apresentaria uma série de gracejos que, mesmo quando dedicados a outros artistas, destoam do restante de sua produção poética²⁶⁰.

Tendo em vista as exceções de *Museu de tudo*, não pareceria absurdo incluí-lo no rol dos “versos de circunstância”, junto a *Mafuá do malungo* e *Viola de bolso*. Além daquelas declarações do “autor póstumo”, que definem *Museu de tudo* como um excedente do volume

²⁵⁸ Para ilustrar essas homenagens, cito poemas como “A Maria da Glória no seu primeiro aniversário” – “Maria dá glória à menina,/ Mas esta dá glória a Maria./ Então viva muito a menina/ Para glória maior de Maria” (BANDEIRA, 1955, p. 18) –, “Nininha Nabuco” – “De Alvim e Melo Franco (Minas)/ De Nabuco (Pernambuco)/ Deus, tomando o melhor suco,/ Formou – inveja das meninas,/ Inveja delas e minhas – Maria do Carmo Nabuco/ (Nininha)” (p. 42) – ou “Tomy” – “Este menino que só,/ Com me olhar me cativou/ Se tem o nome do avô,/ Tenha os encantos da avó” (p. 43).

²⁵⁹ Em carta a João Cabral, de 12 de julho de 1948, escreve Bandeira: “Com alguma demora chegaram afinal os *Mafuás*. (...) Mande um exemplar a seu pai, outro ao Gonçalves de Melo Neto, outro ao Osório. Os demais exemplares vou distribuindo cautelosamente. (...) O *Mafuá* está fazendo o maior sucesso. O pessoal anda assanhado. Tenho recebido pedidos, a que naturalmente não posso satisfazer. A tais pedintes, simples conhecidos ou amigos recentes, mando entrar na fila dos em pé...” (BANDEIRA apud SÜSSEKIND, 2001, p. 79).

²⁶⁰ Em *Viola de bolso novamente encordoadada*, isso é evidente em poemas como “A Sylvia Chalhó” – “Da cor mesma do céu/ seja este ano pintado/ para Sylvia Chalhó/ azul de lado a lado” (ANDRADE, 1955, p. 79), “A Valdemar Cavalcanti” – “J. Carlos, sessenta/ e seis. Carteiro, avante./ Festivo, cumprimenta,/ da Gávea no aconchego,/ Valdemar Cavalcanti./ (Inda que um só momento,/ dai-lhe folga e sossego,/ poetas de suplemento!)” (p. 87) – ou “A três garotos” – “Enigma claro, pois sem segredo,/ grilo poético, que faz cricri,/ este livrinho quer ser brinquedo/ de Bruno, Brígida e Ciriri” (p. 97)

Poesias completas – tal como ocorria na obra de Drummond e, até certo ponto, na obra de Bandeira –, alguns poemas marcados por trocadilhos despreziosos, como “Saudades de Berna”²⁶¹, ou notações de foro íntimo, como “Habitar uma língua”²⁶², permeiam o livro de João Cabral, dando-lhe uma atmosfera afetiva que, em si mesma, contraria as premissas estéticas antes defendidas pelo poeta. Essa contradição interna, segundo Edneia Rodrigues Ribeiro, se resolveria pelo viés metalinguístico da poesia cabralina, dentro do qual a celebração de cunho pessoal se associaria a uma reflexão crítica sobre as mais diversas “linguagens”:

A presença da poesia de circunstância, nesse livro de João Cabral, não o torna menor, porque, apesar da abordagem de temas mais efêmeros e comezinhos, o poeta o faz a partir de uma prática que retoma o restante da sua obra por meio do viés metalinguístico. Assim, a cauterização daquilo que possui validade comprometida possibilita à poética cabralina elevar o circunstancial a formas de poesia mineralizada, configurando o seu viés crítico.

Portanto, a aproximação entre a metalinguagem e os versos de circunstância indica a construção da imagem do crítico João Cabral de Melo Neto, que recorre a alguns dos seus poemas para homenagear amigos, algo típico da poesia de circunstância. Por outro lado, o autor dedica-se à análise da poesia e de outras artes feitas pelos escritores selecionados, num claro exercício de crítica literária. Ao se apresentar como poeta e como crítico de arte, principalmente nos poemas dedicados a outros escritores ou que a eles façam referências, João Cabral também adquire uma condição equiparada à ambiguidade que perpassa o seu 14º livro. Ao recorrer à metalinguagem e aos versos de circunstância, simultaneamente, o autor se permite exercer, nesse *Museu* ancípite, a dupla função de poeta e de crítico de arte (RIBEIRO, 2019, p. 47-48).

De fato, mesmo a singela mensagem de “Cartão de natal”²⁶³ – anunciando um desejo de vivacidade que, em seus melhores momentos, a poesia de Cabral *realiza* formalmente – se constitui a partir de elementos do universo da escrita (“caderno”) e, mais especificamente, da valorização da linguagem a *palo seco* (o “ferro” e o “sim” assertivos, que superam a “ferrugem” e o “não”). Em certo sentido, as homenagens a “Ademir da Guia” e “A Pereira da Costa” também podem ser entendidas em chave similar: “o ritmo do chumbo” (MELO NETO, 1975, p. 28), que o jogador impunha em seus lances, e a “aplicação,/ não de artista mas de operário” (p. 36), que o historiador demonstrava em suas pesquisas, tornam-se lições de linguagem, discerníveis nos termos da poética cabralina. Por outro lado, como atestam algumas publicações

²⁶¹ “Onde jamais reencontrar/ a submissa ambiência suíça/ onde outra vez reencontrar/ a insuíça voz insubmissa” (MELO NETO, 1975, p. 74).

²⁶² “J. agora que de regresso/ não a teu país, mas à mesma/ língua em que te falei/ íntimo de cama e mesa,/ eis que aprendo, nesta paisagem/ da de teu país tão diversa,/ que se habita uma língua/ como se fala Marselha” (p. 44).

²⁶³ “Pois que reinaugurando essa criança/ pensam os homens/ reinaugurar a sua vida/ e começar novo caderno,/ fresco como o pão do dia;/ pois que nestes dias a aventura/ parece em ponto de voo, e parece/ que vão enfim poder/ explodir suas sementes:// que desta vez não perca essa caderno/ sua atração núbil para o dente;/ que o entusiasmo conserve vivas/ suas molas,/ e possa enfim o ferro/ comer a ferrugem,/ o sim comer o não” (p. 94).

recentes, a maior parte dos verdadeiros “versos de circunstância” produzidos por Cabral – com destaque aos poemas de *Ilustrações para fotografia de Dandara*²⁶⁴ – permaneceu fora de sua *Obra completa*, o que realça o obsessivo controle do autor acerca de sua produção pública.

Pensando nisso, um livro mais próximo de *Museu de tudo* talvez seja *Convergência* (1970), de Murilo Mendes, na medida em que ambos não se restringem a uma temática circunstancial estrita (jogos onomásticos, felicitações a amigos, trocadilhos despreziosos e outras brincadeira), como *Mafuá do malungo* ou *Viola de bolso*, mas propõem, cada qual à sua maneira, uma autorreflexão metapoética a partir da homenagem a outros artistas, da revisitação de cidades²⁶⁵ ou das reformulações de motivos já presentes em suas respectivas obras. Todavia, no caso de Murilo, os exercícios experimentais de *Convergência*, elaborados entre 1962 e 1966, parecem radicalizar aquela tendência à substantivação plástica já presente nos livros anteriores – aspecto, aliás, que influenciaria profundamente o próprio João Cabral²⁶⁶. Quer dizer, tanto a desagregação visual do verso quanto a exploração de neologismos convergem (como assinala o título do livro) em favor do programa poético muriliano, explicitando, na forma exasperada, uma pesquisa que se desenvolvia desde o início da trajetória do poeta²⁶⁷.

²⁶⁴ O livrinho, editado domesticamente pela fictícia “editora do avô”, em 1975 (mesmo ano de *Museu de tudo*), é um conjunto de treze poemas escritos por João Cabral a partir de fotografias de sua neta, Dandara, durante sua estadia como embaixador no Senegal. Em 2011, o material foi publicado pela editora Objetiva, sem grande repercussão. O curioso é que, mesmo nesses poemas para a neta, o autor mantém suas ideias fixas, reencontrando, nos olhos e gestos da menina, os valores que defendera em sua obra. Destaco, por exemplo, o poema número 11: “Dandara, teu ar insolente/ de quem se deixa, condescendente/ fotografar revela a gente/ pernambucana, insubserviente./ que já foi muito e hoje é *niente*./ e sobrevive, merdamente” (MELO NETO, 2011 [1975], p. 29). É instigante observar que uma variante menos doméstica desse poema aparece, em *Museu de tudo*, sob o título de “Pergunta a Joaquim Cardozo”: “É que todo o dar ao Brasil/ de Pernambuco há de ser nihil?! Será que o dar de Pernambuco/ é suspeito porque em tudo/ sintam a distância, o pé atrás./ insubserviente de quem foi mais?” (1975, p. 88).

²⁶⁵ Vale a pena sinalizar, em *Convergência*, a grande quantidade de poemas ambientados no Marrocos – “Grafito em Marrakech”, “Grafito em Meknès”, “Grafito nos jardins de Chellah”, “Grafito em Fez”, “Grafito para a Grande Mesquita de Fez”, “Grafito em Tânger”, “Grafito na praça Djemaa El Fna” –, espaço incomum na poesia brasileira, mas também bem presente em *Museu de tudo*.

²⁶⁶ Em resposta a Alceu Amoroso Lima, publicada na revista *Manchete*, em agosto de 1976, afirma João Cabral: “Há anos atrás, numa carta a Murilo Mendes, tentei definir essa relação (...). Antes de conhecê-lo pessoalmente, conheci sua poesia. Creio que nenhum poeta brasileiro foi mais diferente de mim: desde sua visão da vida (e, por parte dele, de uma sobrevida), até a visão da poesia, como função e como organização. Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (...). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, é sempre mais poética que a palavra abstrata, e que assim, a função do poeta é dar a ver (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar”. A entrevista completa está disponível no acervo da Biblioteca Nacional:

<https://bndigital.bn.gov.br/>

²⁶⁷ Em “Murilo e o mundo substantivo”, Haroldo de Campos aponta que “o poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após outros, articulados por uma combinatória capaz de lóbrigar a concórdia na discordância, uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors* (Manuel Bandeira, celebrando o poeta, chamou-o com razão de ‘conciliador de contrários’). Esse poema de frases inteiras, não obstante, nega o discurso pela violência com que o corta em arestas sucessivas, arrombando com a alavanca da imagem imprevista e imprevisível a porta blindada do silogismo” (1992 [1963], p. 66). Vale mencionar que, na época da publicação original do ensaio, o último título lançado por Murilo Mendes

Por sua vez, como já vimos, *Museu de tudo* se caracteriza por um gesto ambíguo e, em larga medida, incongruente com relação à obra pregressa de João Cabral: medindo-se por meio das diretrizes de *A educação pela pedra*, o livro de 1975 é, ao mesmo tempo, manutenção (descosida) e ruptura (inconclusa) do ideário cabralino, apontando ora para a relativização de valores antes bem assentados – como a imprecisão de “quadro nenhum está acabado”, em “A lição de pintura” (MELO NETO, 1975, p. 68) – ora para novas possíveis conformações desses mesmos valores – como a “coisa fresca,/ pele sensível, núbil, nova,/ ácida à língua qual cajá”, em “O torcedor do América F. C.” (p. 14). A mera reaparição elocutória do eu em poemas que, no entanto, reiteram qualidades da poética antilírica – como a lucidez de “Máscara mortuária viva” ou o impacto de “Resposta a Vinicius de Moraes” – escancara a paradoxal oscilação de *Museu de tudo*, contribuindo para uma interpretação que, sem escamotear o que há de deliberadamente problemático na fatura do conjunto, não se imiscui numa defesa intransigente do livro – como se, ao contrário do que declara o poema de abertura, o desmanche do rigor cabralino fosse uma maturada conquista, e não uma assinalada perda.

Em “As incertezas do sim”, comentando o veio biográfico de *A escola das facas*, Silviano Santiago celebraria o que considera um “processo de desdogmatização” que, naquele momento, estaria em curso na poesia de João Cabral de Melo Neto. Para o crítico, ainda que a exigência de uma objetividade firme, sem concessões a apelos sentimentais, tenha sido necessária na construção de “um quadro mais crítico e contundente da realidade nordestina” (1982, p. 43), essa racionalidade irascível seria, por outro lado, um traço autoritário e excludente, uma vez que, dentro dessa poética mineral, não haveria espaço para qualquer dubiedade:

Esse efeito de despersonalização artística e de autoritarismo estético levou Cabral a construir poemas onde as incertezas no trato com a realidade são excluídas, em favor de verdades irrefutáveis. Há em Cabral uma linguagem (e, portanto, um conhecimento) que exclui a dúvida; uma linguagem poética clara e transparente, certa e solar, impecável na sua lógica negativa, que possibilitou poemas dogmáticos e excludentes. Com *A escola das facas*, a poesia de Cabral desdogmatiza-se. A própria incerteza no trato com a realidade começa a habitar o campo semântico do poema, exprimindo-se em palavras e construções onde ficam pouco nítidas as diferenças. No processo de desdogmatização, as fronteiras rigorosas de significado perdem a nitidez, diluem-se, contaminando áreas que antes não teriam sido afins (antes foram opostas e por isso excludentes) (SANTIAGO, 1982, p. 43).

era *Tempo espanhol*, de 1959. Diante disso, a descrição formal desse processo de corte – que, em *Convergência*, desmembraria o sintagma e o próprio signo, incluindo-os na máquina combinatória – se torna mais surpreendente.

Embora a diluição da linguagem nítida seja mesmo uma característica marcante – não apenas na exploração da memória subjetiva de *A escola das facas*, mas, desde antes, na miscelânea de *Museu de tudo* –, não me parece adequado contrapô-la a uma rigidez de teor supostamente autoritário. Afinal, o ímpeto de precisão e clareza na poesia de João Cabral sempre se constituiu como um gesto democrático, sintetizado por aquele “dar a ver” que, inquerindo objetos e fenômenos, intentava revelar a real complexidade da matéria que o poema mobiliza. Diante dessa tarefa, a assertividade cabralina nunca correspondeu a uma “verdade irrefutável”, uma vez que a própria repetição em série de ideias fixas explicitava, de maneira consciente, a dificuldade de formalização desse programa. Quer dizer, o empenho de concreção, que se aprofundava progressivamente até *A educação pela pedra*, estava baseado numa autoconsciência da linguagem acerca de seus limites, de modo que o esforço contínuo de exposição mais calculada dos mesmos poucos motivos desdobrava-se num árduo trabalho de reverificação dos próprios instrumentos do poeta – como se cada novo livro fosse uma versão mais contundente de todos os anteriores.

É compreensível que, no início dos anos 1980, no contexto de reabertura democrática, Santiago sinalize os perigos de qualquer autoritarismo dogmático. Contudo, num país onde as fronteiras entre a esfera pública e a vida privada nunca foram muito bem definidas, o rigor racional de João Cabral poderia ser visto como um antídoto contra aquela vocação autoritária fincada na arbitrariedade do “homem cordial”²⁶⁸. Em franca oposição ao prolongamento do acento personalista na arena pública, cristalizado na coloquialidade no trato social²⁶⁹, a firmeza da linguagem cabralina, entre as décadas de 1950 e 1960, não resultou numa visão autoritária e/ou excludente da realidade, sendo uma estratégia artística que – em consonância com o melhor

²⁶⁸ Não custa lembrar as palavras de Sérgio Buarque de Holanda: “No Brasil, pode dizer-se que só excepcionalmente tivemos um sistema e um corpo de funcionários puramente dedicados a interesses objetivos e fundados nesses interesses. Ao contrário, é possível acompanhar, ao longo da nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade. E um dos efeitos decisivos da supremacia familiar – a esfera, por excelência dos chamados ‘contatos primários’, dos laços de sangue e de coração – está em que as relações se criam na vida doméstica sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós. Isso ocorre mesmo onde as instituições democráticas, fundadas nos princípios neutros e abstratos, pretendem assentar a sociedade em normas antiparticularistas” (1995 [1946], p. 146).

²⁶⁹ “No domínio da linguística, para citar um exemplo, esse modo de ser parece refletir-se em nosso pendor acentuado para o emprego dos diminutivos. A terminação em ‘inho’, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos e, ao mesmo tempo, para lhes dar relevo. É a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também aproximá-los do coração. (...). À mesma ordem de manifestações pertence certamente a tendência para a omissão do nome da família no tratamento social” (HOLANDA, 1995 [1946], p. 148). A recorrência literária desses dois elementos coloquiais, cujo quinhão de violência e de ternura foi tão bem explorado pelos modernistas nos anos 1920 e pelos poetas marginais nos anos 1970, além de atestar a permanência dessas relações cordiais ao longo do século XX, assinala a especificidade da antilira de João Cabral (e também dos poetas concretos) no panorama da poesia brasileira.

do pensamento brasileiro do período – projetava, em sua razão construtiva, uma planificação que captaria, ao máximo, todo o dinamismo dessa realidade e, ao mesmo tempo, apontaria para uma maneira de organizá-la de modo mais justo. Na outra ponta, ainda que o desmanche dessa firmeza, a partir dos anos 1970, abra um “desvio interpretativo que pode recolocar a leitura de antigos poemas na vertente de sua ‘gênese pessoal’” (SANTIAGO, 1982, p. 42), esse traço biográfico não representou uma conciliação tranquila entre a intimidade da memória e a objetividade da pedra, forjando aquela desconjuntada simultaneidade entre metalinguagem crítica e versos de circunstância.

Nesse ínterim, a morbidez do sujeito invade a reflexão metapoética, sinalizando que a diluição da contundência se configura não como uma acalantada renovação, mas como um funesto encerramento – i. e., sem as qualidades que o sustentavam, cabe agora ao poema anunciar, como antecipação, a iminência de seu próprio fim. Quer dizer, ainda que a preocupação com a morte atravessasse toda a obra de João Cabral, é preciso destacar o *caráter eminentemente social* dessa temática nos livros dos anos 1950 e 1960: associada a condições bastante objetivas²⁷⁰, a morte era encarada como um problema cuja formulação cortante evitava – como vimos em *A educação pela pedra* – uma falsa equiparação entre a linguagem mineral e a precariedade material. Diante da sujeira da realidade concreta, a poesia cabralina adotava uma forma asséptica cujo valor propositivo revelava mais precisamente a podridão no mangue, a exploração no canavial ou a escassez no semiárido. Assim, mesmo em suas formulações mais negativas, a linguagem solar sempre assinalou que “o homem/ é sempre a melhor medida./ Mais: que a medida do homem/ não é a morte mas a vida” (MELO NETO, 1956, p. 28).

Pois bem, a partir de *Museu de tudo*, a distância entre essa linguagem enxuta (“limpa do que não é faca”) e a adversidade sertaneja (“onde estão os solos inertes”) se torna menos precisa, fazendo com que a subjetividade mórbida, encenada em *Pedra do sono*, se emparelhe com a objetividade fúnebre, enformada nos livros dos anos 1960. Dessa perspectiva, todas as imagens mortuárias que perpassam a obra de João Cabral – a “boca que orna/ o defunto com outro/ defunto, com flores”, da “Antiode”; os “gestos defuntos da lama”, de *O cão sem plumas*; a “bala/ enterrada no corpo,/ fazendo mais espesso/ um dos lados do morto”, de *Uma faca só lâmina*; a “gente funerária”, de “A cana dos outros”, etc. – podem ser, de fato, ressignificadas

²⁷⁰ Isso é evidente, por exemplo, em *Dois parlamentos*: tanto o “Congresso no polígono das secas” – “A todos os defuntos/ logo o Sertão desapropria,/ pois não quer defuntos privados/ o Sertão coletivista./ E assim não reconhece/ o direito a túmulos estanques,/ mas socializa seus defuntos/ numa só tumba grande” (MELO NETO, 1961, p. 101) – quanto a “Festa na casa-grande” – “O cassaco de engenho/ quando o carregam, morto:/ É um caixão vazio/ metido dentro de outro/ É morte de vazio/ a que carrega dentro:/ E como é de vazio,/ ei-lo que não tem dentro” (p. 122) – singularizam a morte a partir de relações específicas de trabalho no sertão e na zona da mata.

pelo retorno do “eu morto”, como “se a inodora morte escrita/ não fosse esconjuro mas treno” (1975, p. 60), tal qual sugere o poema “Lendo provas de um livro”²⁷¹. Porém, em vez de simplesmente desmentir a rigorosa impessoalidade da poética mineral – cujo bom funcionamento até *A educação pela pedra* atesta, afinal de contas, seu êxito, historicamente delimitado, como forma artística –, essa revisão interna se ancora num incômodo posterior, o qual atualiza as figurações soturnas do livro de estreia.

Assim como *Pedra do sono* evocava, no título, a imagem de uma lápide, tal ideia reapareceria não só no “caixão” de *Museu de tudo*, mas também na abertura de *A escola das facas*²⁷² e no encerramento de *Agrestes*²⁷³. Do mesmo modo, a reflexão sobre a própria morte, questão que atravessa o livro de estreia, se reengendra, nos anos 1980, como obsessão pelo suicídio – “Direito à morte”, “Questão de pontuação”, “Sujam o suicídio”, de *Agrestes*; “Crime na Calle Relator” e “A tartaruga de Marselha”, de *Crime na Calle Relator* –, entre tantas outras feições que a morte adquire²⁷⁴. Por outro lado, diferindo um pouco dos livros da década de 1940, de *Museu de tudo* em diante surgirá também um novo tratamento ao tema, enfatizado na constante rememoração de amigos recém-falecidos – como em “Na morte de Marques Rebelo” e “O pernambucano Manuel Bandeira”, em *Museu de tudo*; “Na morte de Joaquim Cardozo”, em *A escola das facas*; ou “Contam de Clarice Lispector”, de *Agrestes*. Nesse sentido, um dos poemas mais interessantes do livro de 1975 é “A Willy Lewin morto”:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

²⁷¹ Isso seria melhor tematizado, posteriormente, em “O exorcismo”, de *Crime na Calle Relator*: “Madrid, novecentos sessenta./ Aconselham-me o Grão-Doutor./ ‘Sei que escreve: poderei lê-lo?! Senão tudo, o que acha melhor.’// Na outra semana é a resposta./ ‘Por que da morte tanto escreve?’/ ‘Nunca da minha, que é pessoal,/ mas da morte social, do Nordeste.’// ‘Certo. Mas além do senhor,/ muitos nordestinos escrevem./ Ouvi contar de sua região./ Já li algum livro de Freyre./ Seu escrever de morte é exorcismo,/ seu discurso assim me parece:/ é o pavor da morte, da sua,/ que o faz falar da do Nordeste” (1987, p. 35).

