



**POESIA, ENGENHARIA, SOCIEDADE:
OS ANOS DE FORMAÇÃO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**POETRY, ENGINEERING, SOCIETY:
THE FORMATIVE YEARS OF JOÃO CABRAL DE MELONETO**

Bruno Gambarotto¹
Universidade de São Paulo

Resumo: Pode-se dizer que, tradicionalmente, o interesse pela racionalidade cabralina levou a crítica (em uma espécie de processo mimético da obra estudada) à investigação do fenômeno da forma. No que toca à fortuna crítica do poeta, são significativas as tentativas de acesso a sua lógica construtiva, espelho do que se identifica como esforço de tematização e investigação da materialidade da experiência e da percepção humana. Nesse sentido (que inclui o diálogo do poeta com a tradição construtiva das vanguardas europeias), o canto a *palo seco* da poesia cabralina chama a atenção pelo domínio crítico das manifestações da vida em relação a um sujeito da percepção – o que lança a um segundo e distante plano qualquer vínculo entre a objetividade da poesia de Cabral e a resposta que esta dá à vontade de conhecimento e construção da sociedade brasileira representada pela tradição Modernista. Neste ensaio, tentaremos conciliar essas duas perspectivas, demonstrando que a elaboração de uma noção construtiva de poesia – proposta por Cabral na aproximação que promove entre poesia, arquitetura e engenharia em suas primeiras coletâneas, de *Pedra do sono* a *Psicologia da composição* – passa pela comunhão entre modernização e democracia inerente às hostes progressistas do Modernismo.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto (1920-1999); Estética e democracia; Literatura e sociedade

Abstract: The aim of this essay is to present how notions as Modernization and Democracy, as inherited from the former 1920's Brazilian Modernist movement, converge in the making of João Cabral de Melo Neto's former poetics. It can be said that critical interest to Cabralian aesthetic rationality guided to the investigation of his poetics mostly in phenomenological and existential terms. As far as the critical assessment of Cabral's poetry is concerned, attempts of inquiring its constructive logics have become a fundamental path to identify his thematic and structural effort to give literary approach to human experience and perception. In this sense, Cabral's *palo seco* calls attention to its critical control of life manifestations with regard to a perceptual subject; thus, it discards as secondary any link between Cabral's will to objectivity and what can be deemed as the poet's response to Brazilian Modernism and its undertaking of Brazilian society in sociological and cultural terms. Our proposal is to reconcile both perspectives, and to demonstrate that Cabral's connection of poetry and architecture – the making of the poem as rational approach to "composition", in the way it is presented in Cabral's first collections, from *Pedra do sono* (1942) to *Psicologia da composição* (1947) – has its elementary meaning in a democratic view of society.

Keywords: 1) João Cabral de Melo Neto (1920-1999); 2) Aesthetics and democracy; 3) Literature and society.

¹ Mestre e doutor em Teoria literária e Literatura comparada pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Pós-doutorando do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: bruno.gambarotto@usp.br.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Sou eu ardendo em mim, sou eu embora
não me conheça mais na minha flora
que, fauna, me devora quanto é pura.

Carlos Drummond de Andrade, “Retorno”

O projeto literário de João Cabral constrói seus modelos de precisão com um duplo objetivo: de um lado, superar a concepção de poesia vinculada à ditadura de estados psíquicos e emocionais; de outro, evitar o falso desvelamento de profundezas poéticas que, decorrentes da mesma incontinência artística, encontrem anteparo na eleição de motivos em que o “dito poético” mostre-se em latência e, desse modo, estabeleça distinções do que seja ou não digno de poesia. No lugar do impulso subjetivo-expressivo, de raiz romântica, o poema deve resultar do esforço técnico, amparado pela objetividade e por uma concepção instrumental de arte, consumada pela investigação da forma e a elaboração de ferramentas adequadas, em última instância, a uma percepção esclarecida – em última instância, democrática – do mundo.

Pode-se dizer que, tradicionalmente, o interesse pela racionalidade cabralina levou a crítica (em uma espécie de processo mimético da obra estudada) à investigação do *fenômeno* da forma. No que toca à fortuna crítica do poeta, são significativas as tentativas de acesso a sua lógica construtiva, espelho do que se identifica como esforço de tematização e investigação da materialidade da experiência e da percepção humana. Nesse sentido (que inclui o diálogo do poeta com a tradição construtiva das vanguardas europeias), o canto a *palo seco* da poesia cabralina chama a atenção pelo domínio crítico das manifestações da vida em relação a um sujeito da percepção – o que lança a um segundo e distante plano qualquer vínculo entre a objetividade da poesia de Cabral e a resposta que esta dá à vontade de conhecimento e construção da sociedade brasileira representada pela tradição Modernista. Neste ensaio, tentaremos conciliar essas duas perspectivas, demonstrando que a elaboração de uma noção construtiva de poesia – proposta por Cabral na aproximação que promove entre poesia, arquitetura e engenharia – passa pela comunhão entre modernização e democracia inerente às hostes progressistas do Modernismo e, posteriormente, pela falência desse projeto.

I

À época da publicação de *Pedra do sono* (1942), Cabral deparava-se com uma poesia brasileira em transição. Os anos da agitação modernista eram passados, e as conquistas do período, ativas na pesquisa literária individual de Drummond, Murilo Mendes, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, questionadas por uma geração de escritores pouco afeitos às liberdades destrutivas tomadas pelo movimento. O primeiro livro de Cabral não foge a esse momento de retenção: nele, as lições modernistas – tomadas, sobretudo, de Drummond e Murilo – convivem, não sem desequilíbrios, com o momento de reação.