²⁷² “Eis mais um livro (fio que o último)/ de um incurável pernambucano;/ se programam ainda publicá-lo,/ digam-se, que com pouco o embalsamo./ E preciso logo embalsamá-lo:/ enquanto ele me conviva, vivo,/ está sujeito a cortes, enxertos:/ terminará amputado do fígado,/ (...).// Um poema é o que há de mais instável:/ ele se multiplica e divide,/ se pratica as quatro operações/ enquanto em nós e de nós existe./ Um poema é sempre, como um câncer:/ que química, cobalto, indivíduo/ parou os pés desse potro solto?! Só o mumificá-lo, pô-lo em livro” (1980, p. 6).

²⁷³ “Agora aos sessenta e mais anos,/ quarenta e três de estar em livro,/ peço licença para fechar,/ com o que lestes (?) meu postigo./ Não há nisso nada de hostil:/ poucos foram tão bem tratados/ como escritor dessas plaquetas/ que se escrevia sem mercado./ Também, ao fechar o postigo,/ não privo de nada ninguém:/ não vejo fila em minha frente,/ não o estou fechando contra alguém” (1985, p. 151).

²⁷⁴ Vale a pena destacar um trecho de “Cemitérios metropolitanos”, de *Agrestes*: “1. É a morte o sutil apagar/ da vela na mão, morta já?!// Morrer é em gelo ou em fogo?! E se ao ar-livre é só um sufoco?!// Morrer não é valentemente/ cruzar o fio pela frente?!// 2. Quero que seja atirar fora/ caixões de lixo da memória:// que seja pôr ponto final/ ao livro que se escreve mal,/ sem conseguir a intensidade/ de que nos vai privando a idade” (1985, p. 143). Parece-me inegável que o segundo segmento remete aos termos da abertura de *Museu de tudo*, reforçando a leitura do próprio poeta acerca de seu livro “mal escrito”.

e é o primeiro que assiste
 ao enredado e incerto
 que é como no papel
 se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
 de quem está no estado
 do arqueiro quando atira,
 mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
 que prelê o que faço,
 e de quem busco tanto
 o sim e o desagrado.

O tom especulativo do poema, marcado pela inflexão condicional (“Se escrevemos”), emoldura uma cena, no mínimo, insólita: atrás do sujeito, no instante “enredado e incerto/ que é como no papel/ se vai nascendo o verso”, encontra-se uma entidade que avalia todo seu processo criativo – já que, como diz o próprio eu, tal fantasma “*prelê* o que faço”. Dentro dessa cena imaginada, a “testemunha” sobrenatural acompanha o poeta, observando tanto a instabilidade do verso ainda em composição quanto, na terceira estrofe, o esforço de precisão do artista “aceso”, que se compara ao “arqueiro quando atira,/ mais tenso que seu arco”. Por fim, o sujeito que, aparentemente, submetia-se ao julgamento do fantasma – disposto, desde o início, numa posição de superioridade (“em nosso ombro/ dobrado”) – não se contenta em somente ganhar o aval de seu hipotético juiz, mas também, e ao mesmo tempo, confrontá-lo (“de quem busco tanto/ o sim e o desagrado”).

Não custa lembrar que a palavra “fantasma”, embora bastante recorrente nos primeiros livros de João Cabral, é deliberadamente abolida do vocabulário concreto que o poeta adotaria a partir do final da década de 1940. Se, em *Pedra do sono*, essa presença espectral atormentava o sujeito – “Minha memória cheia de palavras/ meus pensamentos procurando fantasmas/ meus pesadelos atrasados de muitas noites” (MELO NETO, 1956 [1942], p. 148) –, tal problema já pareceria parcialmente solucionado, em *O engenheiro*, pela ambientação diurna que exorciza o mistério de “O fantasma na praia”:

(...)
 A cordial conversa
 com o fantasma na praia:

voz clara e evidente
 de enigma vencido;
 a conversa tranquila
 uma fonte de sustos.

Como afirma Marta Peixoto, surgindo num “cenário de sol e ar livre”, esse fantasma se torna um ser “dócil e inofensivo, despojado de qualquer associação com o sobrenatural e o subconsciente” (1983, p. 38). Desse modo, sob o emblema da lucidez, a figura diáfana – como a “vaga fumaça” ou a “informe nuvem” – seria extirpada da obra cabralina, em favor daquela ordem mineral, valorizada por “sua durabilidade, sua forma estável e autossuficiente, sua invulnerabilidade ao tempo” (p. 51). Por outro lado, reconhecendo as demais dissoluções de *Museu de tudo*, não é difícil notar como o retorno da entidade sobrenatural em “A Willy Lewin morto” também desestabiliza a razão construtiva que, até o livro de 1975, caracterizava a poética de João Cabral. Todavia, esse reaparecimento não se confunde com a “luta fantasma,/ vazia, contra nada”, criticada em “Anti-Char” (MELO NETO, 1975, p. 58), tendo um referente bastante concreto: Willy Lewin, mentor intelectual de João Cabral de Melo Neto durante sua juventude em Recife.

Em meados da década de 1930, Willy Lewin congregava um seletto grupo de jovens artistas em reuniões no Café Lafayette, reduto da intelectualidade recifense. Ao lado do pintor Vicente do Rego Monteiro, Lewin seria um dos principais responsáveis por uma grande atualização estética ocorrida em Pernambuco, promovendo a leitura de diversos poetas modernos, com especial atenção aos surrealistas franceses. Essa efervescência cultural, que animou outros poetas, como o alagoano Lêdo Ivo, seria registrada em *Renovação*, revista na qual João Cabral publicou seus primeiros poemas, além do ensaio “Considerações sobre o poeta dormindo”, tese originalmente apresentada no Primeiro Congresso de Poesia do Recife, em 1941.

Ainda é preciso analisar mais detidamente a reduzida obra poética de Willy Lewin – incluindo a suíte intitulada *Museu da poesia*, para a qual João Cabral escreveu uma breve introdução²⁷⁵ – para compreender sua forte influência sobre *Pedra do sono*. Uma pequena amostra encontrada nas páginas de *Renovação* (“Noturno”, “Suicídio da minha sombra”, “Espelho”, “Silêncio”, “Sono”)²⁷⁶ já demonstra a profunda afinidade temática entre a poesia de

²⁷⁵ Os poemas de *Museu da poesia* de Lewin, antecedidos pela nota introdutória de Cabral, foram publicados na edição 1, do ano IV, de *Renovação*, em janeiro de 1942. Apesar dos elogios ao “poeta de atmosfera”, não deixa de ser instigante que João Cabral valorize, em Lewin, uma capacidade comunicativa que, uma década depois, estaria no cerne de suas preocupações em “Da função moderna da poesia”: para o jovem poeta, em *Museu da poesia*, haveria “uma reprodução daquele enorme prazer de contar, de comunicar uma descoberta de ordem poética (insisto em comunicar, palavra que em relação a este texto, emprego em seu sentido literal), coisa muito do autor, essa como que alegria de colocar sua sensibilidade ao nosso serviço” (MELO NETO, 1942, p. 7). Agradeço a Paulo Ferraz pelo auxílio na pesquisa dos documentos das décadas de 1930 e 1940 sobre Willy Lewin.

²⁷⁶ Esses poemas de Willy Lewin foram publicados na edição 2, do ano III, de *Renovação*. Para exemplificar a semelhança com o “eu morto” de *Pedra do sono*, transcrevo os versos de “Suicídio de minha sombra”: “Enquanto

Willy Lewin e os primeiros versos do jovem Cabral, ambos mobilizados por uma atmosfera soturna e pelos efeitos letárgicos do sono. Não custa lembrar, aliás, que João Cabral dedicou esse seu primeiro livro aos pais, a Carlos Drummond de Andrade e ao próprio Lewin. E essa proximidade seria realçada, ainda, no prefácio à primeira edição de *Pedra do sono*, escrito pelo mentor do jovem poeta:

Durante quatro anos, pouco mais ou menos, de convivência cotidiana, chegamos, João Cabral de Melo Neto e eu, a um ponto quase extremo de entendimento poético. (...). De uns tempos para cá as nossas conversas têm girado frequentemente em torno não só do valor e da ressonância dos vocábulos isolados, como da transfiguração (de ordem inteiramente mágica) adquirida pelas palavras no poema. (...). Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também – sobretudo a partir de sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia no Recife – na escuridão e na ausência de formas do sono (LEWIN apud MAMEDE, 1987, p. 358)

Como sabemos, a despeito das impressões de Willy Lewin sobre seu “quase extremo entendimento poético” com João Cabral, não tardaria para que o poeta de *O engenheiro* trilhasse um sentido diametralmente oposto: no lugar da “ordem inteiramente mágica”, da “escuridão” e da “ausência de formas do sono”, a linguagem cabralina se fará a partir de uma ordem racional, da claridade e da contundência lúcida. Essa consciente ruptura estética talvez justifique o progressivo afastamento entre os dois amigos²⁷⁷ e, mais que isso, explique o desaparecimento de Willy Lewin do universo poético construído até *A educação pela pedra*. É somente em *Museu de tudo*, após seu falecimento, em 1971, que Lewin ressurgue como um “fantasma”, trazendo consigo a atmosfera onírica que caracterizara a estreia de Cabral.

Diante disso, a temporalidade truncada do poema – “entre o passado do ‘foste’ e o presente do ‘prelê’ e do ‘busco’: oscilação que marca bem o tempo dos fantasmas” (STERZI, 2018, p. 101) – incide também no título, “A Willy Lewin morto”: se, de um lado, a dedicatória

dobro uma esquina/ a minha sombra enlouquece/ E se atira contra o muro/ Que de alto a baixo se lava/ Do sangue da minha sombra” (LEWIN, 1941, p. 4).

²⁷⁷ Como observa Edneia Rodrigues Ribeiro, a “fase solar marca a consolidação de algumas mudanças significativas na vida e na obra desse poeta [João Cabral], principiada após a sua partida para o Rio de Janeiro, como supõe Willy Lewin, em carta de 02 de junho de 1943: ‘(...) soube de vagos boatos (veiculados pelo Hélio Feijó, entre outros) acerca de uma grande transformação sofrida por você. Transformação que iria desde as roupas e os hábitos, até um modo de ser. (...). Tudo ótimo. Não obstante continuo a sentir uma espécie de medo (irracional) da sua jamais explicada ‘transformação’.

Depois dessa mensagem, a correspondência entre ambos se torna cada vez mais escassa e menos afetuosa. Ainda em 19 de agosto de 1943, Lewin, que escrevia cartas longas com mais de cinco folhas, usa menos de uma lauda para reclamar da indiferença de João Cabral para com ele. (...). Em tom mais amargurado, deixando transparecer o ciúme gerado por esse afastamento inexplicável, desabafa: ‘Ando, sinceramente, desconfiado – e temeroso – de que eu (que até agora me julgo ainda com direito a considerar-me um seu amigo do peito) tenha ingressado numa possível ‘lista negra’ organizada por você por motivos ignorados’” (RIBEIRO, 2019, p. 107). Segundo a pesquisadora, as cartas de Willy Lewin estão no acervo de João Cabral na Fundação Casa de Rui Barbosa.

se faz como um epitáfio ao velho amigo, de outro, a flexão do verbo (“foste”) sugere que sua função espectral de “testemunha” se dava, inclusive, enquanto Lewin permanecera vivo, apesar de todo afastamento entre os dois poetas. Nessa lógica, a novidade, portanto, não seria a mera presença do fantasma – que, segundo o próprio poema, sempre estivera ali, caso imaginemos a suposta cena –, mas a confissão do sujeito, que revela essa presença. Como aponta Eduardo Sterzi:

Ora, temos aí a cena da criação poética tal como ela sempre retorna em Cabral, desde o início de sua trajetória: a cena de uma passagem do momento pré-poético do “enredado e incerto” ao momento propriamente “aceso” e sobretudo do “tenso”. A diferença é que, agora (“agorapóstudo”?), Cabral parece sentir necessidade de confessar-se diante do amigo morto, e afirmar a radicação do verso – e não apenas de um impulso anterior a ele – naquele enredamento e naquela incerteza. Talvez porque *Museu de tudo* marque precisamente a crise do modelo poético (que diz respeito à configuração do poema, mas também à do livro) da tensão que era também razão: isto é, do modelo do *projeto* (2019, p. 101).

Essa crise do modelo poético não é, como tenho enfatizado, apenas um dado biográfico, tal qual o retorno da subjetividade poderia sugerir. Incrustado no fantasma do amigo morto e nas outras mortes particularizadas que permeiam *Museu de tudo* – o “câncer” e o “enfarte”, de “Meios de transporte” (MELO NETO, 1975, p. 6); o “banho morno”, de “Túmulo de Jaime II” (p. 21); o “ataque cardíaco”, de “W. H. Auden” (p. 25); o “martírio”, de “Frei Caneca no Rio de Janeiro” (p. 92) –, está também o fencimento do próprio programa poético que, desenvolvido desde os anos 1940, culminara na tensão arquitetada de *A educação pela pedra*. Num momento incerto, em que a razão construtiva já não encontra respaldo na realidade concreta²⁷⁸, *Museu de tudo* constitui-se deliberadamente como um sepulcro, dentro do qual a linguagem mineral encena, de modo ambivalente, seu próprio processo de erosão. Todavia,

²⁷⁸ Insisto que não se trata apenas de uma impressão pessoal, mas de uma mudança objetiva que alterou sensivelmente a configuração da sociedade brasileira, incidindo na obra dos artistas e intelectuais mais comprometidos com o processo político anterior. Para ilustrar, mais uma vez, a abrangência dessa crise, recorro as palavras de Celso Furtado em ensaio publicado em 1972, no qual o economista reflete sobre as possibilidades concretas de uma real superação do “subdesenvolvimento”: “A conclusão geral que surge dessas considerações é que a hipótese de generalização, no conjunto do sistema capitalista, das formas de consumo que prevalecem atualmente nos países cênicos, não tem cabimento dentro das possibilidades evolutivas aparentes desse sistema. (...). O custo, em termos de deprecação do mundo físico, desse estilo de vida é de tal forma elevado que toda tentativa de generalizá-lo levaria inexoravelmente ao colapso de toda uma civilização, pondo em risco as possibilidades de sobrevivência da espécie humana. Temos assim a prova definitiva de que o *desenvolvimento econômico* – a ideia de que os *povos pobres* podem algum dia desfrutar de formas de vida dos atuais *povos ricos* – é simplesmente irrealizável. Sabemos agora de forma irrefutável que as economias da periferia nunca serão *desenvolvidas*, no sentido de similares às economias que formam o atual centro do sistema capitalista. Mas como negar que essa ideia tem sido de grande utilidade para mobilizar os povos da periferia e levá-los a aceitar enormes sacrifícios, para legitimar a destruição das formas de cultura *arcaicas*, para *explicar e fazer compreender a necessidade* de destruir o meio físico, para justificar formas de dependência que reforçam o caráter predatório do sistema produtivo?” (1982, p. 74-75)

como já vimos, por mais que a sólida articulação entre os poemas se desmanche na irresoluta “meditação areal” do livro de 1975, o poeta promete ainda alguns “cristais”, que devolveriam “seu tom antigo/ de fazer poesia com coisas”. Somente assumindo essa condição mortuária enquanto forma – i. e., deixando que os fantasmas e desmanches que permeiam todo o livro se infiltrem na firmeza assertiva de sua linguagem, –, a poesia cabralina pode tentar recompor, com os fragmentos dessa ruína (“com toda essa caliça e essa sucata”), sua máquina de comover que projetava um mundo justo.

6. Entre a cãibra e a acídia

Em “Pernambuco e o mapa-múndi”, Luiz Costa Lima propõe uma interpretação mais específica para o viés biográfico de *A escola das facas*. Segundo o crítico, a rememoração familiar no livro de 1980, expondo a formação individual de João Cabral de Melo Neto, revelaria o “limite do intelectual brasileiro de produção não conservadora, cujo avanço é *controlado* por suas raízes, mesmo quando se insurge contra elas” (1981, p. 182). Incluindo o poeta no rol de “fazendeiros do ar”²⁷⁹ que atravessam a literatura brasileira de meados do século XX, Costa Lima encontra, nas lembranças desse “menino de engenho” – cuja sensibilidade artística se moldara pela leitura dos cordéis aos trabalhadores do eito –, as marcas indeléveis da censura patriarcal internalizadas na própria linguagem, que se fundamentaria num “sotaque cassaco, mas que, receoso, se dirá de forma velada” (p. 179). Dessa perspectiva, a inquestionável contundência de João Cabral não seria somente uma tomada de posição consciente do artista diante de sua matéria informe, mas também se forjaria como uma silenciosa conciliação com o passado familiar, cujo conteúdo problemático teria sido recalçado na obra pregressa do poeta²⁸⁰.

²⁷⁹ Para o crítico, resumindo um pouco, *A escola das facas* “nos desvela a família que João Cabral compõe com outros autores e, ao mesmo tempo, seu ramo específico. Com Drummond, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Gilberto Freyre, José Lins do Rego e João Cabral, as aristocracias decadentes dos fazendeiros, donos de engenho e banguês recebem seus cantores. Suas obras podem ser vistas como tecidas a partir da corrosão que sacode suas paisagens básicas. Em João Cabral, contudo, assim como com menor nitidez em Cornélio Penna, a corrosão influte seu rumo, perde sua orientação nostálgica e se dirige pelo rumo do seco, do ascético, onde vem se entroncar com romancista doutro solo, Graciliano Ramos, ao longe repontando a sombra de Augusto dos Anjos” (LIMA, 1981, p. 185).

²⁸⁰ Sendo uma leitura pouco retomada, vale citar mais um trecho do ensaio. Comentando o poema “Tio e sobrinho”, Luiz Costa Lima escreve: “A dicção de cassaco penetrara no menino a ponto de não lhe permitir a repetição da senhoralidade ‘natural’ do tio, contudo de menor trato com o mundo. Ou seja ainda, o receio de ser delatado não só tivera razão na meninice. O porte de sua poesia guardaria a prova do desvio que internalizara. Desvio entretanto sempre sentido com receio, não mantido apenas quanto ao círculo familiar – que terminaria por aprová-lo – mas estendido ao mundo maior, bem mais amplo e traiçoeiro, doutros leitores e doutros senhores. Daí explicar-se melhor por que uma peça de evidente denúncia como *Morte e vida severina* seja sempre minoritária na obra de

Numa breve revisão, não me parece que a obra de Cabral se constitua mesmo a partir dessa censura: a denúncia da insalubridade às margens do Capibaribe em *O cão sem plumas*, a violência no discurso dos senhores em *Dois parlamentos* e a exploração minuciosa da distância entre a linguagem árida e a vida sertaneja em *A educação pela pedra* não se colocam em termos conciliatórios, instaurando uma linguagem que se faz, sobretudo, em atrito com a matéria social, da qual o passado familiar é um “minitalhe”. De todo modo, ainda que desenhe um trajeto oposto ao de Silviano Santiago (em “As incertezas do sim”), é importante frisar que Luiz Costa Lima também propõe que *A escola das facas* corrigiria, em alguma medida, a poesia cabralina, trazendo à tona os indícios subjetivos de um “receio” que permearia todos os livros anteriores. E, complementando essa clivada exposição da memória infantil, haveria também uma ampliação do universo poético ligado à geografia pernambucana²⁸¹, composto sob uma nova formulação na “convivência interna estabelecida entre elementos diversos, quando não opostos” (LIMA, 1981, p. 182).

Sem forçar a nota, seria possível compreender essa “fusão” (o termo é de Costa Lima) entre elementos díspares de *A escola das facas* como um prolongamento da “coexistência de estilos” que comparece nas páginas de *Museu de tudo*. Nesse caso, o que Silviano Santiago e Luiz Costa Lima observam no livro de 1980 não seria tão somente o retorno inesperado do sujeito – que reconduz à “incerteza” ou escancara o “receio” antes encobertos pela assertividade mineral –, mas uma diluição de outra ordem, cujo processo se iniciara no depósito de 1975. Em outras palavras, analisando os dois livros em conjunto, pode-se dizer que não é o memorialismo de *A escola das facas* que relativiza a linguagem cabralina, mas, ao contrário, essa dicção mais subjetiva é *resultado* daquela problematização maior, inaugurada, dentro da obra de João Cabral, na tateante abertura de *Museu de tudo*, que “se fez sem risca ou risco”.

O curioso é que, para Costa Lima, a irregularidade do *Museu de tudo* pontuaria um momento de equivocada desagregação que, no livro seguinte, não mais se repetiria. Quer dizer, segundo o crítico, sem desconsiderar a revelação dos limites internos da linguagem contundente, os poemas de *A escola das facas* recuperariam o rigor tipicamente cabralino –

Cabral. O receio internalizado da censura originalmente familiar a tornará sempre obra de exceção” (idem, *ibidem*, p. 178).

²⁸¹ Tratando do poema “A voz do coqueiral”, Costa Lima afirma que em “tudo esse estilo parece oposto ao cabralino. Como se, no instante das memórias, o poeta da cana e do rio se perguntasse pela opção de fala a que renunciou. Mas isso seria no máximo uma meia verdade” pois, em *A escola das facas*, João Cabral “unifica, nas peças de seu xadrez, o que ainda permanecia díspar: à cana e ao rio se incorpora o alíseo. Não vistos como referentes a que o poeta teria que obedecer, tornam-se matéria-prima para a invenção, que, por ser *cosa mentale*, não é menos coisa concreta. E de que concreção ele trata senão de uma postura diante das coisas? Postura que identificamos como antilírica, contida, contundente. Crítica, em suma. Identificação que seria mistificante se não aprendêssemos a reconhecer também seu limite: o receio ante a própria contundência” (id. *ibid.*, p. 187-188).

uma vez que o medo da repressão na infância se coadunaria com os pressupostos da poética antilírica²⁸². Nesse sentido, o livro de 1980 resolveria os problemas formais de *Museu de tudo*, reorganizando um dos materiais dispersos neste arquivo (a subjetividade memorialista) dentro dos parâmetros objetivos que caracterizam a razão construtiva.

É interessante perceber que, para alguns dos melhores críticos de João Cabral, as obras da década de 1980 “reformariam” aquilo que, em *Museu de tudo*, encenava-se como desmanche. Embora seja inegável que esses últimos livros não possuem mais o cálculo arquitetônico de *A educação pela pedra*, parece existir uma tendência a considerá-los como versões mais bem acabadas do flanco aberto por *Museu de tudo*. Isso é evidente, por exemplo, na leitura de *Agrestes* proposta por Antonio Carlos Secchin:

Tendo como referência *Museu de tudo* (1975) – obra que João Cabral afirmou ser um conjunto aleatório de textos –, não deixa de ser tentador situar *Agrestes* como livro que “relê” o anterior. Falando das mesmas paisagens, já as faz diversas pelo fato de conectá-las em blocos ou “salas” temáticas, em oposição ao caráter difuso do anterior. A hipótese de releitura fundamenta-se em nítidas simetrias entre ambos os livros. Assim, se dos textos do miolo de *Agrestes* excluirmos os que integram a seção impensável na outra obra (pois à época o poeta-diplomata ainda não havia servido na região andina), chegaremos a oitenta poemas, exatamente o total de *Museu de tudo*. Mais: o *Museu* poderia ocupar, sem contestação, as mesmas “grandes salas” de *Agrestes*, a saber: “Do Recife, de Pernambuco”, “Ainda ou sempre, Sevilha”, “Linguagens alheias”, “Do outro lado da rua” (sobre a África), e “A Indesejada das gentes” (sobre a morte). Outro dado fomentador da hipótese de “releitura” é que, se catalogássemos as “peças” do *Museu*, em termos de incidência, as mais numerosas integrariam o acervo metalinguístico; a seguir, em ordem decrescente, a seção regionalista brasileira; logo após, quase iguais, o espaço espanhol e a morte; por fim a presença africana. Ora, o livro de 1985 reitera *rigorosamente* a incidência proporcional verificada na obra de 1975, mostrando um Cabral obcecado não apenas com o *que* dizer, mas no *quanto* dizer acerca do que diz (2014, p. 334-335).

²⁸² “Essa integração da memória privada numa poética contrária à profissão do autor implica, por sua vez, uma deriva contrária ao próprio estilo memorialístico, no que ele tem de complacência ante quem o guardou. Perante a exploração da memória vivida – e exemplos recentes na atual poesia brasileira o confirmam – cada acidente é de antemão justificado: são anedotas que explicam o futuro perfil de quem as manteve. Aqui, ao contrário, a anedota não tem alibi, porque não se dirige a um centro, a que, como circunstância, ajudaria a precisar. É o que se nota num poema supostamente tão centrado no próprio poeta quanto ‘Descoberta da literatura’. O acidente seria a atração do ‘filho-engenho’ pelo ‘romance de barbante’, a eleição de seu primeiro público entre os cassacos. A anedota se dissolve no poema, pois o que ressalta é a descoberta da literatura através do meio mais contrário aos hábitos do solar e a conseqüente ameaça de quem fossem à casa-grande enredar contra quem se dava a tal desplante (...).” Assim, para Costa Lima, a “literatura então surge como risco, não explorado como existencial, metafísico ou outro adjetivo de ressonância ‘poéticas’, mas bem concreto risco, o de se indispor com seus pares. Neste tecelão, a poesia nasce como prática adversa, gosto pelo que vai a contrapelo e, ao mesmo tempo, como medo por essa prática. O medo do então menino pela possível repressão não é revisto como drama lírico, início de um choque familiar. Não importa que este tenha ou não havido – como saberíamos? Para a poética cabralina importa que este medo tenha entrado na seleção da memória. Expulsa a lembrança do conflito, permanece a da ameaça do choque e o receio que o trava” (id. *ibid.*, p. 177-178).

Na releitura de Secchin, o “conjunto aleatório” de *Museu de tudo* é realocado nas “grandes salas” de *Agrestes* – o que permite, por sua vez, uma perquirição mais minuciosa do material antes difuso, incluindo a novidade dos poemas africanos. Seguindo esse raciocínio, o livro de 1985 daria a ver o que a falta de planejamento de *Museu de tudo* mantinha oculto, reengendrando a organização geométrica que definia, até a década de 1960, a poética cabralina. Ou seja, a divisão temática e o senso de proporções, que organizam *Agrestes*, seriam balizas que controlam e delimitam aquela profusão nebulosa do conjunto de 1975.

Em sentido oposto, Helton Gonçalves de Souza assume a organização da antologia *Poesia crítica* como modelo para repensar a articulação entre os poemas de *Museu de tudo*. Constatando que, na segunda seção da antologia, “Linguagens”, 60% dos poemas foram publicados originalmente no livro de 1975, o crítico questiona as insuficiências anunciadas no famigerado poema de abertura:

Ora, de acordo com JCMN, *Museu de tudo* é livro que “[...] não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro:/ é depósito do que aí está,/ se fez sem risca ou risco”. Dessa afirmação autocrítica, poderíamos concluir, um tanto precipitadamente, pelo menos no tocante ao estrato ótico que estamos investigando, que esses 35 poemas de *Museu de tudo*, ao se reproduzirem na segunda parte de *Poesia crítica*, conduziriam para ela, qualitativamente, a mesma sugestão de ausência de “risca ou risco”.

(...)

Não obstante, JCMN demonstra de um modo nítido e preciso (...) que compôs sistematicamente, numa perspectiva matemático-plástica, os poemas tanto de *Museu de tudo* quanto de *Poesia crítica*. E, pelo menos quanto à segunda parte deste último livro, percebemos também que seus poemas se agrupam em segmentos temáticos facilmente identificáveis (1999, p. 72).

Dividindo os poemas pelo número de versos, Souza projeta um diagrama que revelaria o “equilíbrio assimétrico” do conjunto, desmentindo a autocrítica de “O museu de tudo” e atestando a equivalência entre o “depósito do que aí está” e a reordenação da antologia de 1981. Para sustentar essa comparação, todavia, é preciso necessariamente ignorar os pontos-cegos que o próprio diagrama apresenta: se, por exemplo, a maioria dos poemas de *Museu de tudo* se mantém, de fato, dentro de uma lógica quaternária (com predominância de 8, 12, 16 e 32 versos), como justificar os treze versos de “O autógrafo”? Ou a mistura entre prosa e verso de “Exposição Franz Weissmann”? Sem ignorar a leitura iluminadora de *Poesia crítica*, vale aqui destacar que é o arranjo da antologia que sugere ao pesquisador a existência de uma coordenação matemático-plástica em *Museu de tudo* – o que, na outra ponta, resgataria o livro de 1975 de um juízo negativo devido ao afrouxamento da produção serializada.

Por seu turno, percorrendo toda a trajetória cabralina, Adélia Bezerra de Menezes desenvolve uma cuidadosa análise do processo de concreção dos elementos líquidos em configurações cada vez mais solidificadas – movimento que culminaria numa avaliação bastante positiva de *Museu de tudo*:

Assim, há um percurso a ser apontado na obra de João Cabral, que vai de *Pedra do sono* (onde se trata, no entanto, da pedra onírica, referência ao bíblico sonho de Jacó, e onde estão “as vozes líquidas do poema” e “os acontecimentos da água”) até *A educação pela pedra* (em que o poeta, à semelhança do sertanejo do Nordeste, também se torna “incapaz de não se expressar em pedra”). (...)

E, se sua poesia (...) “acabou virando pedra”, que deverá esperar agora? Uma incursão pelo reino dos metais – e das gemas. Com efeito, em *Museu de tudo* João Cabral apresenta o desenvolvimento de certos aspectos de seu imaginário nessa linha. É o caso de se conferir: metal, alumínio (“A escultura de Mary Vieira”), cristal (“Díptico”), zinco, cobre e ferro (“Impressões da Mauritânia”), chumbo (“Ademir da guia”), níquel, alumínio, estanho (“Duplicidade do tempo”), cristal, metal (“A escola de Ulm”). E sobretudo em “Resposta a Vinicius de Moraes” (que tem como epígrafe, exatamente, “Camarada diamante”) chega-se a essa figuração da resistência e da dureza por excelência, a pedra que condensa as forças do universo, essa espécie de superlativo da pedra, que é o diamante (1984, p. 11).

Para reforçar seu argumento, Menezes recorre ao então recém-lançado *Auto do frade*, cuja composição se organiza em células estróficas de múltiplos de oito:

Excetuando as estrofes da 2ª e da 3ª partes do poema, que têm 16 versos, as falas do próprio frei Caneca, que têm 40 (sempre, como se vê, um múltiplo de oito), as demais estrofes (que constituem a maioria) desse *Auto* são oitavas, com versos quase que na totalidade octossílabos. (Aqui também as falas do frade introduzem uma dissonância: ele fala em heptassílabos). E essas oitavas octossilábicas são significativas: sabemos que o diamante é formado por 2 tetraedros de arestas cruzadas, ou seja, um octaedro. Assim, eu poderia dizer que, no geral, a estrutura formal do poema mimetiza o sistema cristalino do diamante (idem, ibidem).

Se a descrição formal de *Auto do frade* desvenda precisamente um “sistema cristalino”, o mesmo não ocorre com *Museu de tudo*: a clara regularidade do auto de 1984 não encontra ressonância na desestabilização do livro de 1975, dentro do qual a presença textual dos metais não se converte, como vimos, em manutenção da firmeza mineral – já que, ao contrário, as qualidades sólidas muitas vezes se desfazem, como na corrosão de “Duplicidade do tempo”. Quer dizer, ainda que *Auto do frade* mimetize a estrutura octaédrica de um diamante, a reunião de *Museu de tudo* contraria propositadamente essa obcecada simetria. Mesmo quando um poema particular reafirma a construção ortogonal, como “A escultura de Mary Vieira”, seu

valor é relativizado pela dinâmica interna do livro, cuja imagem oscila entre a “areia frouxa”, de “Díptico”, e o “diamante industrial”, de “Resposta a Vinicius de Moraes”.

Essas quatro análises, tão díspares entre si, realçam bem as dificuldades de abordagem de *Museu de tudo*: perdido num lugar indefinido dentro da série cabralina, caberia aos críticos salvaguardá-lo da excessiva depreciação anunciada no poema de abertura, seja retificando seus defeitos pela valorização dos livros posteriores ou descobrindo, no próprio livro em pauta, uma ordenação mais complexa que não estaria à vista. Em todos os casos, porém, *Museu de tudo* é tomado a partir de um outro, que eliminaria suas incongruências estruturais – a “fusão” de *A escola das facas*, as “grandes salas” de *Agrestes* – ou confirmaria sua secreta organização – o “equilíbrio assimétrico” de *Poesia crítica*, o “sistema diamante” de *Auto do frade*. Todavia, a despeito das evidentes diferenças entre os críticos, a indefinição permanece: no fim das contas, todos apresentam uma leitura mais matizada dos livros dos anos 1980, sem examinar detidamente os problemas trazidos pela fatura específica de *Museu de tudo*²⁸³.

Do contraste entre esses e tantos outros comentários sobre o livro – como a importante análise de João Alexandre Barbosa, em “Balanço de João Cabral” – não surge um ponto de convergência a partir do qual se poderia estabelecer o debate crítico. Com a falta de consenso acerca das características formais do conjunto, as abordagens bifurcam-se, *grosso modo*, em duas grandes tendências, que reproduzem um dos polos das oscilações de *Museu de tudo*, ora ressaltando o abrandamento do rigor arquitetônico, ora enfatizando a reelaboração dos valores poéticos de Cabral. A questão é que ambas as tendências estão parcialmente corretas – uma vez que descrevem uma das linhas de força que integram o livro – e devem, portanto, ser articuladas numa leitura pretensamente totalizante de *Museu de tudo*. Sem a tensão dialética de *A educação pela pedra*, porém, o conjunto de 1975 mantém essas suas antinomias em suspensão, gerando aquela forma de impasse que, por sua vez, revela um momento de profunda crise no projeto construtivo.

Propondo uma atualização do conceito de “museu imaginário”, Rosalind Krauss observa que, entre as décadas de 1960 e 1980, houve uma mudança significativa no sistema das artes visuais, cujos desdobramentos aparecem tanto na arquitetura dos novos museus quanto nos modos de recepção dos espectadores. Refletindo sobre o espaço físico dessas instituições,

²⁸³ Não custa ressaltar que, nos ensaios de Luiz Costa Lima (“Pernambuco e o mapa-múndi”) e Antonio Carlos Secchin (“Outras paisagens”), os objetos abordados são mesmo os dois livros posteriores – *A escola das facas* e *Agrestes*, respectivamente. Quer dizer, em ambos, a presença de *Museu de tudo* é deliberadamente lateral, servindo apenas como termo de comparação. Na tese de Helton Gonçalves de Souza, *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*, o livro de 1975 acaba adquirindo maior importância mas, ainda assim, a ênfase recai sobre a antologia *Poesia crítica* como obra independente. Por fim, as considerações de Adélia Bezerra de Menezes sobre *Museu de tudo* aparecem apenas no último parágrafo do ensaio “A alquimia da pedra”, como sugestões para futuras reflexões.

a autora assinala duas propostas arquitetônicas que estariam intimamente vinculadas à própria noção de “arte moderna”: de um lado, o “espaço universal” [“*universal space*”], de Mies van der Rohe – pensando como uma amplitude neutra, mobilizada pelas variações internas dentro do espaço de exposição²⁸⁴ – e, do outro, a “rampa em espiral” [“*spiral ramp*”], de Le Corbusier – pensada como uma trajetória modular, que baliza a atenção do espectador ativo²⁸⁵. Em contrapartida, em meados dos anos 1970, estaria se consolidando uma outra lógica que, pelo resgate de um dos fios da própria tradição moderna – sintetizada pela figura do “trapeiro” [“*ragpicker*”] –, instauraria uma nova concepção de museu:

²⁸⁴ “*The universal space is what Mies finally managed to build, in reduced and truncated form, in Berlin and Houston, and what served as the model for the original exhibition spaces at the Centre Pompidou in Paris. (...) No internal walls are needed to support this structure and so free-standing partitions can be positioned and repositioned at will. The spatial ‘idea’ of the plan is its combination of neutrality and immensity. Being a grid of vast proportions, it is a kind of constructed mathesis, a value-free network within which to set individual objects in (changing) relation. Being an immense enclosure which nonetheless defines a space, thereby establishing a sense of unity throughout the whole, it constructs the very experience of the that collectivizes the variety and diversity of production it contains: the idea that Malraux will see as transcending that of style, the idea of a collective language called Art*” (KRAUSS, 1996, p. 241-242).

[Em tradução minha: “O espaço universal é o que Mies finalmente conseguiu construir, de forma reduzida e truncada, em Berlim e Houston, e que serviu como modelo para os espaços de exposição originais do Centro Pompidou, em Paris. (...) Nenhuma parede interna é necessária para sustentar essa estrutura e, portanto, divisórias independentes podem ser posicionadas e reposicionadas à vontade. A ‘ideia’ espacial do plano é sua combinação de neutralidade e imensidão. Sendo uma grade de amplas proporções, essa é um tipo de *mathesis* construída, uma rede de valor aberto dentro da qual é possível dispor objetos individuais em relações (cambiáveis). Sendo um imenso recinto que, no entanto, define um espaço, estabelecendo assim um senso de unidade completamente integrada, ele constrói a própria experiência do que congrega a variedade e a diversidade de produção contida dentro de si: a ideia que Malraux verá como aquilo que transcende à de estilo, a ideia de uma linguagem coletiva chamada Arte”.]

²⁸⁵ “*Initially, of course, it might seem that the ramp merely extends and hypostatizes that fact of trajectory that had been one of the major features of the arrangement en filade, with its emphasis on continuity and sequence, of the nineteenth-century palace/museum. Indeed, as the pull of gravity encourages one’s descent down the circling ramp of Wright’s Guggenheim Museum, sequence is at the very core of the experience. But this isolation of the trajectory in which the viewer’s body will engage and about which he or she cannot help but be conscious since its unfolding from beginning to end is made visible as the eye surveys the sweep of the spiral around the open atrium at the building’s center, this expression of the trajectory as such is another modernist transcoding of art as a function of the musée imaginaire. For this ramp is understood, within the work of, say, Le Corbusier, as the physical expression of intentionality, of the viewer’s prospective desire to master the space before him or her, of a cognitive effort that precedes motion. As such it is the site for that act of imaginative projection, through which the receiver of art makes of it a fiction, the perceiver’s own fiction, a new writing, that is, of Art’s universal story.*” (idem, ibidem, p. 244).

[Em tradução minha: “A princípio, é claro, pode parecer que a rampa apenas estende e hipostasia aquela marca de trajetória que foi uma das principais características do arranjo *en filade*, com ênfase na continuidade e na sequência, do palácio/museu do século dezanove. De fato, como a atração gravitacional estimula a gente a descer a rampa circular do Museu Guggenheim projetado por Wright, a sequência está no cerne dessa experiência. No entanto, esse isolamento da trajetória na qual o corpo do(a) espectador(a) se engajará e sobre o qual ele ou ela não pode deixar de estar consciente, uma vez que seu desdobramento do começo ao fim se torna visível quando o olho observa o percurso espiralado em torno do átrio aberto no centro do edifício, essa expressão da trajetória é outra transcodificação modernista da arte como uma função do *musée imaginaire*. Pois essa rampa é entendida, dentro do trabalho de, digamos, Le Corbusier, como uma expressão física da intencionalidade, do anseio prospectivo do observador em dominar o espaço à sua frente, de um esforço cognitivo que precede o movimento. Assim, esse é o lugar para aquele ato de projeção imaginativa, por meio do qual o receptor da arte faz dela uma ficção, a própria ficção do observador, uma nova escrita, ou seja, a história universal da Arte”.]

During the time that contemporary production in painting and sculpture has taken on this almost universal relation to pastiche, an extraordinary outpouring of new museum buildings has occurred. And it can be argued that among them are the beginnings of a new architectural type that is responsive to this reconfiguration of the museum without walls.

I have in mind Hans Hollein's Municipal Museum Abteiberg Mönchengladbach and Richard Meier's Museum of Decorative Arts at Frankfurt, two buildings that in terms of basic parts would seem to have little to do with each other. (...)

For the reigning idea in both museums is the vista: the sudden opening in the wall of a given gallery to allow a glimpse of a far-away object, and thereby to interject within the collection of these objects a reference to the order of another. The pierced partition, the open balcony, the interior window – circulation in these museums is as much visual as physical, and that visual movement is a constant decentering through the continual pull of something else, another exhibit, another relationship, another formal order, inserted within this one in a gesture which is simultaneously one of interest and of distraction: the serendipitous discovery of the museum as flea-market²⁸⁶ (KRAUSS, 1996, p. 245).

Independentemente do juízo acerca do pastiche como procedimento-chave da arte dos anos 1970 e, mais ainda, da associação imediata entre trapeiro e *pasticheur* – questões espinhosas, que exigem uma verificação bem meditada –, não deixa de ser interessante pensar a falta de planificação de *Museu de tudo* a partir da sugestão arquitetônica de Krauss. Nesse caso, a desordem do depósito cabralino poderia ser lida como uma forma distendida que corresponde ao “descentramento” dos novos padrões do “museu sem paredes”, entendido como “mercado de pulgas” – ou “circo-feira” (“Em Marraquech”) –, dentro do qual o leitor transitaria livremente, estabelecendo suas próprias relações entre os mais diversos poemas. Sem aquela delimitação impositiva da arquitetura moderna, em vez de procurar uma ordenação estrutural do livro, melhor seria aceitar sua condição invertebrada, assumindo que cada um poderia descobrir, num gesto simultâneo de “interesse” e “distração”, sua própria versão de *Museu de tudo*. É isso que aparece, por exemplo, na base do “projeto expográfico” de Rafaela Cardeal:

²⁸⁶ [Em tradução minha: “Durante o tempo em que a produção contemporânea em pintura e escultura assumiu essa relação quase universal com o pastiche, ocorreu uma extraordinária onda de construção de novos museus. E pode-se argumentar que, entre eles, há o início de um novo tipo de arquitetura, adequada a essa reconfiguração do museu sem paredes.

Eu tenho em mente o Museu Municipal Abteiberg, em Mönchengladbach (projetado por Hans Holleins) e o Museu de Artes Decorativas, em Frankfurt (projetado por Richard Meier), dois edifícios que em termos de elementos básicos pareceriam ter pouco a ver um com o outro. (...).

Pois a ideia reinante em ambos os museus é o panorama: a súbita abertura na parede de uma determinada galeria que permite vislumbrar um objeto bem distante e, assim, introjetar na coleção desses objetos uma referência à outra sequência. A divisória perfurada, a varanda aberta, a janela interior – a circulação nesses museus é tanto visual quanto física, e esse movimento visual é um constante descentramento pela atração contínua de todo o resto, outra exibição, outra relação, outra ordenação formal, inseridas dentro desse movimento por um gesto que é, simultaneamente, de interesse e distração: a descoberta fortuita do museu como mercado de pulgas”.]

Após apresentarmos os princípios crítico-teóricos de base museológica que contribuem para a leitura de *Museu de tudo*, podemos propor um projeto expográfico para esse livro-museu. Se a curadoria de João Cabral não impõe ao leitor nenhum roteiro de leitura, estimulados por tal liberdade, em um novo gesto curatorial iremos compreender o material que é *dado a ver* pelo olhar cabralino. (...)

Ao entendermos a atividade curatorial também como laboratório de pesquisa, verificamos que o livro-museu é composto por quatro linhas temáticas que ditam tanto os eixos de nossa análise quanto a oficina poética de João Cabral de Melo Neto. São eles: **Poéticas, Retratos, Paisagens e Máquinas do tempo**. Estas foram pensadas a partir das ideias fixas e das obsessões do poeta, mas utilizamos o gesto interpretativo como critério seletivo e arbitrário para determinar a predominância de temática em cada poema do livro. No entanto, dentro de um espaço aberto e dinâmico, os poemas-quadros não são vistos isoladamente e, de tal modo, as linhas temáticas seguem essa disposição. Exibem-se, portanto, em fluxo contínuo, proporcionando um olhar simultâneo de tudo que está sendo exposto (2016, p. 104).

O que sustenta a proposta de Cardeal é a analogia entre o “espaço aberto e dinâmico” de um museu e a própria disposição do livro, que não imporia “nenhum roteiro de leitura”. É sintomático, porém, que essa liberdade curatorial se delinieie, conforme as palavras da pesquisadora, a partir de “eixos” que atravessariam toda a “oficina poética de João Cabral de Melo Neto” – sintetizados em suas ideias fixas. Quer dizer, ainda que argumente em favor da arbitrariedade inerente ao *Museu de tudo*, a curadoria de Cardeal acaba revelando certas tendências objetivas dentro da dispersão do conjunto, rastreando uma divisão temática bastante similar àquela sugerida por Antonio Carlos Secchin, em *A poesia de menos*:

Um aspecto interessante a relevar nesse museu é o largo espaço concedido a “retratos” (ou quadros que apresentem um rosto humano), em grande maioria de artistas. *Museu de tudo*, no conjunto das produções de João Cabral, é a obra que mais referencia e reverencia a própria arte. Basta lembrar que, dos 80 poemas metalinguísticos acolhidos na antologia *Poesia crítica* (1982), nada menos do que 40 pertencem ao livro de que ora nos ocupamos. Por isso, se quisermos distribuir tematicamente as peças desse museu, não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio “criador/criação”.

Ao menos quatro outros grupos podem ser localizados: a) o de seres humanos não artistas; b) o de objetos (à exceção dos artísticos) e paisagens da ordem cultural; c) o de elementos e paisagens pertencentes à ordem natural; d) o de situações que envolvam a problematização do tempo e da morte (1999, p. 250).

Se é evidente que *Museu de tudo* não apresenta uma arquitetura calculada como *A educação pela pedra*, não se pode ignorar que o “descentramento” – resultado, talvez, daquela impossibilidade de domar a realidade, constatada no segundo segmento de “Exposição Franz Weissmann” – é apenas uma das tendências do livro de 1975. Entre a ambígua aceitação do museu sem paredes (ora “circo-feira”, ora “caixão de lixo”) e o irresoluto anseio de retorno à

razão construtiva (ora projetada como “um edifício sem entropia”, ora inviabilizada por uma “explosão no edifício”), os poemas de *Museu de tudo* compõem uma totalidade instável, cuja sinuosidade pode ser melhor interpretada em contraste com a estrutura retangular de *A educação pela pedra*. Mas, mesmo dessa perspectiva, a relativização da poética cabralina não se confunde com um esvaziamento de sentido, sendo antes uma hesitante tentativa de enformar uma matéria nova, que já não se dá a ver pelo atrito entre polos antagônicos. O que há de desajuste em *Museu de tudo*, portanto, é também o que revela a atualidade do livro, colocando à prova a linguagem mineral num contexto que parece desmentir seu funcionamento efetivo.