É costume ler esses poemas de estreado à luz do que lhes sobreveio (o que, diga-se de passagem, Cabral incentivaria com a organização retrospectiva das *Poesias Completas*, de 1968), com destaque a pontos que posteriormente fariam parte do melhor de sua obra. Da janela aberta, no entanto, perdemos de vista aspectos importantes do modo com que se resolve a tensão patente desses primeiros anos. Não falamos aqui do que Costa Lima polariza entre “racional e onírico”, “solar e lunar”, mas do aproveitamento promovido por Cabral da poética modernista, que os tempos tornavam necessário emendar, à luz das preocupações formais daqueles anos 1940.

Encontraremos a primeira pedra da poesia cabralina nas ruas que avançam sobre o país das carroças: impossível não pensar sua primeira análise do fazer poético – o “Poema” – à luz das sete faces de Drummond.² Embora todo o poema se organize em torno do *espia* (máscara que, ao mineiro, serve para registrar “o espetáculo material e espiritual”³ de um mundo de que o coração interiorano mal dá conta) já não há sombra do *gauche* – pelo menos, não da ironia sensível ao descompasso entre a urbanidade exigida e o provincianismo das maneiras. Os olhos do *espia* de Cabral dispõem de parafernália técnica. Sua alma não parece assombrada com a agitação da cidade, não usa as casas como anteparo, nem dá indícios de dilaceramento; e enquanto Drummond assiste à desagregação de olhos e coração em meio aos quadros urbanos, aqui a alma se apressa entre mulheres e automóveis, que lhe propiciam imagens

²“Meus olhos têm telescópios/espionando a rua,/espionando minha alma,/longe de mim mil metros.//Mulheres vão e vêm nadando/em rios invisíveis./Automóveis como peixes cegos/compõem minhas visões mecânicas.//Há vinte anos que não digo a palavra/que sempre espero de mim./Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.” “Poema”. Em MELO NETO, 1968, p. 375.

³ CANDIDO, 2004, p. 67.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

distorcidas, porém de uma ordem que se compartilha. A objetividade de “Poema de sete faces” não marca a percepção do mundo sensível, livre de pretensa poeticidade, mas o abismo entre o sujeito e a nova coletividade. O recorte surreal da cidade de Cabral, pelo contrário, dá justamente a dimensão de sua integração – e é no âmbito cômodo da urbanidade que o espia de “Poema” encontra seu recolhimento. Não podemos recuperar aqui o *choque* drummondiano, verdadeiro sentido dos estilhaços da forma poética. O termo mais adequado para a conclusão de “Poema”, a contemplação do eu morto em um retrato (sem as reminiscências itabiranas) é o conhecido, urbaníssimo, *ennui*.

Não por menos, sublinha-se com mais segurança e consequência a influência de Murilo Mendes sobre o jovem poeta. Para Costa Lima, Drummond seria a “presença epidérmica”⁴ do recorte estrófico e da ironia; João Alexandre Barbosa, por sua vez, assinala a contribuição do itabirano no “anteparo para o primado da imagem, sobretudo através da ruptura irônica e da radicação na memória”, concordando com o primeiro crítico quanto ao dedo de Murilo, mediador do contato do pernambucano com os trabalhos de Picasso e Masson, nos cuidados dedicados à “plasticidade” do poema e ao “cultivo da abstração e do fantástico”.⁵ Que a manipulação da imagem seja uma questão técnica relativamente bem resolvida em *Pedra do sono*, os poemas do volume o atestam; no entanto, permanecer em sua superfície insólita, convocando “sonhos cobertos de pó”, “sombras que comem laranjas” ou “frutas decapitadas” não nos conduz à raiz desse fantástico que se tentou, antes, fundar a partir do choque urbano da poesia modernista, maturado em Drummond. Tudo em *Pedra do sono* segue entre telefonemas, jornais, salas de estar, vitrines, calçadas. Arrisca-se, assim, um primeiro sentimento (mal resolvido) de coletividade, que em vez de ser abandonado em favor do que mais bem se realiza – isto é, o primado da caprichosa imagem insólita –, permanece atravancando a conquista técnica.

A pedra no sapato de Cabral está no cerne da prosa de *Os três mal-amados* (1943). Aqui, a desilusão amorosa de três das personagens masculinas de “Quadrilha”, de Drummond – João, Raimundo e Joaquim – dá ensejo a digressões sobre a poesia malparada da coletânea de estreia. Perspectivas concorrentes de poesia são vazadas pela caracterização de cada desiludido: em João, Cabral vaza o intimismo metaforizante, a esfera onírica e sentimental própria à poesia da década; Raimundo, por sua vez, torna-se amante cerebral, cuja amada é “a

⁴ COSTA LIMA, Luis. 1995, p. 201-5.