Esse forte contraste com *A educação pela pedra* é uma característica fundamental de *Museu de tudo*. Desmontando o atrito tenso em oscilação distendida, o livro de 1975 é uma espécie de avesso do anterior, como realça a falta de risco anunciada no poema de abertura. Analisá-lo a partir dessa relação não significa simplesmente inverter os sinais do ideário construtivo que fomentavam a poesia cabralina, mas repensá-los seriamente em sua nova (e instável) conformação. Uma peça incontornável, nesse sentido, é o poema “No centenário de Mondrian”:

1 ou 2

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo
com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelam-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou carço,

que então tem de arear
ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa

2 ou 1

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha
tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso

ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne viva,

quando essa alma já tem
por sobre e sob a pele
queimaduras do sol
que teve de incender-se

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na ideia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdaram a agudez
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro,
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

a lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

Para variar, o poema é construído de maneira simétrica, dividido em dois segmentos de 12 quadras. Em cada uma das seções ocorre um movimento aparentemente semelhante, partindo de um estado de esgotamento (“Quando a alma já se dói”) ou espraiamento (“Quando a alma se dispersa”) para uma resolução firme e racional, conquistada pelo trabalho do artista plástico. Nesse processo, o poema aponta que “só essa pintura” será capaz de restaurar a alma degradada, apagando “as equimoses/ que a carne da alma traz”, incitando “a alma murcha,/ de indiferença ou acídia” e lançando “ao fazer/ a alma de mãos caídas”. A própria reversibilidade dos subtítulos (“1 ou 2”, “2 ou 1”), emulando o dinamismo pictórico dos quadros de Mondrian, realça esse movimento convergente entre os dois segmentos – que poderiam ser lidos, portanto, como variantes de uma mesma estrutura, duplicada no poema.

Essa evidente similaridade, entretanto, não deve anular as sutis diferenças entre as partes do poema. Ainda que, ao final do processo, as 24 quadras se complementem, compondo um retrato mais exato do artista homenageado, uma leitura espelhada de “No centenário de

Mondrian” revela que a condição inicial da alma não é equivalente nos dois movimentos. Em “1 ou 2”, o problema poderia ser sintetizado como uma *exaustão*, que ocorre após uma luta “corpo a corpo/ com o em volta confuso,/ sempre demais, amorfo”. Nesse caso, a alma, empenhando-se “para chegar ao pouco” (e, mais que isso, “à coisa coisa e ao miolo/ dessa coisa, onde fica/ seu esqueleto ou caroço”), acaba se deteriorando e “começa a ter câibras/ pelo esforço de dentro”. Por outro lado, em “2 ou 1”, a lógica se inverte: dispersando-se “em todas as mil coisas/ do enredado e prolixo/ do mundo à sua volta”, aqui o problema é a *prostração* da alma, que “se dissolve/ nas modorras da música,/ no invertebrado vago,/ sem ossos, de água em fuga”. Nesse segundo caso, a “alma borracha” se alarga numa diluição que “adorme o ácido vivo”, mantendo, sem nenhum esforço, os “músculos lassos”.

Não é difícil notar, entre os dois segmentos, um cuidadoso esquema de oposições diametralmente construído: se, em “1 ou 2”, a alma chega a “umas poucas coisas”, em “2 ou 1”, ela se perde “em todas as mil coisas”; se, na primeira seção, o embate expõe o “esqueleto ou caroço”, na segunda, a entrega se espria no “invertebrado vago, sem ossos”; se, num segmento, a alma começa a ter “câibras”, no outro, continua com os “músculos lassos”; se, de um lado, a “alma já arde/ da afta ou da azia”, queimando-se na “ideia fixa/ de chegar ao que quer”, do outro, a “alma murcha,/ de indiferença ou acídia” mostra-se “incapaz de molas/ para atirar-se ao faço”; se, em suma, o trabalho na primeira parte almeja “ao perfil asséptico e preciso”, a dissolução na segunda parece aceitar o “enredado e prolixo do mundo”. As duas atitudes, porém, são igualmente superadas pela pintura de Mondrian, cuja precisão calculada tanto “apaga na alma a luz,/ ácida, do sol de dentro” (regulando, assim, a “lucidez brasa” de “1 ou 2”), quanto lança “ao fazer/ a alma de mãos caídas” (livrando-se, portanto, do “alcalino demais” de “2 ou 1”).

Ora, esse esquema compositivo, com duas partes polarizadas intercambiáveis, é a estrutura prototípica de *A educação pela pedra*. Quer dizer, embora o poema em questão corresponda às exigências da construção ortogonal do neoplasticismo, a grade geométrica pela qual Mondrian opera serve muito mais como modelo à organização calculada do livro de 1966 do que ao desconjuntado acúmulo de *Museu de tudo*. Mais que isso, a rigorosa manutenção de um programa racionalmente planejado, montado a partir de restrições inegociáveis (cores básicas, linhas retas, formatos retangulares) e articulado a um projeto mais amplo de organização da vida social a partir da arquitetura moderna²⁸⁷, é uma característica marcante da

²⁸⁷ “Pela sua tensão intelectual, a vanguarda holandesa não encontra paralelo senão na vanguarda russa, mas possui outras origens, e nasce da revolta moral contra a violência irracional da guerra que assolava a Europa. Dela se deriva um juízo negativo sobre a história; não a violência, e sim a razão é que deve determinar as transformações

trajetória de Mondrian ao longo dos anos 1920 e 1930 que ecoaria no progressivo desenvolvimento da obra de João Cabral até a década de 1960.

Todavia, escrito muito provavelmente em 1972, ano da efeméride do título, “No centenário de Mondrian” comparece na miscelânea de *Museu de tudo*, o que exige alguma ponderação nesse processo de identificação imediata entre a obra do artista plástico e a poética cabralina. Se antes a equivalência entre ambos parecia garantida²⁸⁸, as oscilações internas do livro de 1975 sugerem um outro ângulo para esse diálogo. Como vimos anteriormente, os poemas de *A educação pela pedra* pressupõem um momento de fixação, depurado de um minucioso trabalho com a linguagem que, ao ser objetivada, encontra seu principal símile na concretude da pedra, cuja “resistência fria/ ao que flui e a fluir” reforçava os valores construtivos de Cabral. Isso não significa, é claro, que os poemas podiam ser apreendidos instantaneamente pelo espectador – ainda que a mancha gráfica do livro emule a concreção almejada por essa linguagem –, uma vez que a matéria verbal, para ser lida, demanda certo fluxo temporal. O que se ambicionava, nesse caso, era a exposição dinâmica do processo compositivo, replicado na leitura, que se encerraria pela constituição do poema como unidade integrada, sem fissuras ou zonas cinzentas.

Disso se poderia deprender uma fácil aproximação com Mondrian, para quem – segundo nota Harry Cooper (cf. 1998) – o “dinamismo pictural” [*pictorial dynamism*] do quadro resolvia-se, dialeticamente, como “unidade plástica” [*plastic unity*]. A serialização da poesia cabralina poderia ser compreendida nesse mesmo sentido, uma vez que a repetição das ideias fixas produzia uma “contínua suprassunção” [*continuous sublation*], indiciando um processo de concreção que chegaria ao ápice justamente em *A educação pela pedra*. Na outra

da vida da humanidade, e as transformações devem se dar nos diversos campos da atividade humana, através de uma revisão radical das premissas e das finalidades” (ARGAN, 2016, p. 285-286). Sem desconsiderar as dissidências dentro do grupo holandês, Giulio Carlo Argan aponta que na “poética neoplástica, o puro ato construtivo é estético: unir uma vertical e uma horizontal já é construção. É o princípio igualmente adotado por um pintor como Mondrian, um escultor como Vantongerloo, arquitetos como T. G. Rietveld, J. J. P. Oud e C. Van Eesteren” (p. 287). Em seguida, o crítico ressalta que a “arquitetura funcionalista holandesa, e não apenas a oficialmente vinculada ao movimento *De Stijl*, teve uma importância fundamental no quadro geral da arquitetura moderna europeia, formando toda uma *tipologia* da construção civil, a partir da análise dos esquemas distributivos do espaço correspondentes às diversas situações funcionais. Assim, associou a um extremo rigor formal um empirismo que a salva da armadilha do esquematismo *a priori*” (p. 288).

²⁸⁸ “Uma ênfase crescente nos elementos estruturais tem caracterizado a produção de Cabral de 1940 a 1965. Embora o poeta já mostrasse, na época de *Pedra do sono*, um forte interesse pelo conceito de construção em literatura, ele ainda não havia desenvolvido o aspecto formal de sua poesia. A estrutura de *Pedra do sono* é desarticulada como um quadro de Masson, enquanto *A educação pela pedra* tem a forma perfeitamente equilibrada de uma tela neoplasticista de Mondrian” (LOBO, 1981, p. 147). Ainda que a suposta desarticulação em *Pedra do sono* possa ser questionada, a proximidade entre *A educação pela pedra* e a obra de Mondrian permanece válida.

ponta, a manutenção dos mesmos valores estáveis refinava a “impressão total”²⁸⁹ previamente estabelecida, fazendo com que os anseios de organização mineral, que apareciam na obra do autor desde os anos 1940, se realizasse, de maneira cada vez mais precisa, na fatura particular dos poemas e na calculada arquitetura de cada novo livro. Por sua vez, a estrutura seriada de “No centenário de Mondrian” não corresponde às características do conjunto de *Museu de tudo*, contrariando o anúncio do poema de abertura: opondo-se ao “invertido vago/ sem ossos”, o poema em homenagem ao artista plástico se assenta, mais uma vez, naquele “construir claro”, celebrando tanto as qualidades do pintor quanto os parâmetros consolidados da poética cabralina. Entre a reafirmação da “impressão total” dos livros anteriores e a reestruturação dentro desse “depósito do que aí está”, o poema parece concentrar as incongruências de *Museu de tudo*, sugerindo uma possível resolução para os impasses que tenho descrito.

Isolando as cinco primeiras estrofes da seção “1 ou 2”, poder-se-ia dizer que o movimento da alma corresponde, em larga medida, ao próprio programa cabralino: a inspeção de “poucas coisas”, reveladas em suas formas “compactas,/ recortadas e todas” (como “Coisas de cabeceira, Recife”), que seriam assim expostas em seu “perfil/ asséptico e preciso/ do extremo polir”. Curiosamente, na sexta estrofe, a conjunção alternativa (“ou”) parece equiparar esse processo de limpeza ao seu reverso, sintetizado no “despolir/ até o texto da estopa/ ou até o grão grosseiro/ da matéria de escolha”. Não é difícil perceber que esse duplo gesto – que aparece também no binômio “construtivista”/“destrutivista”, de “Exposição Franz Weissmann” – participa daquele questionamento mais abrangente de *Museu de tudo*, colocando em suspeita o valor imediatamente positivo da “lucidez brasa” e da “atenção carne viva”, tal qual ocorre em poemas como “A insônia de Monsieur Teste”.

Contra essa acidez de “incêndio,/ centrada na ideia fixa/ de chegar ao que quer”, a pintura de Mondrian daria uma lição de “*calma espacial*”, com uma placidez matemática que

²⁸⁹ “Buried in his [Mondrian] essay on the possibility of a ‘neo-plastic music’ are some rare instructions to the viewer: ‘After the total impression, our eye goes from a plane to its oppositions, from oppositions to plane. From this arises no repetition but continually new relationships through which the total impression is fixed in us’. (...). Given its complexity, the passage is worth paraphrasing. Aesthetic synthesis (a ‘total impression’) can be deepened and internalized (‘fixed in us’) by a gaze that is dialectical or structured by dualities (‘from a plane to its oppositions’), progressive (getting something ‘new’ from the ‘repetition’ of a back-and-forth scan), and continuous or seamless (‘continually new relationship’) (COOPER, 1998, p. 122).

[Em tradução minha: “Escondidos em seu [Mondrian] ensaio sobre a possibilidade de uma ‘música neo-plástica’ estão algumas raras instruções ao espectador: ‘Depois da impressão total, nossos olhos vão de um plano para suas oposições, das oposições para o plano. Disso surge não uma repetição, mas continuamente novas relações por meio das quais a impressão total é fixada em nós’ (...).

Dada a sua complexidade, vale a pena parafrasear a passagem. A síntese estética (uma ‘impressão total’) pode ser aprofundada e internalizada (‘fixada em nós’) por um olhar que é dialético ou estruturado por dualidades (‘de um plano para suas oposições’), progressivo (obtendo algo ‘novo’ da ‘repetição’ de um exame em vai-e-vem) e contínuo ou ininterrupto (‘continuamente novas relações’).]

arrefece o excesso das “queimaduras de sol”, apagando na “alma a luz,/ ácida”²⁹⁰ e curando suas equimoses – e vale frisar, aliás, que nessa seção a própria alma possui, em sentido cabralino, alguma carnadura concreta (“*carne* da alma”). Dirigindo-se diretamente ao artista holandês (“essa pintura/ de que foste capaz”), o poema de Cabral parece assinalar o limite de sua própria linguagem, uma vez que “só” – e o advérbio aqui é essencial – o trabalho de Mondrian seria capaz de alcançar um determinado grau de depuração, mostrando à alma machucada “o impossível que é atingir teu [*de Mondrian*] extremo”.

Por outro lado, isolando as quatro primeiras estrofes da seção “2 ou 1”, percebe-se a reencenação do movimento inaugural da poesia cabralina: trata-se daquele programa de “Pequena ode mineral”, no qual se anunciava a superação da “Desordem na alma/ que de ti foge/ vaga fumaça/ que se dispersa” a partir de uma lógica estável e calculada (“Procura a ordem/ que vês na pedra: nada se gasta/ mas permanece”). É somente nesse segundo segmento que a alma aparece dissolvida “no invertebrado vago”, perdendo, com isso, o “ácido vivo/ que rói porém que faz”. Quer dizer, se o problema daquela primeira parte do poema era o excesso de acidez, agora esta segunda “se empantana num alcalino demais”, desequilibrando-se de modo a não ser capaz de produzir nada. Em oposição a essa alma dissolvida, ressurgiu o esforço de concreção que caracteriza toda a poesia cabralina e permanece em *Museu de tudo*, apesar de todas as relativizações, em poemas como “*El toro de lidia*”.

Contra essa flacidez da “alma murcha,/ de indiferença e acídia”, a pintura de Mondrian daria uma lição de “*purismo severo*”²⁹¹, cujo rigor ortogonal ensina “a moral pela vista”, reanimando a alma para um “fazer-se, fazendo/ coisas que a desafiam”. Aqui, o vocabulário em homenagem ao artista plástico se constitui, de maneira deliberada, a partir dos termos metalinguísticos da própria poesia de João Cabral: o “léxico conciso”, os “perfis quadrados”, os “fios cortantes” ou a “clara construção” são todos elementos constantemente assinalados no trabalho do poeta pernambucano. Entretanto, na penúltima estrofe, o poema abre um parêntese que sinaliza uma pequena distinção: ao contrário da assertividade da linguagem *a palo seco*, o

²⁹⁰ Para reforçar o contraponto à poética cabralina, cito mais alguns versos de “Graciliano Ramos”: “Falo somente do que falo:/ do seco e de suas paisagens./ Nordestes, debaixo de um sol/ ali do mais quente vinagre:// que reduz tudo ao espinhaço,/ cresta o simplesmente folhagem,/ folha prolixa, folharada,/ onde possa esconder-se a fraude” (MELO NETO, 1961, p. 53). A positivação da acidez (“quente vinagre”) – que impedia a “fraude” da “folha prolixa” – se converte, em “No centenário de Mondrian”, em incômodo na alma – que “arde/ da afta ou da azia”.

²⁹¹ As duas expressões foram retiradas de um ensaio de Mário Pedrosa. Segundo o crítico brasileiro, quando o escultor Alexander Calder contemplou “pela primeira vez, aquela ordem, aquela *calma espacial*, aquele *purismo severo* que era o ateliê do artista holandês [Mondrian], reprodução exata de sua pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da pura forma abstrata” (PEDROSA, 2000, p. 57, grifos meus).

artista holandês chegaria a esse resultado geométrico “deixando o *pulso manso*/ dar mais tensão à vida”²⁹².

Desse modo, Piet Mondrian atingiria uma paradoxal “explosão fria”, cujas “cores brasa”²⁹³ – diferentemente da “lucidez brasa” do primeiro segmento – não agridem, embora incitem firmemente o observador. Por seu turno, os movimentos cruzados do poema colocam o próprio João Cabral numa posição ambígua: sendo, simultaneamente, um oposto (“1 ou 2”) e um igual (“2 ou 1”) do artista plástico, caberia ainda à sua poesia aprender algo do equilíbrio dinâmico de Mondrian, alcançando uma forma matematicamente apurada que, no entanto, não resulte em “cãibras/ pelo esforço”. E aqui, afinal, ressoam aqueles dois poemas de *A educação pela pedra* que, a despeito da firmeza mineral do conjunto de 1966, ansiavam pela diluição dos entraves constitutivos das “cidades cãibra” (“Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”), nos quais o elogio aos elementos diluentes, em favor da “calma que virá”, pretendia dissolver o “agarrotamento”, de um “tempo atravancado e sem quando”, numa conformação mais arejada, “alargando espaçoso o tempo do homem”.

Como aponte na primeira parte, as dificuldades formais daqueles poemas brasilienses derivavam de uma tentativa de conciliação entre passado colonial e futuro emancipado – celebrada na “porosidade quase carnal da alvenaria”, que se enxertou no “cimento duro, de aço e cimento” –, produzindo um contraditório amálgama entre diluição e dureza em franca oposição ao momento presente – o “hoje ainda crispado”. No entanto, se os impasses trazidos por “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília” se resolviam pelos atritos internos de *A educação pela pedra*, no livro seguinte as incongruências se espraiam: a distância entre o projeto construtivo e a realização efetiva da nova capital – a prova dos nove do ideário

²⁹² Na segunda seção de “O sim contra o sim”, de *Serial*, o rigor do artista plástico é descrito nos seguintes termos: “Mondrian, também, da mão direita/ andava desgostado;/ não por ela ser sábia:/ porque, sendo sábia, era fácil.// Assim, não a trocou de braço:/ queria-a mais honesta,/ e por isso enxertou/ outras mais sábias dentro dela.// Fez-se enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improviso.// Assim foi que ele, à mão direita,/ impôs tal disciplina:/ fazer o que sabia/ como se o aprendesse ainda” (MELO NETO, 1961, p. 26). Não me parece que a disciplina da mão do poema dos anos 1960 contrarie, de todo, o “pulso manso” de “No centenário de Mondrian”. A diferença talvez seja a ênfase renovada na leveza do gesto que distingue o pintor do poeta – já que Cabral também abandonou o improviso com “réguas, esquadros”, utilizando-os, porém, sempre como “se bate numa porta a socos” (p. 54).

²⁹³ Esse resultado efetivo já aparecia, também em *Serial*, no poema “Escritos com o corpo”: “De longe como Mondrians/ em reproduções de revista/ ela só mostra a indiferente/ perfeição de uma geometria.// Porém de perto, o original/ do que era antes correção fria,/ sem que a câmara da distância/ e suas lentes interfiram.// (...)// se descobre que existe nela/ certa insuspeitada energia/ que aparece nos Mondrians/ se vistos na pintura viva./ E que porém de um Mondrian/ num ponto se diferencia:/ em que nela essa vibração,/ que era de longe impercebida.// pode abrir mão da cor acesa/ sem que um Mondrian não vibra,/ e vibrar com a textura em branco/ da pele, ou da tela, sadia” (p. 56). O dinamismo entre a “indiferente perfeição da geometria” e a “insuspeitada energia” da “cor acesa” é, afinal, o que reaparece, duas décadas depois, na duplicidade de “No centenário de Mondrian”.

construtivo brasileiro –, torna-se ainda maior ao longo dos anos 1970, internalizando-se na própria obra de João Cabral, o que talvez explique todas as desestabilizações de *Museu de tudo*.

Se assim for, a resolução de “No centenário de Mondrian” – cujo trabalho conciliaria os “fios cortantes” com o “pulso manso” – torna-se um possível paradigma para a reestruturação almejada, naquela década, pela poética cabralina: reavaliando a acidez “centrada na ideia fixa”, sem, contudo, abandoná-la, João Cabral poderia encontrar sua própria “explosão fria”, que não se desmancharia em “acídia” ou “músculos lassos”, mas também não traria “cãibras” e “equimoses”. Não que esse equilíbrio compareça em *Museu de tudo*: a despeito da lição de “moral pela vista”, o próprio poema realça que somente a pintura de Mondrian alcançaria tal proeza, curando as “queimaduras” causadas pelo esforço *a palo seco*²⁹⁴. Quer dizer, levando a sério as considerações de “1 ou 2”, o poema assinala as distinções entre Cabral e Mondrian, destacando a superioridade desta pintura que “apaga na alma a luz,/ ácida”. Ainda que na segunda seção, “2 ou 1”, a equivalência entre os dois artistas reapareça, o primeiro movimento não pode ser ignorado: é pelo cruzamento entre as duas seções que a “impressão total” do poema se constitui, forjando um binarismo dinâmico que se desenvolve dentro da grade regular previamente estabelecida – procedimento, aliás, encontrado na obra do próprio artista homenageado²⁹⁵.

De todo modo, parece-me inevitável comparar essa “moral pela vista”, de “No centenário de Mondrian” com a “lição de moral”, de “A educação pela pedra”: se, no poema homônimo do livro de 1966, a pedra ensinava “sua resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada”, agora o pintor revela sua “explosão fria”, “deixando o pulso manso/ dar mais tensão à vida”. O jogo sutil de oposições, enfeixado pelo mesmo adjetivo (“fria”), também incita uma pequena revisão dentro da série cabralina: distinguindo-se da resistência mineral, a arte de Mondrian produz uma controlada explosão, que não se confunde com o “incêndio”, da seção “1 ou 2”, nem se desfaz como a “água em fuga”, da seção “2 ou 1”. Por seu turno, a linguagem

²⁹⁴ Vale citar alguns versos do próprio “*A palo seco*”: “1.2. O cante a palo seco/ é o cante mais só:/ é cantar num deserto/ devassado de sol;/ (...)// 1.4. O cante a palo seco/ não é um cante a esmo:/ exige ser cantado/ com todo o ser aberto;/ é um cante que exige/ o ser-se ao meio-dia,/ que é quando a sombra foge/ e não medra a magia./ (...) 4.2. *A palo seco* cantam/ a bigorna e o martelo,/ o ferro sobre a pedra,/ o ferro contra o ferro” (MELO NETO, 1961, p. 177-184). Essa valorização do “ser-se ao meio-dia” é relativizada, em “No centenário de Mondrian”, pelo esgotamento da alma, que “já arde/ da afta ou da azia/ que dá a lucidez brasa,/ a atenção carne viva,/ quando essa alma já tem/ por sobre e sob a pele/ queimaduras do sol/ que teve de incender-se”. Da mesma maneira, o “pulso manso” poderia ser entendido como relativização da contundência do “ferro contra o ferro”.