⁵ BARBOSA, João Alexandre. 1975, p. 32.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

folha em branco” sobre a qual se mostra determinado a construir um “objeto sólido” (“que depois imitarei, o qual depois me definirá”);⁶ a Joaquim, incapaz de expressão que vá além da ladainha “O amor comeu”, o cotidiano surge imobilizado pelos extremos da paixão. Cada mal-amado conserva uma expressão-chave do impasse de Cabral no período. A dúvida de João sobre o *sonho* – nascido de um tempo adormecido ou relacionado ao mundo material e social que o circunda? – parece ter contraponto nas vozes de seus demais companheiros. De um lado, apresenta-se a *lucidez* de Raimundo, que projeta à luz da própria razão a “presença precisa” do ser amado, “um poema, um desenho, um cimento armado” que, no entanto, permanecem carentes de situação – o acaso da folha em branco de Mallarmé e a construção de Valéry, ambos referências de Raimundo, não são capazes de fundamentar-lhe a “escolha”; esta, por sua vez, a *aporia* de Joaquim obstrui, enquanto guarda o conjunto de elementos figurativos – rigorosamente prosaicos – de que partirá a poesia madura do pernambucano. O inventário de tudo quanto esse amor descabido come é *matéria de poesia* – ou melhor, de uma poesia que se quer definida pelos elementos subtraídos a Joaquim. Documentos, roupas, saúde, livros, utensílios domésticos, infância, calendários, cidade, Estado, o tempo vivido: é ainda na esfera da poesia liberada pelos esforços modernistas, fundamentalmente *urbana*, que se busca definir uma identidade literária. Sonho existencial, lucidez e experiência urbana convergempara a busca do “saber falar em verso”, *decisão* que permeia o terceiro livro do poeta, *O engenheiro* (1945).⁷

Apesar do caráter de súpula das inquietudes poéticas do jovem autor, *O engenheiro* traz algo mais, a começar pelo poema que dá nome ao volume; nele, a mudança que se opera na realização temática e estrutural é notável. A simplicidade é marca da construção das imagens – estas já não carregam qualquer tensão ou derramamento subjetivo. Os versos seguem o mesmo caminho de precisão: com exceção da terceira estrofe, estrategicamente disposta entre parênteses, não vemos sombra de *enjambement*. Obediente às pausas, o ritmo pretende fixar a cadência “clara” e “justa” do mundo pensado pelo engenheiro; seus breves silêncios oferecem contornos definidos aos elementos invocados, substantivos – “a luz, o sol,

⁶ “Os três mal-amados”. Em MELO NETO, 1968, p. 371.

⁷ “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.//(Em certas tardes nós subíamos/ ao edifício. A cidade diária,/como um jornal que todos liam,/ganhava um pulmão de cimento e vidro).//A água, o vento, a claridade,/ de um lado o rio,/ no alto as nuvens,/ situavam na natureza o edifício/ crescendo de suas forças simples.” “O engenheiro”. Em MELO NETO, 1968,344.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

o ar livre”; “superfícies, tênis, um copo d’água”; “a água, o vento, a claridade” – tanto quanto à voz poética, disposta em unidades de sentido formadas verso a verso, estrofe a estrofe, em evidente paralelismo estrutural. Se antes o poema tinha sua organização no eixo imagético, cuja tensão insólita dava liga às estrofes, aqui a situação se inverte: a armadura racional do poema oferece lugar aos elementos em estado bruto e configura as imagens.

A proposição de “O engenheiro” corresponde a um novo entendimento da cidade como matéria de poesia. Aqui, tudo se passa em torno do sonho exato do engenheiro e seu pensamento justo, do qual surge o edifício integrado à natureza, que “cresce de forças simples”, redefinindo o espaço e a sociedade, à qual serve de “pulmão”, respiração e ritmo do dia-a-dia. Importante que se note o modo com que o coletivo se enuncia, um “nós” (“nós subíamos”): o discreto sujeito do poema se coloca *entre iguais*. Não assistimos a uma despersonalização propriamente dita; não obstante, versar sobre a vida urbana implica *inclusão*, a construção justa do público, função que o poeta – aqui, esforçado em adequar a forma ao tema – reconhece no engenheiro. É na construção realizada que o poeta, por parênteses instalados em uma estrutura até então preocupada somente com o desenrolar dos processos inerentes a sua matéria, encontra lugar na sociedade.

Pode-se dizer que, nesse momento, a figura do engenheiro, por saber e utilidade, transforma-se em *modelo*, a ser estudado e recuperado em outras composições.⁸ Não compete ao poema ser sintoma de um mundo caduco; em seu lugar, a preocupação com o “sonho final” retoma a associação salutar com a exatidão daquele que constrói cidades e constitui o espaço público. Mais do que súplica, dá-se em *O engenheiro* o início da superação de antigos modos poéticos. A imagem permanece fundamento para a composição; a mesma, contudo, já não se forma pela condensação tensa de sentidos, pois esses agora participam da razão organizadora, a *estrutura*, na qual se evidencia o trabalho de disposição e controle da matéria poética com a finalidade de deslindar e esclarecer. Para transformar o desconhecimento em “máquina de comover” (epígrafe de *O engenheiro*, que Cabral toma de Le Corbusier), o mal-amado

⁸ Na última estrofe de “O fim do mundo”, por exemplo, opõem-se engenho e caos, o pensamento claro do poeta-engenheiro e o obscurantismo de seus concidadãos, para os quais não há “poema final”: “No fim de um mundo melancólico,/ os homens leem jornais./ Homens indiferentes a comer laranjas/ que ardem como o sol./Me deram uma maçã para lembrar/a morte. Sei que cidades telegrafam/pedindo querosene. O véu que olhei voar/caiu no deserto.//O poema final ninguém escreverá/ desse mundo particular de doze horas./ Em vez do juízo final a mim me preocupa/ o sonho final.” “O fim do mundo”. Em MELO NETO, 1968, p. 346 (grifo meu).

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Joaquim receberá orientação formal e construtiva: o que o excesso de paixão consumia – a cidade e sua experiência, que remonta à poesia modernista – ganha freios.