²⁹⁵ Como observa Giulio Carlo Argan, “toda a pintura de Mondrian, com efeito, consiste em operações sobre *noções comuns*, isto é, sobre os elementares da linha, do plano, das cores fundamentais. Todos os quadros de Mondrian, entre 1920 e 1940, assemelham-se uns aos outros: uma ‘grade’ de coordenadas, que formam quadros de diversos tamanhos, cobertos de cores elementares, com o predomínio frequente do branco (luz) e a presença quase constante do negro (não-luz)” (2016, p. 409). A semelhança com a poética de João Cabral das décadas de 1950 e 1960 não é mera coincidência.

de João Cabral, identificada com aquela primeira alma “pelo esforço de dentro/ de manter esse sol/ que lhe mantém o incêndio”, não assimilaria imediatamente a lição do pintor, participando apenas de uma das metades do duplo movimento proposto pelo poema.

É preciso frisar, porém, que a superioridade do artista plástico não se restringe a uma solução mediana: o gesto fluente de Mondrian, afinal, tem como consequência “dar *mais* tensão à vida”. Por isso, essa “explosão fria” não pode ser tomada como outra imagem da desagregação que perpassa o *Museu de tudo* (o livro invertebrado, a areia frouxa, o sol nonagenário, a arquitetura só de face interna, o quadrado desgastado em roda, os metais corrompidos, a pedra murcha), projetando, na verdade, uma ansiada suprassunção dentro ainda da ordem construtiva. Se, em “Exposição Franz Weissmann”, a explosão do edifício era entendida como um momento negativo, que logo seria superado pelo retomada da razão, em “No centenário de Mondrian” a construção geométrica se consolida na própria explosão, sintetizada nas “cores em voz alta,/ cores em linha reta,/ despidas, cores brasa”. Em outras palavras, nos quadros de Mondrian, a “insuspeitada energia” das cores aparece, coordenadamente, dentro da “indiferente perfeição geométrica” da grade ortogonal, conquistando a tal “explosão fria” celebrada pelo poema. E ainda que essa complexa equação não reorganize a poética cabralina no conjunto de *Museu de tudo*, seu funcionamento dentro do poema em homenagem ao artista plástico sinaliza uma possibilidade de futura retomada da “clara construção”, apesar das oscilações do livro de 1975.

Essa leitura de “No centenário de Mondrian” pode parecer um tanto forçada, uma vez que contraria a associação imediata entre João Cabral de Melo Neto e Piet Mondrian. Confirmada no segmento “2 ou 1”, a ênfase na identificação entre os dois “perfis quadrados” obnubila a distinção do segmento “1 ou 2”, minimizando as ressalvas quanto aos ferimentos da “atenção em carne viva”. Por outro lado, não deixa de ser sintomático que um poema tão retangular, que supostamente reforçaria os valores sólidos do poeta, tenha recebido tão pouca atenção da crítica – sobretudo entre aqueles que defendem *Museu de tudo* contra sua autodeclarada falta de risco. O mesmo se pode dizer acerca de outro poema do livro, no qual a antinomia entre explosão e contenção reaparece de maneira bastante explícita. Trata-se de “Duplo díptico”:

1.
Para este a vida não foi feita
para ser guardada num cofre.
Guardada dentro dele, a vida
é presença que em tudo explode.

É como um nó: se indesejável
e indigerível, um nó caroço.

1.
Quando este homem carrega
a vida que o entranha
se ouve como lhe estala
sua caixa craniana.

Como se arqueia o junco
da gaiola torácica,

Essa vida, na sua vida,
é um nó caroço, duro de osso.

De osso: mas caroço e explosivo,
com toda a explosão da semente,
levando sua planta futura
viva e mais, latejadamente.

Se este descuida a menor fresta
a vida explode, extravasada,
como a explosão de uma romã,
que em espanhol se diz granada.

2.
Mas este outro pode guardar
a vida um tempo indefinido;
se ela tem também caroço
não é de um caroço explosivo.

A vida quando dentro dele,
quando no fundo a leva (e o leva)
é um nó calado, um nó sem pulso,
é presença muda de pedra.

Muito fácil lhe é conservá-lo,
esse nó que raro arboriza,
esse nó que não transparece
nem para fora dele filtra.

E quando de todo maduro
não explode em granada, é bala,
metal, da cor da linha reta,
liso e linear, nem se esgalha.

como os botões da roupa,
que não resistem, saltam.

Como estoura o tecido,
por novo, de sua tela,
que não doma a explosão
e não pode contê-la.

Se, para mais fechá-la,
se fecha mais, sua mão
explode em estilhaços
de granada de mão.

2.
Quando o outro homem a leva
vai fechada em recintos
próprios para contê-la,
concisa, como em ninho.

Este a sabe guardar
nem a deixa emergir;
e embora não demonstre,
lhe pesa, está ali.

Pesa, mas para dentro,
mais dentro, pesa igual
que no outro, muito embora
oculta, visceral.

Não explode, trabalha
sua explosão, controla-a:
é granada de mão
mais ferro que sua pólvora.

Como indica o título, o poema é dividido em duas partes simétricas que, por sua vez, se subdividem em outras duas, formando uma estrutura quaternária com quatro quadras em cada segmento. O esquema de oposição se constrói entre duas posturas existenciais: de um lado, o sujeito para o qual “a vida/ é presença que em tudo explode”, do outro, o homem para quem a “vida (...)/ é presença muda de pedra”. De início, é possível perceber que a poética cabralina estaria mais próxima da segunda postura: identificado com a “bala,/ metal”, este homem domaria a instabilidade da vida, seguindo o programa previsto desde “Pequena ode mineral” (“Não explode, trabalha/ sua explosão, controla-a”). Dessa maneira, poderíamos intuir que a postura contrária, de quem “não doma a explosão/ e não pode contê-la”, seria rechaçada por explodir “em estilhaços”²⁹⁶.

²⁹⁶ Aqui é inevitável pensar novamente no final de “Alguns toureiros”: “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

Entretanto, a leitura cruzada de “Duplo díptico” traz algumas surpresas. Por exemplo, no primeiro segmento, a vida explosiva concentra-se num “nó caroço, duro de osso” – mesmos termos, aliás, que apareciam na seção “1 ou 2”, de “No centenário de Mondrian”. Como não pensar aqui em certas imagens de *Uma faca só lâmina*²⁹⁷, nas quais os objetos contundentes ferem internamente o corpo do sujeito? Por outro lado, enquanto esse “nó caroço”, repleto de vivacidade (“levando sua planta futura/ viva e mais, latejadamente”²⁹⁸), exige um enorme cuidado de quem o possui – uma vez que, nele, “a menor fresta/ a vida explode, extravasada” –, no segundo segmento, aquele homem que se identificaria com o ideário cabralino possui um “nó calado, um nó sem pulso”, que não impõem maiores desafios (“Muito *fácil* lhe é conservá-lo”),

Desdobrando essa distinção, o poema apresenta duas possíveis concepções para “granada”: uma em espanhol, como fruta, outra em português, como arma. Diante disso, a própria ideia de explosão ganha modulações diferentes, que não coincidem: de um lado, a exuberante “explosão de uma romã”, do outro, a resistente “bala,/ metal, da cor da linha reta,/ liso e linear, [que] nem se esgalha”. A escolha do verbo “esgalhar” não é arbitrária: aquela promessa de “planta futura” do primeiro segmento é deliberadamente negada pelo segundo, no qual o caroço “raro arboriza”. Se, com essa negação, o homem conquista a “cor da linha reta” – outra expressão que aparecia em “No centenário de Mondrian” – não se pode ignorar que o processo se faz, aqui, a partir de um “nó sem pulso”. Em contrapartida, no primeiro segmento, encontra-se “indesatável/ e indigerível, um nó caroço”, imagem contundente que retoma aquele conhecido “grão imastigável, de quebrar dente”, de *A educação pela pedra*.

Esses dois tipos de “caroço”, bifurcados na explosão da romã e na contenção do artefato bélico, tornam as polarizações de “Duplo díptico” muito mais complexas, problematizando aquela associação inequívoca entre a poética de João Cabral e os blocos pares do poema, devido à “presença muda de pedra”. Nesse sentido, a própria posição dos pronomes – “*este* homem”, associado ao sujeito explosivo, “o *outro* homem”, associado ao sujeito controlado – relativiza a imediata identificação entre a voz do poema e o segundo segmento. Quer dizer, ainda que “Duplo díptico” valorize mais a contenção do “outro homem”, a descrição

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” (MELO NETO, 1956, p. 46).

²⁹⁷ “assim como uma faca/ que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia:// qual uma faca íntima/ ou faca de uso interno,/ habitando num corpo/ como o próprio esqueleto// de um homem que o tivesse,/ e sempre, doloroso,/ de homem que se ferisse/ contra seus próprios ossos” (p. 11-12).

²⁹⁸ Nisso reverbera também o famoso final de *O cão sem plumas*: “Porque é muito mais espessa/ a vida que se desdobra/ em mais vida,/ como uma fruta/ é mais espessa/ que sua flor;/ como a árvore/ é mais espessa/ que sua semente;/ como a flor/ é mais espessa/ que sua árvore,/ etc. etc.” (p. 78-79).

do sujeito no primeiro segmento – com seu “nó caroço, duro de osso” – é também, a princípio, positivada. É apenas na segunda metade do poema, quando a “explosão da semente” se desdobra em imagens mais violentas – os estalos na “caixa craniana”, o junco arqueado da “gaiola torácica”, o estouro dos botões da roupa “que não resistem, saltam” –, que a necessidade de contenção se torna assertiva.

Nesses segmentos finais, a “granada” não é mais fruta, mas apenas arma. Por isso, quando o primeiro sujeito tenta retesar sua explosão (“Se, para mais fechá-la,/ se fecha mais”), acaba se mutilando (“sua mão/ explode em estilhaços/ de granada de mão”). Por sua vez, aquele outro homem, que possuía um “nó calado”, consegue controlar sua explosão, fazendo de seu próprio trabalho uma “granada de mão/ mais ferro que sua pólvora”. Assim, aquela diferença entre a promessa de vida da romã e o “nó que raro arboriza” se inverte, assinalando a contenção como procedimento mais consequente. Todavia, se esse último segmento do poema reitera o valor indubitavelmente positivo da contenção, também revela aquilo que o segundo sujeito tentava manter escondido, já que a instabilidade da vida “embora não demonstre,/ lhe pesa, está ali”.

Segundo Félix de Athayde, “Duplo díptico” faria parte de um conjunto de poemas que “são apenas sobras de *A educação pela pedra* (...), poemas que, embora dualísticos, não se enquadravam na estrutura rígida daquele livro” (2000, p. 99). Embora o esquema binário remeta mesmo ao livro de 1966, vale a pena explorar seu funcionamento dentro do *Museu de tudo*: redobrando, desde o título, a meditação areal de “Díptico”, “Duplo díptico” propõe mais uma faceta do retrato dessa “poesia/ de seu depois dos cinquenta”, na qual a contundência firme é inicialmente desfeita – pela valorização do “caroço explosivo” em detrimento do “nó sem pulso” – para, apenas na segunda parte, se reafirmar positivamente como capacidade de contenção. Nesse processo, porém, surge uma pequena transformação no sujeito do “nó calado”, uma vez que dentro dele também a vida “pesa igual/ que no outro, muito embora/ oculta, visceral”. O que aparecia como facilmente dominado e sem possibilidade de extravasamento (“esse nó que não transparece/ nem para fora dele filtra”) converte-se, no último segmento, no desafio de manter o controle apesar da latência de uma possível “explosão”.

Essa conformação renovada, que pressupõe um momento anterior de desagregação, é um dos movimentos mais instigantes de *Museu de tudo*. Sem ignorar o esgotamento anunciado no poema de abertura, peças como “No centenário de Mondrian” ou “Duplo díptico” parecem vislumbrar uma futura resolução para os impasses do livro, retomando a estrutura geométrica da poética cabralina com as necessárias ressalvas contra as “cãibras/ pelo esforço”, de um lado, e o “nó sem pulso”, do outro. O mesmo se poderia dizer, por exemplo, sobre “Um *decanter*”,

no qual a “alma toda murcha”, centrada em si mesma como um “caroço”, é reanimada pela engenhosidade da garrafa de “cristal, forma,/ concreta no espaço nada”, que contém os elementos líquidos²⁹⁹. Como já afirmei, na temporalidade truncada de *Museu de tudo*, os poemas não oscilam apenas entre a nostalgia da razão construtiva e o desencanto do presente crispado, apontando para essa futura rearticulação – que aparece, também, em “Exposição Franz Weissmann”. Entretanto, não custa lembrar que essa mesma promessa é desmentida por aqueles poemas em que a ação incontrolável do tempo desgasta os valores sólidos (“Num bar em Calle Sierpes, Sevilha”, “Viagem ao Sahel”, “O número quatro”, “Duplicidade do tempo”, “Anúncio para cosmético”).

Diante disso, as “formas vivas” de *Museu de tudo* só podem ser entendidas como momentos pontuais do livro, espalhados em meio à instabilidade da “areia frouxa”. Mais ainda, o ziguezague entre desmanche (“O sol no Senegal”) e reformulação (“O Cabo de Santo Agostinho”) da contundência mantém as oscilações que caracterizam o conjunto de 1975, contemplando, em certo grau, as duas grandes tendências de interpretação crítica. Assim, o lugar ambivalente ocupado pela própria linguagem cabralina em “No centenário de Mondrian” formaliza os impasses que, ao longo do restante do livro, aparecem como pontas soltas: anunciando seu próprio desgaste pelo “extremo do polir” (“1 ou 2”) e, ao mesmo tempo, vislumbrando sua possível reposição a partir do “pulso manso” (“2 ou 1”), o poema conflagra a dubiedade de *Museu de tudo*, sinalizando a reversibilidade entre “caixão de lixo” e “circo-feira”. De maneira paralela, em “Duplo díptico”, a comparação entre a vivacidade explosiva e o ressecamento mortificado, convertendo-se em elogio ao sujeito contido, cujo trabalho controla (mas não apaga) a latência da explosão, parece sugerir uma forma de incorporação da lição de Mondrian.

Também não proponho, com isso, uma abordagem mediana de *Museu de tudo*, como se uma hipotética intersecção entre disposição caótica e organização secreta resolvesse os problemas críticos aqui levantados. Ao contrário, parece-me inegável que a inclusão de poemas simetricamente arquitetados não desmente a ausência de planificação do conjunto, uma vez que o abandono da estrutura retangular dos livros anteriores já é, em si mesmo, um índice do desmanche cabralino. Esse abandono não se restringe, porém, a um defeito, sendo antes um

²⁹⁹ “Só álcool dessa garrafa/ pode o vinagre e o ferrão/ para a alma toda murcha/ na pose fetal do não,// fechada num novelo/ de linha, enodoada;/ e ele só pode encontrar/ a ponta dessa meada// e fazer ainda fluir/ a alma estancada em rolo,/ tão centrada em si mesma/ que o fio fez-se caroço.// E porque essa garrafa/ é em perfis, em cristal, forma,/ concreta no espaço nada,/ anônimo, em sua volta,// pode ela depois deter,/ fazendo-se noz ou centro/ daquilo em que se derrama,/ o que antes fora nó denso,// e mesmo impedir que a alma/ já desnodoada, solta,/ derrame-se, desfiada,/ sem carretel, forma ou fôrma” (MELO NETO, 1975, p. 27).

impasse formalmente incorporado na fatura do livro. A partir dessa programática ambivalência, o arranjo de *Museu de tudo* permanece aberto, desafiando o leitor a contemplar seus desvãos – não para salvaguardá-los ou condená-los, mas para entender o que, afinal, esse conjunto incongruente de poemas pode ensinar sobre o envelhecimento da experiência histórica à qual a poesia de João Cabral, até a década de 1960, deu carnadura concreta.

7. O inútil do fazer

A despeito da proposta inclusiva do título, há, em *Museu de tudo*, uma ausência bastante significativa, que parece desfalcar o esquema antinômico que organizava a poética cabralina. Entre os diversos poemas pernambucanos do livro, *nenhum remete diretamente ao sertão*³⁰⁰ – o que deveria surpreender qualquer leitor de João Cabral. Reconhecendo a centralidade do imaginário sertanejo em *A educação pela pedra*, tal ausência adquire um sentido ainda mais enfático, que reforça minha tese de que *Museu de tudo* é o avesso do livro de 1966. Podemos dizer, desse modo, que o “tudo” do livro de 1975 não engloba, no conjunto de seus oitenta poemas, aquele núcleo-duro de *A educação pela pedra*, cujo título sintetizava a concepção de uma poética firme – aprendida, por seu turno, da aridez do ambiente e da capacidade de resistência de quem nele vive.

Na outra ponta, tendo em vista o poema de encerramento do livro seguinte, *A escola das facas*³⁰¹, essa ausência não deve ser encarada como algo casual. Sendo um elemento constitutivo da própria linguagem cabralina, o universo sertanejo retornaria nas obras dos anos 1980, incorporando, porém, algumas modulações que reverberam as ambiguidades de *Museu de tudo*. Se, até os anos 1960, João Cabral mantinha sempre crispado o “cacto *não*”³⁰² de sua linguagem, a partir de *A escola das facas*, o poeta poderá assumir, com valor indubitavelmente positivo, que “o Sertão/ não fala só a língua do *não*”³⁰³. Essa retomada posterior, no entanto,

³⁰⁰ A maior parte desses poemas aborda, direta ou indiretamente, a região metropolitana do Recife (“A luz em Joaquim Cardozo”, “O torcedor do América F.C.”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “As águas do Recife”, “O sol no Senegal”, “A Ademir Menezes”, “Joaquim do Rego Monteiro, pintor”, “A capela dourada do Recife”, “O Cabo de Santo Agostinho”). As exceções citam Pernambuco como um todo (“A Pereira da Costa”, “Pergunta a Joaquim Cardozo”) ou destacam a zona da mata (“Pernambuco em mapa”, “A arquitetura da cana-de-açúcar”) e, *de passagem*, o agreste (“O avelós”).

³⁰¹ Trata-se do poema “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” (MELO NETO, 1980, p. 93).

³⁰² A expressão está em “The country of the Houyhnhnhms”: “Aviar e ativar, debaixo do silêncio,/ o cacto que dorme em qualquer *não*:/ avivar no silêncio os cem espinhos/ com que pode despertar o cacto *não*” (1966, p. 77).

³⁰³ O trecho aparece em “A Pedra do Reino”, dedicado a Ariano Suassuna. Na terceira parte do poema, lemos: “Tu que conviveste o Sertão/ quando no sim esquece o não, // e sabes seu viver ambíguo,/ vestido de sola e de mitos, // a quem só o vê retirante,/ vazio do que nele é cante, // nos deste a ver que nele o homem/ não é só o capaz de sede

não resolve o momento de omissão – a meu ver, programática – do livro de 1975. Fazendo jus aos ensinamentos da própria poesia cabralina, é preciso analisar com atenção mesmo os poemas mais conhecidos de *Museu de tudo*, tentando se desvencilhar de uma visão pré-estabelecida sobre essa poética, a fim de descobrir, talvez com algum assombro, o que há aqui de diferença com relação ao restante da obra. Refiro-me, sobretudo, a um dos mais célebres poemas de João Cabral, “O artista inconfessável”:

Fazer o que seja é inútil.
 Não fazer nada é inútil.
 Mas entre fazer e não fazer
 mais vale o inútil do fazer.
 Mas não, fazer para esquecer
 que é inútil: nunca o esquecer.
 Mas fazer o inútil sabendo
 que ele é inútil, e bem sabendo
 que é inútil e que seu sentido
 não será sequer pressentido,
 fazer: porque ele é mais difícil
 do que não fazer, e difícil-
 mente se poderá dizer
 com mais desdém, ou então dizer
 mais direto ao leitor Ninguém
 que o feito o foi para ninguém.

Composto de quatro quadras aglutinadas numa única estrofe de dezesseis versos, o poema constitui-se por um processo de repetições com pequenas variações, emolduradas pelas rimas absolutas entre os versos pareados (“inútil”, “fazer”, “esquecer”, “sabendo”, “-sentido”, “difícil-”, “dizer”, “ninguém”). Uma vez mais, o poeta reivindica o “fazer” como uma dimensão positivada, enfatizando que se trata de uma escolha sempre orientada pelo “mais difícil”. Vale notar, aliás, que é justamente nesse trecho do poema que o trabalho de composição dos versos aparece de modo mais ostensivo, seja na aglutinação do termo “sentido” em “pressentido” ou na quebra do advérbio “*difícilmente*”, que garante a rima com “difícil”.

Aos poucos, o raciocínio lógico de “O artista inconfessável” vai se desenovelando – começando com frases curtas e peremptórias, que coincidem com a extensão dos versos (“Fazer o que seja é inútil./ Não fazer nada é inútil.”), para se abrir num movimento mais sinuoso, que resulta num único período costurado por *enjambements*, do sétimo ao décimo sexto verso (“Mas fazer o inútil sabendo/ que ele é inútil, e bem sabendo/ que é inútil e que seu sentido/ não será sequer pressentido,/ fazer: porque ele é mais difícil/ do que não fazer, e difícil-/ mente se poderá

e fome” (p. MELO NETO, 1980, p. 15). Sinalizo que, nesse poema, João Cabral parece questionar sua própria visão sobre o sertanejo, sugerindo que a obra de Suassuna *dá a ver* algo que sua poesia não foi capaz de formular.

dizer/ com mais desdém, ou então dizer/ mais direto ao leitor Ninguém/ que o feito o foi para ninguém”).

Todavia, mesmo com esse período longo, a sintaxe do poema é linear o que, associado às repetições de sintagmas, facilita a compreensão superficial do texto. Quer dizer, embora elogie a dificuldade como um valor, o poema é, afinal de contas, *deliberadamente fácil*: sem a sintaxe truncada de “Rios sem discurso” ou os entrecruzamentos de “Catar feijão”, a mensagem (para usar um termo da teoria da comunicação de Jakobson) de “O artista inconfessável” se mostra de maneira transparente, não impondo nenhuma obstrução “fluvante, flutual” ao leitor. Não há aqui, portanto, aquele desafio imposto pelo livro anterior, que reproduzia no processo de leitura a própria dificuldade do método de composição, formando uma espécie de paridade tensa entre o poema (que expõe seus próprios limites conscientemente formulados) e o leitor (que deve se esforçar para extrair a matéria formalizada na fatura da obra).

Conhecendo bem o poeta, não acredito que a disjunção entre aquilo que o poema *diz* (a valorização do difícil fazer) e aquilo que o poema *faz* (a exposição facilitada desse programa) seja um lapso de João Cabral. Nessa oscilação entre a reiteração do “fazer”, aparentemente esvaziado de sentido, e o desencanto com a condição do presente, que torna aquela tarefa “inútil”, o poema apresenta uma *confissão em negativo* do artista que, no título, se definia como “inconfessável”. Diante disso, é plausível indagar o que essa oblíqua “inconfissão”³⁰⁴ pode dar a ver acerca desse tempo refratário da poesia cabralina, no qual aquela estrutura ortogonal, que orientara o poeta em sua obra pregressa, desfez-se – ainda que momentaneamente – numa “meditação areal”.