É importante perguntar sobre tal acomodação: que sociedade promoverá, em tão curto período de tempo, experiências de poesia urbana tão diversas? Ainda que a forma poética pensada por Drummond ao longo da década de 30, na esteira de Mário e Oswald, parta do *choque administrado* entre a memória dos modos provincianos e o espetáculo urbano, seguindo para a depuração crítica e calculada, porém psicologicamente tensa, das arestas do processo de modernização às expensas da própria poesia, que aparece no limite de suas possibilidades, nada indica de pronto o salto construtivo de Cabral. Não nos resta dúvida de que a poesia modernista tenha se formado sob a invenção; entretanto, não há nessa tradição o que se tenha forjado como impulso *propositivo*. A diferença que o pernambucano impõe a seus modelos locais está na ideia de uma forma poética programaticamente distanciada do conflito, não para transcendê-lo, *mas para modificá-lo*.

Pensemos, como exercício, em dois equivalentes do que se “erige em praça pública” como o edifício projetado com justiça pelo engenheiro: “O cacto”, de Bandeira,⁹ e o “No meio do caminho”, de Drummond.¹⁰ Em Bandeira, a evocação (“Aquele cacto lembrava...”) e o tom fabular (“Um dia um tufão...”) bastam para posicionar o “caso” de seu poema no universo da *memória pessoal*– acontecimento subjetivamente mediado –, com tudo o que o cacto aciona de sentimentos e recordações, *porém compartilhada*, visto que tudo se passa aos olhos de uma cidade em que reconhecemos índices de progresso (os carros, os bondes, a energia elétrica, bem como o sentido de sua “privação” por longas 24 horas) e atraso (as carroças e o próprio cacto, natureza ainda não subjugada). Experiência e memória marcam igualmente a pedra drummondiana, em sua paródia de reminiscência. Inverte-se ironicamente o alumbramento de Bandeira: enquanto o cacto é capaz de agregar sentidos e evocar o tempo perdido, a pedra é

⁹ “Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:/Laocoonte constrangido pelas serpentes,/Ugolino e os filhos esfaimados./Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas.../Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.// Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz./ O cacto tomou atravessado na rua,/Quebrou os beirais do casario fronteiro,/Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças./Arrebatou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas, privou a cidade de iluminação e energia://– Era belo, áspero, intratável.” Em BANDEIRA, Manuel, 1974, p. 106.

¹⁰ “No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/tinha uma pedra/no meio do caminho tinha uma pedra.//Nunca me esquecerei desse acontecimento/na vida de minhas retinas tão fatigadas./Nunca me esquecerei que no meio do caminho/tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra.” ANDRADE, 1995, 32.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

intransponível, impermeável à máquina da memória, responsável pela formação do acontecido.

O edifício projetado pelo engenheiro, como nos casos de Drummond e Bandeira, mobiliza a memória, mas em sentido impensado por ambos. Cabral não nos coloca diante da memória pessoal ou da sedimentação da experiência individual mediante uma cumplicidade, possível ou não, entre sujeito e mundo; o pensamento substantivo do engenheiro (e é neste ponto que seu edifício divide particularidades com o cacto de Bandeira) pressupõe um repertório composto de matéria memorável, técnica e cotidiana, do qual se utiliza não para afirmar ou negar o vivido, mas para *promovê-lo*. O engenheiro devolve ao coletivo, remodelada pelo trabalho, a matéria de que dispôs carregada de memória – em última instância, de história e cultura. O edifício não atravanca o progresso, não cala o homem, nem é parte de uma natureza que se ofereça aos assuntos humanos sob a forma de enigma; antes, é oferecido à experiência coletiva, integra-se ao meio ambiente (“de um lado o rio, no alto as nuvens/situavam na natureza o edifício”) como se mimetizasse seus modos (“*crescendo* de suas forças simples”) e serve ao bom funcionamento da cidade. A construção, em sua passagem do caos à ordem e em seu uso do arbitrário para atender o necessário, realiza não somente as intenções, as invenções, os saberes e forças implicados em sua existência – assim dirá Valéry em seu “Histoire d’Amphion” –,¹¹ como *os valores, experiências e costumes dos que a realizam*. Como veremos, a proposição de “O engenheiro”, projeto de uma cidade de convivência construída e pensada, traz novas perspectivas e riscos à poesia brasileira.

II

Em *O engenheiro*, tal projeto permanecerá em dimensão ainda temática – outros questionamentos serão feitos até que esses princípios sejam incorporados definitivamente à forma poética. É possível, por ora, localizar a preocupação técnica relacionada à mobilização democrática como extensão do que se debatia entre nomes do Modernismo; encontraremos, assim, algo do sentido histórico dessa aproximação cabralina. Passavam-se quatro anos da publicação (1941) de “Elegia de Abril”, de Mário de Andrade; ali, a colaboração de

¹¹ « Un édifice accompli nous remontre dans un seul regard une somme des intentions, des inventions, des connaissances et des forces que son existence implique; il manifeste à la lumière l’œuvre combinée du vouloir, du savoir et du pouvoir de l’homme. » VALÉRY, Paul. « Histoire d’Amphion ». Em *Variété III, IV, V*, p. 85.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

“veterano” para uma publicação de jovens (a *Revista Clima*) recupera o momento modernista em contraponto ao que exigiam os tempos de então; “quinto ato conclusivo de um mundo” que “representava bem a sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alagava as morais como as políticas”, sua geração “degenerada, amoral e aristocrática” via pouco da independência intelectual pela qual havia lutado e assistia à ascensão de um “frouxo conformismo” e uma estética deslumbrada. À guisa de antídoto ao que apequenava a nova geração perante as exigências da época, Mário convoca o “superar-se” goetheano e a “potência moralizadora da técnica”:

Será preciso ter em conta que não entendo por técnica do intelectual simploriamente o artesanato de colocar bem as palavras em juízos perfeitos. Participa da técnica, tal como eu a entendo, dilatando agora para o intelectual o que disse noutra lugar exclusivamente para o artista, não somente o artesanato e as técnicas tradicionais adquiridas pelo estudo, mas ainda a técnica pessoal, o processo de realização do indivíduo, a verdade do ser, nascida para sempre da sua moralidade profissional. Não tanto o seu assunto, mas a maneira de realizar o seu assunto. Que os assuntos são gerais e eternos, e entre eles está o deus como o herói e os feitos. Mas a superação que pertence à técnica pessoal do artista como do intelectual, é o seu pensamento inconformável aos imperativos exteriores. Esta a sua verdade absoluta. (ANDRADE, 2002, 217)

A relação entre técnica, educação, realização individual e democracia é bastante apropriada para os fundamentos de uma “engenharia poética” que recuperasse o pragmatismo de 1922 à luz de um “sonho final”. Mário reúne comentários sobre arte e pensamento sob o princípio de um *trabalho desmistificado*, visto que não alienado, e *desmistificador*, pronto a desmascarar os “geniais” e os “meninos-prodígio” que inflavam de “brilho e adivinhação” o balão dos advogados do bonde do progresso.

Sou sim pelo nivelamento das coletividades. Não pelo nivelamento por baixo, que se percebe a cada *close-up* do nosso ramerrão educativo, mas por um elevado nivelamento cultural de nossa inteligência brasileira, que evite a falsa altura, tão comum entre nós, dos arranha-céus... em taipa de mão. (ANDRADE, 2002, p. 208)

Aproveitando a boa coincidência da comparação (ela, por si, nada fortuita...), não há indicação de que o edifício de Cabral tenha fundação intelectual tão precária. As forças e as coisas simples de que partesão niveladas à ordem do *senso comum* – não o da falsa consciência (com a qual o poeta terá seu embate), mas daquilo que se convencionou, língua franca, com vistas à transformação, à justiça e à democracia. Como o saber do engenheiro, o poema pretende-se resultado da lida com *instrumentos*.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Em “A lição de poesia”,¹² a instrumentalização do poema ganha a figura da “máquina útil”, como se finalmente o engenheiro deixasse de ser alteridade e modelo para tornar-se *máscara*: o trabalho do poema tem início na folha em branco do cálculo, do projeto, do conhecimento mobilizado em “águas salgadas”, nas quais “vinte palavras” não se querem riqueza ou pobreza vocabular, mas *paradigma* de que a obra parta para sua realização. Se o papel “pode aceitar qualquer mundo”, tal constatação não pretende reduzir o ofício de poeta à angústia de uma arbitrariedade carente de essência: estamos, sim, diante do reconhecimento técnico e moral de uma contingência a que “a física do susto percebida/entre os gestos diários” dá chão. O saber do verso deriva de uma ética do homem urbano, ou daquilo que Mário chama de “realização do indivíduo e moralidade profissional”, jamais sujeitos a “imperativos externos”; sua metalinguagem, portanto, só expõe seu verdadeiro funcionamento à medida que *o entendimento dos procedimentos poéticos coincida com o esclarecimento de uma postura social*, esta inerente à difícil decisão – “luta branca” – de realizar a poesia. O modo categórico com que Mário expressa a vontade de retomar “verdades absolutas”, escolhendo a coerência da ação com base em princípios morais e políticos à observação dos “imperativos” que, aceitos, roíam o pensamento da nova geração, encontra aqui o “sonho final” que Cabral quer para sua poesia.

Em *O engenheiro* temos não apenas a *conceitualização* de uma poesia que se realize mediante instrumentos objetiva e socialmente constituídos, como as primeiras tentativas de *estruturação* de um poema objetivamente fiel ao *entendimento* de seu assunto. É importante que se frise o vetor de manipulação da forma poética: não há desinteresse do tema, mas crítica ao que separa a materialidade poética das perspectivas que recolhem o tema. A solução imediata, que lemos tanto nas pausas e no recorte bruto dos substantivos em “O engenheiro” como nos quadros cindidos de “O fim do mundo”, ou seja, a mimetização da lógica a que a sintaxe do verso é submetida, não vai além da *atribuição de sentido*, que no limite representa cavar profundezas, abrir espaço à subjetividade e seus subentendidos. A frase de Joaquim de *Os três mal amados* – “as coisas de que desesperava por não saber falar em verso” – recebe a

¹²“A luta branca sobre o papel/que o poeta evita,/luta branca onde corre o sangue/de suas veias de água salgada.//A física do susto percebida/entre os gestos diários;/susto das coisas jamais pousadas/ porém imóveis — naturezas vivas.//E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil.//Vinte palavras sempre as mesmas/de que conhece o funcionamento,/a evaporação, a densidade/ menor que a do ar.” “A lição de poesia, 3.” Em MELO NETO, 1968, p. 354.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

crítica devida: em lugar do saber falar *em verso*, surge a necessidade de elaborar *um verso que as fale em sua verdade*, que gere sentidos estritos como o fonema, caroço das palavras.