Não podemos perder de vista que o utilitarismo está na base do projeto da arquitetura moderna, tendo sido uma demanda incorporada de maneira ainda mais urgente no Brasil do pós-segunda guerra – quando a desigualdade social do país começava a ser emoldurada sob a ótica de sua condição “subdesenvolvida”. Embora, nos anos 1950, a versão mais célebre desse utilitarismo na poesia seja aquela desenvolvida pelos poetas concretos³⁰⁵, não custa lembrar que, desde *O engenheiro*, João Cabral já definia o poema como uma “máquina *útil*”³⁰⁶, análoga

³⁰⁴ O termo aparece em outro momento de *Museu de tudo*, em “Rilke nos *Novos poemas*”: “Preferir a pantera ao anjo./ condensar o vago em preciso:/ nesse livro se inconfessou:/ ainda se disse, mas sem vício./ Nele, dizendo-se, de viés./ disse-se sempre, porém limpo; incapaz de não se gozar,/ disse, mas sem onanismo” (MELO NETO, 1975, p. 55).

³⁰⁵ Essa ideia é sintetizada no “plano-piloto para poesia concreta”: “poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975 [1958], p. 158).

³⁰⁶ A expressão aparece em “A lição da poesia”: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil” (MELO NETO, 1956 [1945], p. 130). Essa máquina, com suas especificações, ressurge em “Antiode” – “como uma máquina/ uma jarra de flores” (1956 [1947], p. 105) –, em *O*

à “máquina de comover” de Le Corbusier. Mais que isso, antes de “O artista inconfessável” (salvo engano), o fazer cabralino jamais fora considerado *inútil* – sendo, ao contrário, um ato construtivo que estaria, em termos artísticos, afinado com a criação objetiva de um “mundo justo”.

Dessa perspectiva, o “inútil do fazer” é uma tímida novidade de *Museu de tudo*, resultado da dissolução do caráter emancipador do projeto desenvolvimentista, que se replica na disjunção formal do poema. No mesmo sentido, sendo o poema agora um, por assim dizer, “objeto inútil”, desaparece também a preocupação com o público – que animara a reflexão de Cabral³⁰⁷ nos anos 1950 e 1960 –, restando ao artista o “desdém” de ofertar sua obra para “ninguém”. Estamos, portanto, muito longe das premissas de um poema como “Graciliano Ramos:”, que pretendia dirigir-se imediatamente aos moradores do sertão (“Falo somente com quem falo”), mas também estamos longe de “A educação pela pedra”, que pressupunha um leitor ativo que enfrentasse sua “cartilha muda” (“lições da pedra... para quem soletrá-la”).

Diante disso, a falta de desafio do poema, mostrando-se desdenhosamente para um “leitor Ninguém”, pode ser entendida como parte de sua “inconfissão” – o que, por outro lado, desmonta mais um dos alicerces da poética dos livros anteriores. Se, como vimos na primeira parte deste estudo, o próprio Cabral atribuía o “fracasso” de uma obra como *Morte e vida severina* à impossibilidade da peça alcançar o público para o qual foi pretensamente destinada, esse desdém na década de 1970 deve ser levado mais a sério dentro da lógica de *Museu de tudo* como uma espécie de resposta desencantada à generalização dessa impossibilidade de alcance comunicativo – não por culpa do poeta, é claro, mas pelo próprio desmanche dos aspectos positivos do projeto de formação nacional que esteve em curso até meados dos anos 1960.

De todo modo, a aposta na possibilidade de reconfiguração de seus alicerces poéticos permanece vibrando em algumas páginas de *Museu de tudo*. Se, por um lado, Cabral coloca em questão muitos dos pressupostos que sustentaram sua obra – chegando mesmo a questionar, nos anos 1980, a capacidade de criação de um “mundo justo” por meio da organização racional³⁰⁸

cão sem plumas – “A mesma máquina/ paciente e útil/ de uma fruta” (1956 [1950], p. 75) – e tantos outros poemas de *Duas águas* (1956) e *Terceira feira* (1961).

³⁰⁷ Remeto, mais uma vez, às ideias apresentadas em “Da função moderna da poesia”: “Desse modo, as pesquisas [dos poetas] não atingiram, em geral, o plano da construção do poema no que diz respeito a sua função na vida do homem moderno. Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, os gêneros ou as formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (MELO NETO, 2006 [1954], p. 767).

³⁰⁸ Esse questionamento aparece nas palavras de frei Caneca em *Auto do frade*: “Era tão clara a planície/ tão justas as coisas via./ que uma cidade solar/ pensei que construiria./ Nunca pensei que tal mundo/ com sermões o implantaria./ Sei que traçar no papel/ é mais fácil que na vida./ Sei que o mundo jamais é/ a página pura e passiva./ O mundo não é uma folha/ de papel, receptiva./ o mundo tem alma autônoma./ de alma inquieta e explosiva./ Mas

–, por outro, não se pode negar que o “fazer”, mesmo inútil, continua exigindo-lhe esforço, de modo que, entre as oscilações do livro de 1975, podemos vislumbrar, em estado de latência, uma resolução construtiva de outra ordem. E isso comparece, desde o título, num poema como “O profissional da memória”:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo
entre ela, e Sevilha fios
de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença
a seu lado numa casa,
seu íntimo numa viela,
sua face numa fachada.

Mas desconvivendo delas,
longe da vida e do corpo,
viu que a tela da lembrança
se foi puindo pouco a pouco;

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,
que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.

O poema reencena um motivo que atravessa a poesia de João Cabral desde meados dos anos 1950: a paixão por uma mulher sevilhana, cuja viva figuração reacende na memória a celebração da própria cidade de Sevilha. Da primeira até a quarta estrofe, observamos a exposição desse processo, segundo o qual a coleção de lembranças da mulher e da cidade serviriam de “vacina” contra a perda da experiência concreta. Costurando ambas “num só e ambíguo tecido”, o sujeito, deslocado para a terceira pessoa (“imaginou”, “viu”), conseguiria manter a sensação “presente”, mesmo “quando fosse dali”, podendo retornar àquela convivência entrecruzada (“seu íntimo numa viela,/ sua face numa fachada”), já formulada em poemas dos livros anteriores, como “Uma sevilhana na Espanha” ou “O regaço urbanizado”.

Todavia, no terceiro verso, o verbo “imaginar” suspende a assertividade da operação, sugerindo que tal manutenção da memória presentificada talvez não se realize³⁰⁹. Essa sugestão

o sol me deu a ideia/ de um mundo claro algum dia” (MELO NETO, 1984, p. 34-35). Enfatizo a diferença entre a reflexão do frei – para quem o “mundo”, de “alma inquieta e explosiva”, não é uma “página pura e passiva” – e o projeto do engenheiro – que, em 1945, construiria com seus instrumentos (“O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número”) um “mundo que nenhum véu encobre”.

³⁰⁹ Vale assinalar que uma construção semelhante já aparecia em *A educação pela pedra*, justamente num poema que questionava a capacidade de recuperação da mulher andaluza por meio da construção poética. Refiro-me a “Dois P.S. a um poema”: “Certo poema imaginou que a daria ver/ (sua pessoa, fora da dança) com o fogo./ Porém

é confirmada a partir da quinta estrofe, que se inicia com uma partícula adversativa (“mas”) que divide o poema em duas metades simétricas. Agora, “longe da vida e do corpo”, o poema é incapaz de manter intacta a experiência concreta, perdendo os fios de continuidade entre a imagem da sevilhana, o espaço da cidade e a própria construção poética (“já não lembrava do que/ se injetou em tal esquina,/ que fonte o lembrava dela,/ que gesto dela, qual rima”).

Se, como vimos em *A educação pela pedra*, a instabilidade da matéria não impedia que a linguagem mantivesse sua resistência firme “ao que flui e a fluir”, uma vez que a palavra cristalizava a experiência, “varrendo o podre a zero” (“Para a feira do livro”), agora o poema descreve a dissolução da lembrança, que “se foi puindo pouco a pouco”. Quer dizer, ao contrário de poemas como “Coisas de cabeceira, Recife” ou “Coisas de cabeceira, Sevilha” – nos quais a presentificação da memória se dá pela organização retilínea das “coisas” (“densas, recortadas,/ bem legíveis, em suas formas simples”) –, em “O profissional da memória” assistimos ao desmanche dessa organização, na medida em que a lembrança vai “perdendo/ a trama exata tecida/ até um sépia diluído/ de fotografia antiga”.

Por outro lado, na última estrofe, esse processo sofre nova alteração: “Mas o que perdeu de exato/ de outra forma recupera”. Ora, mais uma vez, como em “Díptico”, o momento de desagregação da firmeza é superado por uma surpreendente “outra forma” que, apesar do caráter mais alusivo (“atmosfera”)³¹⁰, ainda garante a presentificação – indiciada pelo advérbio “hoje” no penúltimo verso. Assim, a sevilhana e sua cidade permanecem atuantes na memória do sujeito, embora sem a concreção almejada: a indistinção entre “qualquer coisa” de uma e a “atmosfera” da outra – em oposição a composição clara entre “íntimo” e “viela” na primeira parte do poema – é uma marca dessa permanência diluída, “em sépia”, de quem já não possui aquela “lucidez brasa” da “atenção carne viva” de antes, mas também não conseguiu manter as “cores brasa” de Mondrian.

Que essa mudança ocorra dentro do universo sevilhano, lugar onde João Cabral encontrou a realização concreta do “dar a viver no claro e aberto”, parece-me um dado fundamental. Vale lembrar que o último livro do poeta, *Sevilha andando*, é todo dedicado à cidade andaluza (e seus habitantes), que continua servindo de modelo positivo para uma

o fogo, prisioneiro da fogueira,/ tem de esgotar o incêndio, o fogo todo;/ e o dela, ela o apaga (se e quando quer)/ ou mete vivo no corpo: então, ao dobro” (1966, p. 44).

³¹⁰ É curioso como, em outro poema de tom memorialístico – “Cais do Apolo”, de *Agrestes* – esse termo, tão pouco usado por Cabral, adquire um sentido menos positivo: “No Cais do Apolo, Recife,/ fazia-se literatura,/ com muito beber de cachaça/ e indiferentes prostitutas.// De dia, nenhum ia nele/ e assim dele pouco sabia:/ dos armazéns escancarados/ onde açúcar entrava e saía,/ onde barcaças, barceiros,/ onde escritórios, escrituras:/ de dia, todo do comércio,/ de noite, de Rimbaud, das putas.// De noite, os lampiões amarelos/ fingiam noite europeia/ entrevista em filme francês/ (usava-se muito ‘atmosfera’)// (...) Hoje, no que foi Cais do Apolo/ literatura não há mais: melhor para a literatura/ que sem entreluzes se faz” (1985, p. 14-15).

adequada organização da vida em sociedade³¹¹. Cabral, aliás, inventa até mesmo um neologismo para reafirmar essa valorização, defendendo a ideia de “que o mundo se sevilhize” (MELO NETO, 1989, p. 21). Na outra ponta, voltando ao poema de *Museu de tudo*, a falta de nomenclatura específica para o novo ofício no qual o poeta se projeta – designado como um “profissional da memória” – também permite certas especulações: se, desde *O engenheiro*, a associação entre poesia e trabalho estabelecia-se a partir do elogio ao esforço calculado (engenheiros, toureiros, bailadoras, ferreiros, cirurgiões, operários), nesse poema de 1975 o que está em causa é justamente a impossibilidade de controle, à medida que o próprio material de trabalho, as lembranças, vai se desfazendo na “tela da memória”.

Para finalizar minha leitura, transcrevo o poema de encerramento de *Museu de tudo*, “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”:

Por que é o mesmo o pudor
de escrever e defecar?
Não há o pudor de comer,
de beber, de incorporar,
e em geral tem mais pudor
quem pede do que quem dá.
Então por que quem escreve,
se escrever é afinal dar,
evita gente por perto
e procura se isolar?

Escrever é estar no extremo
de si mesmo, e quem está
assim se exercendo nessa
nudez, a mais nua que há,
tem pudor de que outros vejam
o que deve haver de esgar,
de tiques, de gestos falhos,
de pouco espetacular
na torta visão de uma alma
no pleno estertor de criar.

(Mas no pudor do escritor
o mais curioso está
em que o pudor de fazer
é impudor de publicar:
com o feito, o pudor se faz
se exhibir, se demonstrar,
mesmo nos que não fazendo
profissão de confessar,
não fazem para se expor
mas dar a ver o que há)

³¹¹ Isso aparece em diversos poemas de *Sevilha andando*, mas cito aqui o poema de encerramento – que, de certa maneira, fecha toda a obra de João Cabral –, “Sevilha e o progresso”: “Sevilha é a única cidade/ que soube crescer sem matar-se.// Cresceu ao redor, como os circos,// conservando puro seu centro,/ intocável, sem que seus de dentro/ tenham perdido a intimidade: (...)” (1989, p. 82).

Sem me aprofundar na análise desse poema, assinalo que o “fazer” aqui é revestido de “pudor”, estabelecendo uma paridade entre “escrever” e “defecar”. Distinguindo o ofício do escritor de outras atividades humanas usuais (como “comer” ou “beber”), tantas vezes realizadas em público, a primeira estrofe questiona: “por que quem escreve/ (...) / evita gente por perto/ e procura se isolar”?

De início, parece haver algo de contraditório nesse isolamento, uma vez que, segundo o próprio poema, “escrever afinal é dar”. Na segunda estrofe, contudo, tal “pudor” se justifica, uma vez que, no trabalho de criação, o autor está exposto à “nudez, a mais nua que há”. Ao contrário de “Para a feira do livro” – que encerrava *A educação pela pedra*, descrevendo a obra como um todo “fechado, mesmo aberto” –, “Exceção: Bernanos” escancara a condição do escritor no momento mesmo da criação, revelando o receio “de que outros vejam/ o que deve haver de esgar,/ de tiques, de gestos falhos,/ de pouco espetacular/ na torta visão de uma alma/ no pleno estertor de criar”. Quer dizer, nesse necessário isolamento, surgem todas as vacilações (“esgar”, “tiques”, “gestos falhos”) que desaparecem na obra acabada – a qual, dentro da lógica cabralina, corrigiria a “torta visão” da alma pela “ordem que vês” na pedra.

Acredito que há certa correspondência estrutural entre a exposição obscena desse poema tão pouco comentado e a própria organização de *Museu de tudo* – livro em que, como tentei demonstrar, João Cabral traz à tona alguns esgarçamentos de sua linguagem. Nesse sentido, é interessante perceber que o tom circunstancial de “Exceção: Bernanos” se constitui a partir de uma construção minuciosa, evidente na precisão dos *enjambements*. Isso fica claro, por exemplo, nos versos iniciais da segunda estrofe: “Escrever é estar no extremo/ de si mesmo”. Aqui, mais uma vez, o esforço no “extremo” – sustentado pela poética antilírica – aparece como valor positivo de escrita, confirmado pela sentença do primeiro verso. No entanto, a dobra do segundo verso faz um movimento para dentro do sujeito, engendrando uma imagem de exposição da própria interioridade (“no extremo/ de si mesmo”).

Tendo em vista o título do poema, aliás, essa condição de isolamento é generalizada a todos os escritores – com exceção, é claro, de Georges Bernanos (“que se dizia escritor de sala de jantar”). Diferentemente daquele famoso “Retrato do escritor”, no qual a analogia entre “escrever” e “defecar” restringe-se ao ataque contra a “poesia mediatunda” (1975, p. 10), em “Exceção: Bernanos” essa analogia corresponde ao “pudor” implicado no ofício de qualquer escritor, atingindo, segundo o poema, mesmo os autores que não exercem com sua obra uma “profissão de confessar” – o que, vale dizer, inclui o próprio João Cabral. Nesse caso, a última estrofe, emoldurada entre parênteses, converte-se numa explicação sintética dos motivos de

publicação de *Museu de tudo*, justificando o conjunto de 1975 pela direta correspondência entre o “pudor de fazer” (inconfessado nos demais livros) e o “impudor de publicar”.

Eis aqui a exposição aberta de *Museu de tudo*, cujas oscilações acabam por “exibir” e “demonstrar” não apenas os “gestos falhos”, mas também a capacidade contundente daquele que se impôs o incessante desafio de sempre “fazer poesia com coisas”. Nesse sentido, não custa reiterar que os impasses de *Museu de tudo* são consequência de um processo histórico maior, que ultrapassa o livro. O poeta pernambucano, coerente com seus próprios princípios, precisou colocá-los novamente à prova, num nível até então inédito, para continuar garantindo a concretude de sua obra. Diante disso, seria até plausível afirmar que, *a rigor*, o esquema de polarizações, que norteava a poesia de João Cabral até a década de 1960, permaneceu ativo em *Museu de tudo* – ainda que em outros termos e, sobretudo, em outro patamar.

Pensando bem, de certa maneira, aquela exasperação já internalizada em *A educação pela pedra* encontra sua realização mais efetiva em *Museu de tudo*, no qual a instabilidade da matéria se entranha na própria estrutura do livro, gerando um atrito no cerne da linguagem mineral, que (por um momento) hesita entre o desmanche na “areia frouxa” e a rearticulação na “rosa de areia”. Que essa instabilidade tenha, por vezes, adquirido uma conformação sinuosa – escondida sob a aparência de mera repetição das mesmas ideias fixas – só atesta a consciência de Cabral quanto ao aspecto desviante dessa empreitada, tornando mais instigantes as ambiguidades formais de *Museu de tudo*. Movido ainda pela razão construtiva, num tempo que parecia negá-la, João Cabral arrisca, mais uma vez, apreender as tensões da realidade concreta. No entanto, quando a minuciosa observação das “coisas claras” já não contempla, por si só, essa rigorosa apreensão, o poeta repensa seus instrumentos, propondo – como “De uma praia no Atlântico” – “um outro ver/ além do primário (o olho)” (p. 66), para manter, ainda que pelo avesso, o projeto de sempre “dar a ver o que há”.

CONCLUSÃO

Na madrugada de 8 de junho de 1978, um incêndio se alastrou pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, danificando a estrutura do edifício e destruindo obras de grandes artistas do século XX – como Picasso, Matisse, Klee, Portinari, Miró e Torres Garcia. O incidente, que nos relembra de tantos outros incêndios recentes em museus e arquivos brasileiros, acabou se tornando um triste emblema da situação dessas instituições no país, as quais, apesar dos valorosos esforços de todos aqueles que se dedicam à atividade museológica, sofrem recorrentemente com a falta de investimento e o descaso de muitos agentes do poder público. Pensando nessa situação, quase uma década depois desse fatídico incêndio³¹², Aracy Amaral indagava:

Qual a realidade, hoje, dos museus de arte ou de arte moderna no Brasil?
É uma realidade instável, sem uma infraestrutura confiável, com um desenvolvimento que, quando ocorre, pode ser episódico, em arranques, confrontando-se sempre com o fantasma da descontinuidade, o temor da paralisação e do retrocesso, e a displicência das superestruturas, mesclando alta sociedade com arte e museus.
Salvo raríssimas exceções, ao tentar descrever o panorama dos museus de arte em nosso país, podemos dizer que talvez ocorra mais o evento artístico do que a atividade museológica propriamente dita. Com o termo “atividade museológica”, é claro que nos referimos à atividade sistemática implantada numa equipe (experimentada ou mesmo em formação) com profissionais que desenvolvem uma entidade, conscientes da importância que cada setor assume dentro do museu para sua extroversão junto à comunidade (2006 [1986], p. 216).

Na década de 1980, os museus brasileiros, em especial os de arte moderna, eram assombrados pelo “fantasma da descontinuidade”, de modo que todos os grandes avanços ocorridos no setor, desde o final dos anos 1940, pareciam agora sob ameaça de “paralisação” ou “retrocesso”. Ainda segundo Amaral, embora esse fantasma impedisse a consolidação da “atividade sistemática” no espaço museológico, tais perigos não prejudicavam diretamente o trabalho individual dos artistas, gerando assim uma situação na qual “o meio artístico, ou a criação artística, estão mais à frente do que a entidade museológica, despreparada para receber ou difundir essa mesma produção artística” (p. 217). De todo modo, a partir dessa perspectiva, seria possível considerar que a “realidade instável” dos museus, em meados dos anos 1980,

³¹² No mesmo artigo, a autora informa que o “Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, depois do dramático incêndio há quase dez anos, como centro museológico, permanece ainda uma promessa de recuperação” (AMARAL, 2006 [1986], p. 218).

desmontava a dimensão coletiva do projeto instaurado no pós-segunda guerra, quando o fomento à criação das novas instituições garantiu o pleno desenvolvimento da arquitetura nacional – tanto no risco dos edifícios quanto na organização do espaço de exposição – e um novo fluxo de atualização dos artistas plásticos brasileiros – muitos dos quais, dos anos 1960 em diante, se tornariam grandes referências internacionais.

Mas, o que importa aqui é refletir um pouco sobre aquela “museificação do mundo” que estaria em curso desde meados da década de 1970, tendo em vista as especificidades de um país periférico latino-americano, como o Brasil. Enquanto a univocidade dessa “museificação” reestabelecia os parâmetros do debate europeu e norte-americano acerca dessa instituição (coleção e/ou mausoléu) – trazendo grandes consequências para a reflexão teórica da década seguinte³¹³ –, as dificuldades de manutenção e ampliação da atividade museológica no Brasil exigiriam um outro tipo de formulação sobre o problema, que levasse em conta a importância do caráter formativo dessas instituições, pela democratização de acesso às mais diversas manifestações artísticas do mundo e pela imprescindível catalogação da arte produzida no país. Contra o “fantasma da descontinuidade”, que voltou a nos assombrar bastante nos últimos anos, a função mais propriamente pedagógica dos museus brasileiros mantém-se ainda hoje como uma tarefa urgente – raciocínio que, creio eu, pode ser estendido a todos os acervos culturais, como a Cinemateca Brasileira ou a Fundação Casa de Rui Barbosa (onde, aliás, encontra-se conservado o arquivo de João Cabral de Melo Neto).