Para buscar a estrutura socialmente constituída do poema, Cabral inicia o que a “Pequena ode mineral”, poema de encerramento do volume, anuncia como “procura” da “ordem do silêncio” em sua pureza: não se fala de transcendência, mas de *depuração* de ferramentas há muito constrangidas pela ilusão de representar estados de alma subjetivos, limitando as formas poéticas a um falso impulso de sentimento. Dá-se, então, o segundo *intermezzo* temático da obra de Cabral, composto dessa vez não por prosa e diálogo, mas pelos três poemas reunidos em *Psicologia da composição*, com a “Fábula de Anfion” e “Antiode” (1946-1947), nos quais, mobilizando forças contra a cisão entre forma e sentido poéticos, o poeta busca as implicações mais sutis da “folha em branco”, esta posta em conflito com suas referências literárias primeiras e o sentido de engajamento a que o poeta pernambucano se propusera. Em “Fábula de Anfion”, o primeiro ciclo da coletânea, pouco reconheceremos do mito de origem; interessarão, no caso, os predicados arquitetônicos da personagem, antes realçados por Paul Valéry em seu melodrama *Amphion*. Não saberemos, portanto, do filho de Zeus e Antíope, que conquistando a cidade de Tebas ao lado do irmão, faz erguer as muralhas da cidade ao som de sua lira, presente do deus da poesia, Apolo; tampouco há notícia das musas, das fontes, dos ecos e sonhos que atormentam o sono do “divino” Anfion de Valéry – antes encontraremos o protagonista em um deserto com sua flauta. Todos os eventos narrativos serão reduzidos a um núcleo mínimo, este cotejado por um paratexto que instala o enredo à margem do poema. Aqui, as “vinte palavras” da fábula concorrem a uma só – *esterilidade* –, que Anfion porta em sua “flauta seca” e procura no deserto.¹³

O deserto que se instala pela busca, não por geografia ou cenário de fundo, contrapõe o herói e suas provisões vocabulares à vida que, por si, *não se quer realizada*: não há os humores do tempo, céu e estações, aos quais Anfion teria de se habituar; e tudo é de matéria pedregosa, desses “frutos esquecidos” aos quais se recusa o amadurecimento. Recuperada a imagem vocabular (as “vinte palavras” leves de que conhece o funcionamento) e enunciada a possibilidade de um “preciso círculo”, “gesto livre de resíduos”, a nova paisagem acrescenta

¹³“No deserto, entre a/ paisagem de seu / vocabulário, Anfion, //ao ar mineral isento/mesmo da alada/vegetação, no deserto//que fogem as nuvens/trazendo no bojo/as gordas estações, //Anfion, entre pedras/como frutos esquecidos/que não quiseram//amadurecer, Anfion, /como se preciso círculo/estivesse riscando//na areia, gesto puro/de resíduos, respira/o deserto, Anfion.” “Fábula de Anfion, 1 – O deserto.” (MELO NETO, 1968, p. 321).

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

ao desejo de “papel em branco” a ideia de um espaço de recuo, livre de retrospectiva, paixões, hábitos, história. Após a chegada ao deserto, ação instalada à margem do poema, configura-se a ação mínima e necessária para a manutenção da vida – Anfion *respira* o deserto –, como quisesse absorver sua aridez, refazer-se à imagem e semelhança desse espaço sem tensões ou razões. Esta apresentação, que incluirá a digressão de um narrador acerca do deserto – “tempo claro”, “terra branca e ávida como a cal”, onde “nada sobrou da noite, como ervas entre pedras”, nem há “como pôr vossa tristeza como a um livro na estante” –, completa-se pela descrição da “flauta seca”, sobre a qual incidirá a aridez almejada:

Ao sol do deserto e
no silêncio atingido
como a uma amêndoa,
sua flauta seca:

sem a terra doce
de água e de sono;
sem os grãos do amor
trazidos na brisa,

sua flauta seca:
como alguma pedra
ainda branda, ou lábios
ao vento marinho. (MELO NETO, 1968, p. 322)

O espaço de *silêncio*, cerne da vida que, reduzida a sua necessidade, só respira, condensa a *irrealização* da paisagem clara e branca do deserto atribuindo *secura* à flauta, instrumento de abandonos – terra, água, sonho e amor, lugares do cultivo e da cultura, de projetos e sociedade, todos preteridos em nome desses frutos interrompidos, privados de vida e tempo, que são as pedras. O abandono replica, sob certo aspecto, as altas esferas de Valéry: em seu melodrama, o palco de sonho e bucolismo, no qual Apolo concede ao pastor-arquiteto a lira e o poder da ordem, isola o sublime da criação mitológica da arquitetura,¹⁴ a partir da qual o francês idealiza a construção pura – isto é, *limpa da representação*, “que poderia fazer esquecer o sentido profundo” do verdadeiro trabalho artístico. É nesse sentido que a arquitetura de Valéry se aproxima da música, justificando inclusive a forma operística empregada em *Amphion*: volumes permeiam a matéria mineral e sonora. Em *Eupalinos*, ou o

¹⁴ « Le sujet se réduit à ceci: Amphion, homme tout primitif et barbare, reçoit d’Apolon la lyre. La musique naît sous ses doigts. Aux sons de la musique naissante, les pierres se meuvent, s’unissent: l’Architecture est créée. » VALÉRY, Paul. 2002, p. 93.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

arquitecto (1921), primeiro momento do pensamento de Valéry sobre o tema, Sócrates formulará a convergência teórica dessas artes:

Não cessa de me estimular a divagar sobre as artes. Aproximo-as, distingo-as, desejo ouvir o cantar das colunas e configurar-me, no céu límpido, o monumento de uma melodia. Este imaginar me conduz muito facilmente a situar, de um lado, a Música e a Arquitetura; de outro, as demais artes. [...]