Não posso garantir que Cabral tivesse essas questões em mente quando criou a expressão que dá título a *Museu de tudo*. No entanto, a dubiedade constitutiva do livro (“caixão de lixo ou arquivo”), assumindo simultaneamente ambos os polos do debate teórico sobre a instituição, talvez nos auxilie a compreender melhor o lugar particular dos museus, no Brasil – e do próprio poeta, na década de 1970. Dotando a imagem de sentido positivo, a emergência de um “museu” que integre “tudo” em seus arquivos poderia ser encarada como uma metonímia das ambições formativas do projeto de modernização dos anos 1950, balizadas agora pelos limites mais estreitos impostos pelo processo histórico. Nesse sentido, a conservação e exposição de todas as “coisas” – e não apenas as “densas, recortadas, bem legíveis” (de “Coisas

³¹³ Sem estabelecer uma imediata correlação – mas, ao contrário, demarcando mais enfaticamente a diferença do contexto brasileiro –, reitero a proposta de periodização desse processo de “museificação” a partir da reflexão de Fredric Jameson sobre o trabalho de Hans Haacke, cuja polêmica exibição intitulada “Information”, de 1970, é considerada a primeira exposição de arte conceitual montada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Refletindo sobre a “variante política” da arte conceitual, escreve Jameson: “no caso de Haacke, não nos detemos no espaço do museu, mas o próprio museu, como instituição se abre e mostra sua rede de curadores, sua filiação às grandes corporações multinacionais, enfim, ao próprio sistema capitalista tardio, de tal forma que o que já foi um projeto kantiano restrito de uma arte conceitual limitada se expande para atingir o próprio mapeamento cognitivo (com suas contradições representacionais específicas)” (2007, p. 175).

de cabeceira, Recife”) – corresponderia, dentro do livro de 1975, à “outra forma” de organização, que o poeta sonda como possibilidade de restauração de seus premissas. Tal possibilidade, porém, obrigou a linguagem cabralina a se reaver com aquelas instabilidades que borbulhavam em seus três primeiros livros e que, a partir de “Pequena ode mineral”, seriam programaticamente resolvidas na fatura dos poemas pelos parâmetros da firmeza mineral e da razão construtiva.

Por outro lado, encarado em sentido negativo, o anúncio de um “museu” capaz de englobar “tudo” em seu caixão de lixo traz também a imagem de um mundo petrificado, onde nenhum novo acontecimento causaria uma efetiva modificação. Desse ângulo, a totalidade sinalizada pelo título encarna um evento fúnebre, como se o livro fosse o último depósito de uma experiência que já se encerrou – o que, extrapolando um pouco, poderia ser desdobrado numa análise mais desencantada sobre o esgotamento daquele amplo projeto de modernização. Nesse sentido, essa saturação na qual as “coisas se multiplicam em milhares de mais coisas e se esparramam por excessos repetidos de si mesmas” (de “Exposição Franz Weissmann”) desestabiliza os recursos formais a partir dos quais João Cabral continua operando sua máquina poética em *Museu de tudo*, resultando, por exemplo, naquelas imagens invertidas do “sol lunar” (“O sol no Senegal”), dos “metais corroídos” (“Duplicidade do tempo”) ou da “pedra murcha” (“A doença do mundo físico”).

Reforço que, para mim, o livro se constitui por meio dessa oscilação – presente, afinal, na própria ideia de “museu”. Por sua vez, a falta de especificidade do termo “tudo” duplica a ambiguidade, forjando uma imagem que é, ao mesmo tempo, monumental (um museu que abriga tudo) e catastrófica (tudo já virou peça de museu). Sendo o avesso daquela precisão restritiva de um título como *A educação pela pedra*, essa ambígua conformação de *Museu de tudo* revela a existência de um conteúdo difuso, que – para o bem ou mal – já não se encaixa no processo de concreção conflitiva elaborado anteriormente pelo poeta. Quer dizer, o que há de mais instável no livro de 1975 é o momento de impasse das premissas construtivas *ainda em funcionamento*, na medida em que a severa autocrítica de uma poesia feita “sem risco” coloca em dúvida, por um instante, a assertividade da linguagem mineral. Diante disso, toda a poesia de João Cabral poderia ser repensada a partir desse ponto que a divide entre um antes (de *A educação pela pedra*) e um depois (de *Museu de tudo*), rearticulando, em outra chave, aquele esquema de polarizações tipicamente cabralino.

Para ser mais explícito, ao longo deste estudo, mantive sempre como paradigma a ideia de oposição entre *A educação pela pedra* e *Museu de tudo*, acreditando que a hesitação do livro de 1975 desafiava a resistência do livro de 1966. Na outra ponta, imaginei que as dificuldades

impostas pela “cartilha muda” de *A educação pela pedra* me ensinariam a escapar das armadilhas da suposta facilidade de *Museu de tudo*, o que me permitiria encontrar não o *já visto*, mas aquilo que fora pouco explorado – seja no desmanche da “areia frouxa”, seja na reabertura do “mais que um museu/ de tudo”. Todas as análises aqui desenvolvidas são consequência dessa dupla operação, que ainda poderá sustentar futuras reflexões sobre a obra de João Cabral.

Por fim, preciso assinalar que as ambiguidades de *Museu de tudo*, a seu modo, também correspondem às ambiguidades da própria década de 1970, entendida como um momento-chave para uma boa compreensão do tempo presente. Sem me estender numa extensiva periodização – a qual, no entanto, poderia ser esclarecedora –, não posso deixar de mencionar, em plano global, as mudanças estruturais do chamado “capitalismo tardio”, que, em grande medida, pautaram o debate em torno da ideia de pós-modernidade. Defendendo a associação intrínseca entre cultura pós-moderna e capitalismo tardio, Fredric Jameson afirma que

os dois níveis em questão, a infraestrutura e as superestruturas – o sistema econômico e a ‘estrutura de sentimento’ cultural –, de algum modo se cristalizaram com o grande choque da crise de 1973 (a crise do petróleo, o fim do padrão-ouro internacional, o fim, para todos os efeitos, das ‘guerra de libertação nacional’ e o começo do fim do comunismo tradicional) e, agora que assentou a poeira, revela-se a existência de uma nova e estranha paisagem (...) (2007, p. 24).

Quer dizer, seguindo o raciocínio do crítico norte-americano, os elementos que determinariam a reflexão teórica das décadas seguintes – incluindo o próprio trabalho de Jameson – já estavam todos *cristalizados*³¹⁴ no início da década de 1970, fundamentando um novo modelo de produção e fruição artísticas. Sinalizando essa coincidência cronológica, não pretendo sugerir qualquer semelhança imediata entre essa virada cultural – nos Estados Unidos e nos países da Europa ocidental – e o panorama poético no Brasil dos anos 1970 – atravessado, *grosso modo*, pela continuidade da polarização entre as tendências construtivas e a arte engajada, acrescida pela experiência da contracultura como um terceiro termo da equação³¹⁵. Por outro lado, ainda que esse novo modelo não tenha alterado drasticamente o ambiente

³¹⁴ Essa opinião, me parece, é corroborada por Perry Anderson, o qual, rastreando o histórico dos diferentes conceitos de pós-modernismo desde a década de 1930, assinala que o uso “do termo ‘pós-moderno’ sempre foi de importância circunstancial. Mas o desenvolvimento teórico é outra coisa. A noção de pós-moderno só ganhou difusão mais ampla a partir dos anos 1970” (1999, p. 20).

³¹⁵ É importante lembrar que, como nota Viviana Bosi, essas “três vertentes continham, apesar de suas intenções declaradas, tanto aspectos ‘construtivos’ quanto ‘conteudistas-engajados’, quanto, por fim, ‘experimentais alternativos’, em diferentes graus, uma vez que participavam do mesmo clima de debate cultural. Porém, a despeito da ‘vontade construtiva geral’ (na expressão consagrada por Hélio Oiticica) e dos compromissos da maior parte dos artistas com os princípios de esquerda (em seus diferentes matizes), o fato é que estas tendências mantiveram direções estéticas que se combatiam entre si” (2018, p. 16).

literário no país, seria proveitoso mantê-lo como um pano de fundo, cujo contraste talvez nos permita vislumbrar com mais nitidez a especificidade do contexto brasileiro.

Em âmbito nacional, o “grande choque da crise de 1973” resulta no fim do chamado “milagre brasileiro” – período iniciado imediatamente após a deflagração do AI-5, no qual o acelerado crescimento econômico fomentou a propaganda ufanista da ditadura (sob o *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”), coincidindo com a fase mais repressiva do regime autoritário. Para alguns críticos, esse terrível momento de repressão, também conhecido como “anos de chumbo”, se converteria num “vazio cultural”³¹⁶ – resultado de impedimentos objetivos ao trabalho dos artistas, como o exílio, a censura ou a falta de apoio institucional –, cujos efeitos nocivos seriam perceptíveis, de maneiras distintas, na produção do cinema, do teatro, da música popular, das artes plásticas ou da literatura. Por outro lado, porém, não se pode esquecer que o aparato da ditadura conduziria seu próprio projeto de cultura, sob controle estatal. Nas palavras de Renato Ortiz:

Durante o período de 1964-1980 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamentos ou obras artísticas. (...). O movimento cultural pós-1964 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios: por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (2012, p. 89).

Entre a “repressão seletiva” da censura e a promoção do “mercado cultural”, a ditadura promoveu sua própria versão de um novo modelo de produção e fruição artísticas nos 1970. Que a resposta dos jovens poetas do período³¹⁷ tenha sido, *grosso modo*, pela “desliteratização” da poesia (circulando à margem do circuito oficial, enfatizando as gírias compartilhadas pela geração e arriscando uma interação mais direta entre autor e público), não impede que, na obra

³¹⁶ A expressão, salvo engano, é de Zuenir Ventura. Para reforçar minha argumentação, cito as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda: “Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de ‘vazio cultural’ que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. E aqui mais uma novidade: o Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado” (2004, p. 101-102).

³¹⁷ “Sinalizando a mudança de estatuto cultural da poesia, o movimento seguinte, surgido nos anos 70, chamar-se-á ‘poesia marginal’, a bem dizer um movimento de jovens poetas que pretendiam com rebeldia e irreverência reagir ao autoritarismo da ditadura militar criando alternativas às formas de produção e consumo da poesia. (...). Do lado estilístico, os poetas marginais restauravam, com impulso sincero de antagonismo cultural, as principais armas de choque da tradição modernista, tais como a piada, a poesia-minuto, o coloquialismo, a espontaneidade, o humor. Com isso, queriam ressuscitar o histórico espírito antiburguês do modernismo do início do século em contexto que lhe era oposto, assumindo a ressubjetivação da linguagem da poesia contra o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização das poéticas construtivas dominantes (as referências são João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta)” (SIMON, 1999, p. 33).

de poetas de outra geração, mas ainda bastante atuantes naquela década, encontremos outras soluções formais, igualmente interessantes. Para ficar em apenas dois exemplos significativos, o “precário material da memória”³¹⁸, no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, ou a “abstração expandida”³¹⁹, nas *galáxias*, de Haroldo de Campos, poderiam ser entendidas como reformulações internas de suas respectivas poéticas – diante dos mesmos impasses que atingiam a produção dos poetas mais jovens.

Não deixa de ser intrigante, portanto, que a maioria das abordagens de *Museu de tudo* evite inserir o livro no contexto dos anos 1970 – preferindo referi-lo apenas às diretrizes internas da poética cabralina, ora como retomada lúdica das mesmas ideias-fixas, ora como anúncio de um aparente “estilo tardio”, sem maiores consequências artísticas. É irônico pensar que, naquela década, João Cabral – no auge da carreira diplomática, recém-empossado na Academia Brasileira de Letras – seja lido como um antepassado³²⁰, não um contemporâneo. Algo semelhante (em menor grau), ocorreu também com Drummond, que, em 1973, publicaria *As impurezas do branco*, conjunto de poemas inéditos que, como o *Museu de tudo*, de João Cabral, não ganharia grande atenção imediata – apesar do incontestável momento de valorização do restante da obra do poeta, sobretudo entre os críticos.

Pensando na poesia drummondiana na década de 1970, José Miguel Wisnik afirma que, na fatura de *As impurezas do branco*, livro atravessado por uma angustiante onipresença da comunicação de massa, aparecem “poemas pode se dizer (...) mais derramados e menos

³¹⁸ Comentando características compartilhadas pelos artistas dos anos 1970, Viviana Bosi observa: “Um poeta plenamente maduro como Ferreira Gullar escreve, do exílio, o seu *Poema sujo* (1975), que se originou de uma situação existencial limite. Também ali se exalta o precário material da memória, que se condensa em núcleos fragmentários plenos de evocação para sentidos como o olfativo, o auditivo e o visual mais intenso e corpóreo. Naquela conjuntura, a vida individual estava perpassada pela coletiva. Durante os anos 1970, o poeta explicita sua dúvida sempre retomada sobre a insuficiência da palavra para alcançar as sensações experimentadas no dia a dia, que não deveriam ser congeladas pela forma literária sob pena de se trair o movimento vital” (2018, p. 37).

³¹⁹ A expressão é de Jorge Manzi Cembrano. Nas palavras do crítico, essa “abstração expandida” (ou, ainda, “semi-abstração”) é “*una nueva orientación hacia el afuera prosaico, protagonizada por artistas que, como Haroldo de Campos, Robert Rauschenberg y Hélio Oiticica, se formaron en el movimiento abstracto de los 50. Pese a orientarse hacia el afuera, y pese a que sus proyectos buscaron superar los límites del ciclo de la abstracción, conservaron importantes impulsos derivados de él: espíritu metódico, ensayos en serie, hipersensibilidad a sistemas y patterns. En este nuevo momento artístico, ejercitaron y sostuvieron tales impulsos y sensibilidades en el campo expandido de la vida cotidiana. Y, al hacerlo, descubrieron que, en la vida cotidiana, patterns y simetrías tal vez no tuviesen el mismo valor y sentido que el que tenían en los planos y telas del arte abstracto. (...) Para un autor como Haroldo, esto fue un aprendizaje difícil, cuyos impasses pudimos seguir de cerca en su nueva prosa. De modo que, en el campo expandido de la vida cotidiana, el contenido de la abstracción moderna ahora dispersa o desagregada en vagas repeticiones, recurrencias y compulsiones, exigía ser repensado con otros criterios; unos que no podrían ser derivados directamente de las teorías y prácticas del modernismo tardío*” (2019, p. 371).

³²⁰ Uma curiosidade, a meu ver, bastante sintomática: João Cabral tinha 55 anos quando publicou *Museu de tudo*. A mesma faixa etária de Haroldo de Campos na época de publicação de *galáxias*, em 1984; de Ferreira Gullar na publicação de *Barulhos*, em 1987; de Sebastião Uchoa Leite no lançamento de *A uma incógnita*, em 1991; de Armando Freitas Filho em *Duplo cego*, de 1997; ou de Francisco Alvim, em *O elefante*, de 2000. Todos os outros livros, todavia, foram lidos como parte integrante de suas respectivas épocas, sendo celebrados por aquilo que traziam de novidade dentro da poética de cada autor.

rigorosos” (2018, 181). Essa falta de rigor surge, porém, como um programa deliberado, que se explicita desde o poema de abertura, no experimentalismo autoderrisório de “Ao Deus Kom Unik Assão” – “Senhor! Senhor!/ De nosso poema fazei uma dor/ que nos irmane, Manaus e Birmânia/ pavão e Pavone/ pavio e povo/ pangaré e Pan/ e Ré Dó Mi Fá Sol-/ apante salmoura/ n’alma, cação podrido./ Tão naturalmente como se/ como ni/ ou niente” (ANDRADE, 1973, p. 4) –, e prossegue no desencanto geral com o universo da escrita, como em “Papel” – “E tudo que eu pensei/ e tudo que eu falei/ e tudo que me contaram/ era papel.// E tudo que descobri/ amei/ detestei:/ papel// Papel quanto havia em mim/ e nos outros, papel/ de jornal/ de parede/ de embrulho/ papel de papel/ papelão” (p. 31).

Em posfácio à mais recente edição de *As impurezas do branco*, Betina Bischof sinaliza no livro a especificidade do descompasso entre o sujeito, que se considera um solitário sobrevivente, e o tempo presente, entendido como um momento rebaixado, que acirra a dúvida subjetiva quanto à viabilidade de se fazer poesia. Se um descompasso semelhante já existia na obra pregressa de Drummond, no livro de 1973 sua formulação torna-se mais exasperada, devido ao esfacelamento da geração de artistas à qual o poeta pertencera, como aparece em “Declaração em juízo”: “Se sou sobrevivente, sou sobrevivente./ Cumpro reconhecer-me esta qualidade/ que finalmente o é. Sou o único, entendem?/ de um grupo muito antigo/ de que não há memória nas calçadas/ e nos vídeos” (ANDRADE, 1973, p. 28-29).

Ecoando nos demais poemas de *As impurezas do branco*, a sobrevida desse sujeito coloca sob nova perspectiva todo o legado drummondiano, com destaque para seu ímpeto de articulação, no início da década de 1940, entre o compromisso da criação poética e a projeção utópica de um novo mundo:

Se Drummond compartilhou em alguma medida do vínculo entre poesia e vida (ou entre atualização estética e devir), tal como aparece nessa faceta do texto de Mário de Andrade [“O movimento modernista”], então a época em que escreveu *As impurezas do branco* terá sido especialmente melancólica (porque ali desmorona, justamente, o devir cuja eclosão de certo modo se preparava nas formas estéticas do movimento a que aderiu, e que em grande parte ajudou a formar, acolhendo inclusive em seus poemas aquilo que Mário afirmara não ter conseguido fazer: “uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida”). Não será demais lembrar, na recuperação da atmosfera de 1973, que aos “corações sonolentos/ servos da alienação e da aparência”, descritos por Drummond em *As impurezas do branco*, soma-se ainda a opressiva situação política, que jogou por terra grande parte dos anseios do modernismo: estamos há 9 anos sob ditadura militar e há 5 do AI-5.

Nesse sentido, a afirmação de Drummond, em *As impurezas do branco*, de que não viveu pode deixar o terreno restrito da subjetividade para ser vista como resultado do descompasso mais abrangente entre possibilidade e fechamento, entre um projeto e o não cumprimento de suas premissas, entre

anseios (pessoais, estéticos, políticos) e a realidade que não mais responde a eles (ou que lhes é francamente antagônica) (BISCHOF, 2012).

A fatura evidentemente irregular do conjunto (a despeito de alguns grandes poemas, como “Canto mineral”), a celebração de outros escritores e artistas plásticos (em poemas como “Desligamento do poeta” e “Brasil / Tarsila”) ou a meditação sobre a ação incontável do tempo (como em “Moinho”) são pontos de contato para uma análise comparativa entre *As impurezas do branco* e *Museu de tudo*. No livro de Drummond, há até mesmo um curioso poema intitulado “O museu vivo”³²¹, cuja inesgotável voracidade, em contraste com o invertebrado “O museu de tudo”, apresenta sua própria conformação daquele binômio entre sepulcro e arquivo. Entretanto, deixo essa comparação aqui em suspenso, confiando que a inserção desses dois livros ao contexto mais amplo da poesia brasileira dos anos 1970 pode revelar, de um lado, aspectos ainda difusos do panorama daquele período e, de outro, pode permitir uma revisão mais consequente da trajetória da poesia moderna brasileira ao longo do século passado.

Sendo, Drummond e Cabral, sobreviventes desse outro tempo (um imediato ontem), ambos configuram os percalços e as contradições daquela década sob um ponto de vista deslocado, revelando, com essa inusitada angulação, outras facetas da literatura brasileira dos anos 1970. Arrisco dizer, aliás, que *Museu de tudo* é o testemunho artístico do fim de um ciclo³²² – não como encerramento definitivo da obra de João Cabral, que continuaria prolífica na década seguinte, mas como fechamento de uma determinada experiência histórica. Formalizado a partir do desmoronamento daquele projeto para o qual o poeta pernambucano, até *A educação pela pedra*, contribuiu enormemente, *Museu de tudo* produz assim um tipo específico de atrito – seja

³²¹ “O Museu de Erros passeia pelo mundo/ estátuas andróginas/ quadros despídos de moldura pintura tela/ mas ativos/ ideias conversíveis/ planos tão racionais que chegam à vertigem do pensamento puro/ embriões humanos in vitro/ a sexalegria industrializada em artigos de supermercado./ (...)// O museu moderno por excelência/ viajero visita/ o interior das vísceras/ conta horror, beleza/ melodia, paz narcótica, novo horror./ As coleções têm a variedade/ do que ainda não foi imaginado ou sentido./ (...)// O museu infiltra-se na plataforma submarina/ onde se refugiam os derradeiros/ homens e mulheres com cara de gente, irreconhecíveis./ Fulmina-os com seu raio, só existe agora o museu./ (...)” (p. 42). Ressalto que esse museu vivo (“espetáculo de si mesmo”), que incorpora tudo de maneira indistinta, poderia ser analisado a partir da ideia de “museificação do mundo” nos anos 1970.

³²² Uma exceção quanto à recepção contemporânea desses dois poetas nos anos 1970 é o ensaio “Poesia vírgula viva”, de Armando Freitas Filho. Segundo o autor, “Carlos Drummond de Andrade, e que se diga logo, criador principal e inesgotável da poesia brasileira moderna e contemporânea, publica, em 1969, *Boitempo* e *A falta que ama*, que na verdade é o que o título de seu livro de 1958, *A vida passada a limpo*, sugere; o poeta maior começa o seu balanço com poema sobre sua infância em Minas, verdadeira memória poética tão grandiosa quanto as memórias, em prosa, de outro mineiro, Pedro Nava. (...) João Cabral, à sua maneira concisa, também realiza, em 75, o seu balanço: *Museu de tudo* é um livro que, como o próprio título indica, reúne poemas de várias épocas e parece revelar o fecho de um ciclo” (2005, p. 176).

em relação à própria poética cabralina, seja em relação à produção poética majoritária na década de 1970 –, cujas oscilações dão a ver os impasses de seu momento presente.

BIBLIOGRAFIA

1. De JCMN:

- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- _____. *A educação pela pedra*. 2ª ed. Odivelas: Cotovia, 2006.
- _____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.
- _____. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- _____. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Aniki bóbó* (org. Valéria Lamego). Ilustrações de Aloisio Magalhães. 2ª ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
- _____. *Auto do frade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- _____. *Duas águas (poemas reunidos)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- _____. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Guararapes. Discurso pronunciado pelo embaixador João Cabral de Melo Neto no Monte dos Guararapes, em Pernambuco, no dia 19 de abril de 1980, em nome dos agraciados, pelo governo de Pernambuco, com a Ordem do Mérito dos Guararapes*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.
- _____. *Ilustrações para fotografias de Dandara*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- _____. “Introdução a *Museu da poesia*, de Willy Lewin”. In: *Renovação*, n. 1, ano IV, janeiro de 1942, p. 7.
- _____. *Joan Miró* (org. Valéria Lamego). 2ª ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2018.
- _____. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- _____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- _____. *Museu de tudo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.
- _____. *Museu de tudo e depois: poesias completas II (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (org. Inez Cabral). Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- _____. *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Poesia completa* (org. Antonio Carlos Secchin). Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- _____. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

2. Com JCMN:

AMORIM, Oswaldo. “A arquitetura do verso: o autor de *Morte e vida severina* e o seu cálculo: a palavra mais exata constrói a melhor poesia” (entrevista). In: *Veja*, n. 199, 28 de junho de 1972, p. 3-5.

ATHAYDE, Félix de (org.). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: UMG, 1998.