Ora! Jamais o experimentaste, ao assistir a uma festa solene ou ao participar de um banquete, a orquestra inundando a sala de sons e fantasmas? Não te parecia ser o espaço primitivo ser substituído por outro, inteligível e variável, ou melhor, que o próprio tempo te envolvia de todos os lados? Não vivias em um edifício móvel, incessantemente renovado e reconstruído em si mesmo, todo consagrado às transformações de uma alma que seria a alma do próprio espaço? (VALÉRY, 1999, p. 74-75)

A conclusão de *Amphion* recupera a analogia: o templo de Apolo, obra de Anfion, é a um só tempo *edifício sonoro e música construída*. O reconhecimento do construtor cabralino se dá de forma inversa: ainda que também seja problema para seu Anfion, a representação não é negada em nome da organização pura, que Valéry expõe nas proporções de um templo que liga o homem a um deus racional e solar – espiritualidade implícita no modo com que concebe a ordem enquanto poder e a inteligência humana.¹⁵ As transformações operadas por Cabral em seu aproveitamento da fábula são muitas: está no *silêncio* da busca abnegada de Anfion pelo deserto, a depuração da *presença ilusória* que flauta e palavra – a poesia – de outro modo instaurariam; no primeiro ato da fábula cabralina, anseia-se a mudez, a inação perfeita do “mudo cimento”, não da duplicata dos dias, que faz perder o reconhecimento dos limites entre a realidade e sua representação. Sabemos da vontade mimética de Cabral; vimos como ela se aproxima da engenharia pelo empenho do poeta em transformar seu contexto – dessa forma, o brasileiro impõe a seu Anfion não o tormento de uma alma que deseja a comunhão com o espírito, mas o negativo da materialidade muda que seu pastor anseia. É quando certo da conquista do silêncio –, “o linho castiço” da lucidez do sol a pino, governante do deserto –, que Anfion, “lavado de todo o *canto*”, depara-se com o *acaso*. Como se aproximasse do jogo de dados, o herói reconhece o enigma da força maior; a flauta acionada por ele – “esfinge cachorra”, avesso da liturgia de Valéry –, desdobra o tempo e a “injusta sintaxe” de Tebas, cidade mundana, que tudo nega da aridez do puro exercício anterior.

¹⁵ Cf. nota 10.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Mãos frutíferas, copada folhagem – a flauta promove as abundâncias em que não sobrevive o *discernimento objetivo* das formas. Uma das figuras desse saber de intervenção – as laranjas ardentes de “O fim do mundo” –, retorna sob os questionamentos do lamurioso Anfion: “Desejei longamente/liso muro, e branco,/puro sol em si//como qualquer laranja;/leve laje sonhei/largada no espaço.//Onde a cidade/volante, a nuvem/civil sonhada?” O “sonho final”, mobilização do entendimento dirigido à vida urbana, não pode ser elaborado em flauta, este “cavalo solto” que não se domina, arredio aos laços lúcidos da razão. O ato final de Anfion, que lança a flauta aos peixes surdos-mudos do mar, nega a arquitetura encantatória; o poema em si, desfeito do tempo e da história, construção alienada dos deuses, só faz confirmar o princípio que nega – eis a moral depreendida da fábula. A “ordem do silêncio”, de um puro cantar que, para o *Amphion* de Valéry, propicia a liturgia e a veneração da ordem essencial ao pensamento humano, nada oferece à lucidez da forma poética pela qual Cabral luta. Para atingir a construção, é necessário afastar quaisquer processos alheios ao homem em sua *existência material* – em outras palavras, finalmente *abolir o acaso*, que só existe em um mundo carente do tempo e da história, e instaurar *o arbítrio da forma*. Em lugar de *poesia* – termo genérico dos encantamentos –, o volume introduz o segundo capítulo de reflexão, a “Psicologia da composição”.

Saio de 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 do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi. (MELO NETO, 1968, p. 327-328)

O segundo ciclo de poemas retoma a ideia de ausência, não mais como quem abandonasse o tempo e a contingência, mas pelo contrário, afirmando-os na própria forma do poema, em que tudo se mineraliza à feição do que *passa*, configurando a *memória* (palavra proibida de Anfion, que não quer o azul do tempo maculado de nuvens e estações) das palavras e a elaboração do poema como forma de arqueologia. *Acomposição*, que se apresenta

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

de seu fim, poema abandonado pelo artesão que se lava de seu esforço (não mais do *canto*), estabelece o tempo e o trabalho como balizas. Não há ilusão pois não há poema que se faça fora do tempo, de modo que cada termo, cada palavra, corresponde ao que se extingue em face do enunciado. A própria experiência é responsável pela *cifra*: não há tempo que, em seu transcorrer, não cristalice o poema; não há memória que não reconstrua o que, em suas formas, é extinção. Instala-se o poema como passagem e contingência, espaço de trânsito, que se basta para o estabelecimento das zonas autônomas, porém íntimas, da forma e da experiência, osso e carnadura.