BARBARA, Danusia. “João Cabral de Melo Neto: ‘Lucidez, angústia, inteligência é tudo a mesma coisa. Já viu burro angustiado?’” (entrevista). In: Caderno B, *Jornal do Brasil*, 11 de dezembro de 1975. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/030015_09/132671

BRAGA, Rubem; et al. “João Cabral de Melo Neto: ‘Não sou responsável por nada do que escrevi depois dos 45 anos’” (entrevista). In: Domingo, *O Globo*, 16 de novembro de 1975. Disponível em:

<https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=197019751116>

FIUZA, Solange. “Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa: o planejamento de *O cavalo de todas as cores*”. In: *Alea – Estudos Neolatinos*, vol. 21/1, CLA-UFRJ, Rio de Janeiro, janeiro-abril de 2019, p. 157-174. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/24179>

GAMA, Rinaldo; et al. “Considerações do poeta em vigília” (entrevista). In: *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*, n. 1. São Paulo/ Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, março de 1996, p. 18-31.

“GUIA JOÃO CABRAL: Bibliografia da composição ou O museu de tudo”. In: *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*, n. 1. São Paulo/ Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, março de 1996, p. 106-130.

LIMA, Alceu Amoroso; et al. “João Cabral de Melo Neto: ‘O poeta não vive em órbita. É um ser social’” (entrevista). In: *Manchete*, n. 1269, 14 de agosto de 1976, p. 110-112. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/004120/161304>

- MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982)*. São Paulo: Nobel / Edusp; Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Natal: Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social do Governo do Estado do Rio Grande do Norte, 1987.
- MASSI, Augusto; LEITE NETO, Alcino. “João Cabral de Melo Neto: o poeta faz revelações sobre sua infância e conta como escreveu a notícia da morte de Getúlio no jornal *Última Hora*” (entrevista). In: *Letras, Folha de São Paulo*, 30 de março de 1991. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=11283&anchor=4913104&pd=19a6686c3a54110624c98a18a6a02aac>
- MONTEIRO, Vicente do Rego; LEWIN, Willy; MELO NETO, João Cabral de; ARAÚJO, José Guimarães de. “1º Congresso de Poesia do Recife”. In: *Renovação*, n. 6, ano II, novembro de 1940, p. 7.
- O CAVALO DE TODAS AS CORES – revista trimestral dirigida por Alberto de Serpa e João Cabral de Melo Neto*, n. 1, Barcelona, 1950. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bg4/UCBG-RB-17-26/UCBG-RB-17-26_item1/index.html
- PONTES, Mario. “Sessenta anos e um novo museu” (entrevista). In: *Livro, Jornal do Brasil*, 03 de maio de 1980. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19800503&printsec=frontpage&hl=pt-BR>
- SECCHIN, Antonio Carlos (intr.). “Apresentação de um plano de *A educação pela pedra*” (notas manuscritas sobre organização e índice). In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 158 [extratexto]. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/extratexto?n=157&p=158>
- SOUSA, Carlos Mendes de (intr.). “Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n.157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 282-300. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=283&o=r>
- SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VASCONCELOS, José Carlos de. “Diálogo com João Cabral de Melo Neto” (entrevista). In: *Vida Literária e Artística, Diário de Lisboa*, 16 de junho de 1966. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06569.107.20489#121>

WERNECK, Humberto. “Intrigas no Itamaraty: Cabral fala sobre o episódio de seu afastamento da vida diplomática, em 53”. In: Mais, *Folha de São Paulo*, 17 de outubro de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710199908.htm>

3. Sobre JCMN:

ALCIDES, Sérgio. “Aniquilação feliz” (prefácio). In: MELO NETO, João Cabral de. *Aniki bóbó* (org. Valéria Lamego). Ilustrações de Aloisio Magalhães. 2ª ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, p. 13-25.

ATHAYDE, Félix de. *A viagem – ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

BAPTISTA, Abel Barros. “Ortopedia do símile”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem topográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 273-279. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=273&o=r>

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

_____. “A lição de João Cabral”. In: *Cadernos de literatura brasileira – João Cabral de Melo Neto*, n. 1. São Paulo/ Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, março de 1996, p. 62-105.

_____. “Balanço de João Cabral”. In: *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 107-138.

BOSI, Alfredo. “O *Auto do frade*: as vozes e a geometria”. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p. 145-154.

_____. “*Fora sem dentro?* Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. In: *Estudos Avançados*, nº 18 (50), IEA-USP, São Paulo, 2004, p. 195-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9981/0>

CAMILO, Vagner. “De poetas, funcionários e engenheiros”. In: *Remate de Males*, vol. 26, n. 2, IEL-Unicamp, Campinas, 2006, p. 307-320. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636048>

CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 49-54.

CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado”. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 77-88.

- CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Poesia ao Norte”. In: *Textos de intervenção* (org. Vinicius Dantas). São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2002, p. 135-142.
- CARDEAL, Rafaela. *Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação de mestrado (Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:
<http://www.posvernaculas.lettras.ufrj.br/images/Posvernaculas/3-mestrado/dissertacoes/2016/17-SilvaRC.pdf>
- CARONE, Modesto. “Severinos e comendadores”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 165-169.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. “João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30”. In: *Estudos Avançados*, nº 23 (67), IEA-USP, São Paulo, 2009, p. 269-278. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10397>
- CRESPO, Ángel; BEDATE, Pilar Gómez. “Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto”. In: *Revista de Cultura Brasileira*, n. 9, Madrid, marzo 1964, p. 5-69.
 < <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=008109&pagfis=662> >
- DIAS, Silvana Moreli Vicente. *João Cabral de Melo Neto: a poesia no feminino*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada), FFLCH-USP, São Paulo, 2002.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FERRAZ, Eucanaã. “Anfion, arquitecto”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem topográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 81-98. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=81&o=r>
- FREITAS FILHO, Armando. “Cinco em um” (orelha). In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois: poesias completas II (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. “O caso da casa de farinha” (prefácio). In: MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha* (org. Inez Cabral). Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 7-13.
- GANDOLFI, Leonardo. “João Cabral vê seu rosto no desenho do mundo”. In: DICK, André (org.). *Paideuma*. São Paulo: Risco Editorial, 2010, p. 171-198.

- GINZBURG, Jaime. “Morte e origem: notas sobre o dualismo na poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995, p. 37-48.
- GLEDSON, John. “Sono, poesia e o ‘livro falso’ de João Cabral de Melo Neto: uma reavaliação de *Pedra do sono*”. In: *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos* (trad. Frederico Dentello). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 170-200.
- GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência: Miró / João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos” (prefácio). In: MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009, p. 9-20.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, p. 108-148.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. “Pernambuco e o mapa-múndi”. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 176-189.
- LOBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.
- LOPES, Óscar. “O primeiro artigo”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem topográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 21-26. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=21&o=r>
- MENEZES, Adélia Bezerra de. “A alquimia da pedra: as imagens na poesia de João Cabral de Melo Neto segundo a ‘psicanálise’ da imaginação de Gaston Bachelard”. In: *Folhetim, Folha de São Paulo*, 11 de novembro de 1984, p. 9-11. Disponível em:
<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=8953&anchor=5403883&pd=480c9f4c20815e3675c545b0ab7fef8>
- MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto”. In: *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 69-172.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Col. Poetas Modernos do Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2012.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- _____. “‘Um pomar às avessas’: gênero e figuração da escrita em João Cabral”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem topográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 229-240. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=229&o=r>
- PIRES, Carlos Eduardo de Barros Moreira. *Expressão e construção: Alfredo Volpi, João Cabral de Melo Neto e a arte moderna no Brasil*. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- RAMIRES, Francisco José. “Literatura e seus deslocamentos: uma leitura de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto”. In: *PROA – revista de antropologia e arte*, n. 1, IFCH-Unicamp, Campinas, 2009, p. 24-47. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2340>
- RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*. Tese de doutorado (Estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32331>
- SANTIAGO, Silviano. “As incertezas do sim”. In: *Vale quanto pesa (ensaios sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. “A cidade arcaica”. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, vol. 6, FALE-UFMG, Belo Horizonte, 1999, p. 85-90. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1183>
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1980.
- SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral”. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Ed. Unicamp. 2010, p. 287-304.
- SOUSA, Carlos Mendes de. “Dar a ver o poema” (posfácio). In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. 2ª ed. Odivelas: Cotovia, 2006, p. 119-151.

- SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- STERZI, Eduardo. “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”. In: MENDONÇA, Julio (org.). *Que pós-utopia é esta?* São Paulo: Giostri, 2018, p. 89-101.
- _____. “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”. In: *Letterature d’America*, n. 125, Anno XXIX, Sapienza Università di Roma, 2009, p. 61-87.
- TAPIA, Nicolás Extremera. “João Cabral: de Brasil a España – notas para un trayecto poético”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem topográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, nº 157/158. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, julho-dezembro de 2000, p. 215-228. Disponível em:
<http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=157&p=273&o=r>
- _____. “João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27”. In: *Artifara – revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n. 8, Università di Torino, 2008, p. 9-27. Disponível em: <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/3166>
- TOSHIMITSU, Thais Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-27042010-115834/pt-br.php>
- VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 143-169.

4. Bibliografia geral:

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (trad. Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata). São Paulo: Edusp, 2005.
- ADORNO, Theodor W. “Museu Valéry Proust”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade* (trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida). São Paulo: Ática, 1998, p. 173-186.
- _____. “O artista como representante”. In: *Notas de literatura I* (org. e trad. Jorge de Almeida). Col. Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2006, p. 151-164.
- ALAMBERT, Francisco. “Mário Pedrosa e a Bienal (moderno, primitivo, nacional e internacional)”. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (org.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 229-236.

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações* (trad. Selvino José Assman). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.
- AMARAL, Aracy A. “Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, p. 216-221.
- ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade* (trad. Marcus Penchel). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.
- _____. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- _____. *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas* (org. Júlio Castañon Guimarães). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- _____. *Viola de bolso novamente encordoada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré*. Tese de doutorado (Literatura Brasileira), Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122008-102724/pt-br.php>
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas* (org. Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AR EDITORS. “Parque Eduardo Guinle housing in Rio de Janeiro by Lucio Costa”. In: *The Architectural Review*, August 1950, republished online in May 2015.
< <https://www.architectural-review.com/archive/parque-eduardo-guinle-housing-in-rio-de-janeiro-by-lucio-costa> >
- ARANTES, Otília. “Esquema de Lucio Costa”. In: NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Massao; LEONÍDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (org.). *Lucio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 p. 84-103.

- ARANTES, Otilia; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos* (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti). 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino*. 17ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- _____. *Estrela da vida inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. *Mafuá do malungo (versos de circunstância)*. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: São José, 1954.
- _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. *Seleção de prosa* (org. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris* (trad. Isadora Petry e Eduardo Veras). São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BISCHOF, Betina. “Os impasses no tempo” (posfácio). In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 127-146.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BOPP, Raul. *Poesia completa* (org. Augusto Massi). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- BOSI, Viviana. “Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970)”. In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (org.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 11-62.
- BRITO, Ronaldo. “Discreta épica da forma”. In: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998.
- _____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CACASO (Antonio Carlos de Brito). *Lero-lero [1967-1985]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- CAMILO, Vagner. “A constituição de um campo literário autônomo: formalismo e especialização do trabalho artístico nos anos 40-50”. In: *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê, 2001, p. 49-62.

- _____. “Percalços da modernidade poética no Brasil: sobre a reposição do poético na lírica do pós-guerra”. In: *XXXVIII Congresso Internacional ILLI – Instituto Internacional de Literatura Latino-Americana*, 2011, Washington DC.
- _____. “Valéry como paradigma do poético na lírica brasileira dos anos 1940-1950”. In: *Via Atlântica* n. 31, FFLCH-USP, São Paulo, junho de 2017, p. 15-40. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/133482>
- CAMACHO, Darwin O. J.; SACHT, Helenice Maria; VETTORAZZI, Egon. “De los elementos perforados al cobogó: histórico de uso en la arquitectura brasilera y consideraciones sobre su adaptación al clima”. In: *PARC – Pesquisa em Arquitetura e Construção*, vol. 8, n. 3, FEC-Unicamp, Campinas, setembro de 2017, p. 205-216. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/parc/article/view/8650237>
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. “Lance de olhos sobre *Um lance de dados*”. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 187-192.
- _____. “Murilo e o mundo substantivo”. In: *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 65-76.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008, p. 117-145.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome (o dilema brasileiro: pão ou aço)*. 10ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CEMBRANO, Jorge Manzi. *Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos*. Tese de doutorado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30072019-123804/pt-br.php>
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si” (trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro). In: *Signótica*, n. 25, FL-UFG, janeiro-junho. de 2013, p. 221-241. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/25715>
- COOPER, Harry. “Mondrian, Hegel, Boogie”. In: *October*, vol. 84, March/June 1998, p. 118-124 < <http://www.jstor.org/stable/779211> >

- COSTA, Lucio. “Documento necessário”. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 31-40. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf
- _____. *Relatório do plano piloto de Brasília*. 4ª ed. Brasília: IPHAN, 2018.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu* (trad. Fernando Santos). São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CUADRA, Manuel. “The river, the city and the house that became a museum”. In: FLAGGE, Ingeborg; SCHNEIDER, Romana (eds.). *Post-modernism revisited*. Frankfurt: DAM / Junius, 2004, p. 92-101.
- DÍAZ-MAS, Paloma. “El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular”. In: *Destiempos – revista de curiosidad cultural*, n. 15, México, Distrito Federal, Julio-Agosto 2008, p. 115-129 < <http://hdl.handle.net/10261/7646> >
- ELIOT, T.S. *Poemas* (org. e trad. Caetano W. Galindo). Ed. bilíngue. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio de língua portuguesa* (coord. Marina Baird Ferreira e Margarida dos Anjos). 5ª ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FERRO, Luís. “The Carthusian Hermitage Space. Santa Maria Scala Coeli’s cloister architecture”. In: RODRIGUES, Ana Duarte (coord.). *Cloister gardens, courtyards and monastic enclosures*. Évora: CHAIA / CIUHCT, 2015, p. 37-54.
- FERRO, Sérgio. “Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer”. In: *Arquitetura e trabalho livre* (org. Pedro Fiori Arantes). São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 305-318.
- FIGUERÔA, Bartolomeu. *Dossiê IPHAN 9: Feira de Caruaru*. Brasília: IPHAN, 2009.
- FONTELA, Orides. *Poesia reunida [1969-1996]*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- FOSTER, Hal. “Arquivos de arte moderna”. In: *Design e crime (e outras diatribes)* (trad. Alcione Cunha da Silveira e Jacques Fux). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016, p. 81-96.
- FRANCISCO JR., Eduardo. *O livro vertebrado: a articulação de poemas em Claro enigma de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-07112014-125945/pt-br.php>
- FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- _____. “Poesia vírgula viva”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob tempestade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Senac Rio, 2005, p. 161-203.

- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Manifesto Regionalista*. 6ª ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.
- _____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global, 2016.
- FURTADO, Celso. *O mito do desenvolvimento econômico*. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- GATEPAC. “La arquitectura popular mediterránea”. In: *A.C. – Actividad Contemporánea*, n. 18, Barcelona, 1935, p. 15-37. < <https://issuu.com/faximil/docs/1935-ac-18> >
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão/ Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Toda poesia (1950-1999)*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire* (trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Invenção ou convenção?”. In: *Folha da Manhã*, 12 de setembro de 1951. Disponível em:
<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=25125&anchor=224790&pd=fb5e086f912a449bf2e0692eb7d12749>
- _____. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- INOJOSA, Joaquim. *Sursum corda! – desfaz-se o “equivoco” do Manifesto Regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Pecúlio Abraham Lincoln – AMAL, 1981.
- JAMESON, Fredric. “O utopismo depois do fim da utopia”. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (trad. Maria Elisa Cevasco). 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 171-195.
- JENCKS, Charles A. *The language of post-modern architecture*. New York: Rizzoli; London: Academy Editions, 1977.
- KESSEL, Carlos. “Estilo, discurso e poder: arquitetura neocolonial no Brasil”. In: *História Social*, n. 6, IFCH-Unicamp, Campinas, 1999, p. 65-94. Disponível em:
<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/179>
- KRAUSS, Rosalind. “Postmodernism’s museum without walls”. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about Exhibitions*. London/ New York: Routledge, 1996, p. 241-245.

- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. “Les cinq points d’une architecture nouvelle” (*fac-simile*). In: OESCHLIN, Werner. “Les cinq points d’une architecture nouvelle”. *Assemblage*, No. 4, October 1987, p. 86-89. < <https://www.jstor.org/stable/3171037> >
- LEWIN, Willy. “Cinco poemas”. In: *Renovação*, n. 2, ano III, março de 1941, p. 4.
- _____. “De um diário de poesia”. In: *Renovação*, n. 2, ano II, março de 1940, p. 22
- _____. “De um diário de poesia”. In: *Renovação*, n. 5, ano II, agosto de 1940, p. 10.
- _____. “Museu da poesia”. In: *Renovação*, n. 1, ano IV, janeiro de 1942, p. 7-11.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário* (trad. Isabel Saint-Aubyn). Lisboa: Edições 70, 2015.
- MAMMÍ, Lorenzo. “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira”. In: *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 214-227.
- MARTELO, Rosa Maria. “Resistência da poesia/ Resistência na poesia”. In: *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 18, Universidad de Zaragoza, 2002, p. 36-47. Disponível em: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/547>
- MARTINS, Carlos Estevam. “Anteprojeto do manifesto do CPC”. In: *Arte em revista*, n. 1. São Paulo: Kairós, 1979, p. 67-79.
- MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. “O novo Weissmann”. In: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998.
- _____. *Poesia completa e prosa* (org. Luciana Stegagno Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MORAES, Vinicius de. *Obra reunida* (org. Eucanaã Ferraz). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- MORAIS, Clodomir Santos de. “História das Ligas Camponesas do Brasil (1969)”. In: STEDILE, João Pedro (org.). *A questão agrária no Brasil: história e natureza das Ligas Camponesas – 1954-1964*. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 21-76.
- MORAIS, Frederico. “Franz Weissmann: entre dois mundos”. In: ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. Ed. rev. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04022015-111548/pt-br.php>
- OLIVEIRA, Francisco de. “Celso Furtado e o pensamento econômico brasileiro”. In: *A navegação venturosa: ensaios sobre Celso Furtado*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 39-51.
- _____. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda* (trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. (org. Otilia Arantes). São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *Arquitetura: ensaios críticos* (org. Guilherme Wisnik). São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *Arte: ensaios* (org. Lorenzo Mammì). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. “Franz Weissmann”. In: *VIII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965, p. 108-109. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4397>
- _____. *Modernidade cá e lá* (org. Otilia Arantes). São Paulo: Edusp, 2000.
- PERNAMBUCANO, Ulysses. “A ação social do psiquiatra”. In: BAYARDO, Sergio Javier Villaseñor; MALPICA, Carlos Rojas; LARA, Jean Garrabé de (org.). *Antología de textos clásicos de la psiquiatría latinoamericana*. Lagos de Moreno: Centro Universitario de Los Lagos, 2015, p. 213-220.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 99-120.
- PONTUAL, Virgínia Pitta. “O urbanismo no Recife: entre ideias e representações”. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, n. 2, IPPUR-UFRJ, Rio de Janeiro, novembro de 1999, p. 89-108. Disponível em:
<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/39>
- RÉGIO, José. “Poesia”. In: *O cavalo de todas as cores – revista trimestral dirigida por Alberto de Serpa e João Cabral de Melo Neto*, n. 1, Barcelona, 1950, s/p.
- ROELS JR., Reynaldo (org.). *Franz Weissmann: uma retrospectiva*. Rio de Janeiro: CCBB, 1998.

- SALES, Raissa Gomes de. *Paisagem teimosa: a construção social da Brasília recifense e a (r)existência do seu amanhã*. Trabalho de conclusão de curso (Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal de Pernambuco, 2017. Disponível em:
https://issuu.com/raissag.arquitetura/docs/paisagem-teimosa_raissa-gomes-issuu
- SALZSTEIN, Sônia. “Jogos de armar”. In: *Franz Weissmann*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.
- _____. “Fim de século”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155-162.
- SERRA AZUL GUIMARÃES, Carolina. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo: uma leitura de Sagarana*. Dissertação de mestrado (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-13102014-165436/pt-br.php>
- SIMON, Iumna Maria. “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 55, São Paulo, novembro de 1999, p. 27-36. Disponível em:
<http://novosestudios.com.br/produto/edicao-55/>
- _____. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas em contexto brasileiro (1954-1969)”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 26, São Paulo, março de 1990, p. 120-140. Disponível em: <http://novosestudios.uol.com.br/produto/edicao-26/>
- SILVESTRE, Osvaldo. “Back to the future: o livro de poesia como crítica do livro em papel e do e-book”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades*. Belo Horizonte: UFMG, 2016, p. 107-162.
- SKOUNTI, Ahmed; TEBBAA, Ouidad. *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l’humanité*. Rabat: Bureau multipays de l’UNESCO, 2003.
 < <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000160378.locale=en> >
- SÜSSEKIND, Flora. “Poesia & mídia”. In: *Papeis colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003, p. 245-254.
- THOMAS, Pierre. “Comment se forment les roses des sables?”. In: *Planet Terre*. École Normale Supérieure de Lyon, Laboratoire des Sciences de la Terre. Publié par Benoît Urgelli (23/08/2003) < <https://planet-terre.ens-lyon.fr/article/rose-des-sables.xml> >
- VALÉRY, Paul. “As duas virtudes de um livro” (trad. Dorothée de Bruchard). In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 88, out. de 2002, p. 30-31.

- _____. “O problema dos museus” (trad. Sônia Salzstein). In: *ARS*, v. 6, n. 12, ECA-USP, São Paulo, 2008, p. 31-34. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>
- _____. *Variedades* (org. João Alexandre Barbosa; trad. Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VIEIRA, Beatriz. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- VIOLÃO DE RUA – *poemas para a liberdade*. Vol. I. Cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. Vol. II. Cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- _____. Vol. III. Cadernos do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- WILLIAMS, Raymond. “Cem anos de *Cultura e anarquia*”. In: *Cultura e materialismo* (trad. André Glaser). São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 3-11.
- WISNIK, Guilherme. “Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 79, São Paulo, 2007, p. 169-193. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-79/>
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

5. Acervos digitais:

ARQUIVOS DA DITADURA. Documentos reunidos por Elio Gaspari

< <https://arquivosdeditadura.com.br/> >

BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital

< <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> >

BOSTON PUBLIC LIBRARY. Online Resources

< <https://www.bpl.org/online-resources/> >

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Revista Renovação

< <https://www.fundaj.gov.br/index.php/publicacoes-digitalizadas/10010-revista-renovacao> >

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Villa Digital

< <http://villadigital.fundaj.gov.br/> >

FUNDAÇÃO MÁRIO SOARES. Casa Comum

< <http://casacomum.org> >

HARVARD UNIVERSITY. Harvard College Library, Photographer Archives

< <https://library.harvard.edu/collections/photographer-archives> >

HARVARD UNIVERSITY. Harvard Museum of Natural History

< <https://hmnh.harvard.edu/> >

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Biblioteca

< <https://biblioteca.ibge.gov.br/> >

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA. Fototeca

< <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html> >

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rede de Arquivos

< <http://acervodigital.iphan.gov.br/> >

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos

< <https://ims.com.br/acervos/> >

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras

< <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/> >

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. The Met Collection

< <https://www.metmuseum.org/art/collection> >

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. Digitalis

< <https://digitalis-dsp.uc.pt/> >