Para que se entenda a contingência implícita nestes processos minerais, o ciclo traz sete seções, nas quais, superada a moral da fábula, tematiza-se a composição e sua psicologia. Retornamos, então, à folha em branco – conhecida praia pura do refúgio e, no entanto, *medida*, desterro do sonho, negação da noite, da fonte e da fuga. Antes mero lugar dos projetos e do engenho, a folha comporta a tensão da lucidez, distanciamento necessário para a nitidez e a precisão, e de tudo quanto nesse distanciar chama treva, milagre ou alienação. “Como não há fuga/nada lembra o fluir/de meu tempo, ao vento/que nele sopra o tempo”: diante do papel já se instaura a diferença entre tempo pessoal – o “fluir” de si –, e impessoal, que sopra em concordância com a lucidez da composição, esta sem outro pertencimento além da contingência. A terceira parte desenvolve o sopro do tempo sobre as formas que o papel aceita.¹⁶

O jogo de expectativas sobre o tempo abrange dois movimentos: o primeiro, em que tudo relativo a um tempo pessoal perde a vida sobre o papel – daí, diante da jovem manhã, o *temor* sobre o destino das flores; em seguida, tomando as flores e seu destino como *figuras* do que fenece sobre o papel – a roxa moral, a pressa fluida, o sono e sua umidade –, espera-se que a morte intrínseca à jovem manhã surja com revelações. Reúnem-se dois pontos de vista diversos a partir da inversão conceitual sobre o referente: o poema não se faz da aceitação da vida sobre o papel, mas do que ali morre e, contingente, instrumental, torna-se memória (as flores da véspera) e compartilhamento. Tudo aponta para o esvaziamento do signo como presença empírica do que ele significa; não há relação inequívoca entre signos e referenciais,

¹⁶“Neste papel/pode teu sal/virar cinza;//pode o limão/virar pedra;/o sol da pele,/o trigo do corpo/virar cinza//(Teme, por isso,/a jovem manhã/sobre as flores/da véspera).// Neste papel/logo fenecem/as roxas, mornas/flores morais;/todas as fluidas/flores da pressa;/todas as úmidas/flores do sono//(Espera, por isso,/que a jovem manhã/te venha revelar/as flores da véspera).” Em MELO NETO, 1968, p. 328-329.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

o que o exercício puro do nada, mediante a negação absoluta, acabava por afirmar. Em “Fábula de Anfion”, a pureza pretensiosa do canto abria caminho ao acaso e à experiência alienada da cidade que se queria negar; considerando aqui a composição, o poeta busca incorporar a experiência do contingente à razão da escrita, abolindo finalmente o perigo da completa abstração (o “desastre” de Raimundo) ou ainda, em sentido contrário, como coloca o quarto poema do ciclo, seu “descuido”.

A metade final de “Psicologia da composição” conduz o raciocínio ao ponto de partida. O poema há de resistir, louro e ácido sabor, contra o podre açúcar da noite; para tanto, não há de ser a forma “encontrada/como uma concha, perdida/nos frouxos areais/como cabelos”, nem a forma obtida em “lance santo ou raro,/tiro nas lebres de vidro/do invisível”; o poema é algo que se atinge – “como a ponta do novelo/que a atenção, lenta,/desenrola” – a partir das formas minerais do “estado de palavra”, “a fria natureza da palavra escrita”. Do papel e suas negações, dos quais se infere a contingência de tudo que serve de matéria à composição, chegamos à palavra escrita, em que a voz, a vida e seu tempo se cristalizam: é nela e em sua manipulação, com vistas à composição, que as potencialidades inerentes à comunicação constituem forma. Retificando a imagem do deserto, configurando-a a partir dos minérios – sedimentação da experiência na linguagem –, agora ela surge como espaço do cultivo, “pomar às avessas”, de cuja dureza nada se destila, nem se dilui. Ainda em âmbito temático, desenrola-se a problematização da forma, para a qual a passagem *da folha em branco*– que Anfion deseja deserto, vazio e mudez, antes de ser atacado pelo acaso – *ao minério da palavra* – que condensa a forma da experiência temporal que se manipula com vistas à composição – é fundamental: pelo menos no que diz respeito à argumentação, a armadura do poema não quer diferir do sentido estruturado das palavras de que é composto, algo que não se resolvia em *O engenheiro* pela atribuição de sentido de que o verso era acometido mediante o que se *destilava* de um tema.

A composição mineral, centrada na palavra, acaba por lançar um novo entendimento humano – em práxis e psicologia – da forma, diverso do que acompanhamos em Drummond ou Bandeira. Segundo Costa Lima, já em *O engenheiro* a linha inventiva de Cabral tende a captar “o homem na sua práxis e não pelo que se tome como sua natureza psicológica – seus sentimentos – através e à medida que se realiza a própria práxis do poema” (COSTA LIMA, 1995, p. 223). Dessa forma, o pernambucano fecharia um ciclo da poesia brasileira: de

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Bandeira (que “lírico e sentimental”, “ainda dispõe do território de suas vivências para a criação do verso”) a Drummond (que, “completa a ruptura dos preconceitos acadêmicos”, sente “crescer a consciência artesanal deste ter de retirar força poética de um contato a cru com as palavras”)¹⁷ a lírica nacional seguiria rumo à desmistificação do poema e do lirismo. Como, entretanto, compreender a psicologia da composição sem as dimensões do sentimento e da experiência? Encontrar as palavras em estado mineral pressupõe o que se expõe no primeiro poema do ciclo: como a camisa vazia, todas as palavras de poema refletem a *ausência* da sociedade que as veste – não no sentido de Anfion, que abandona seus iguais para o “árido exercício do nada”, mas como *evidência de experiências e sentimentos que já não pertencem ao poeta por seu caráter eminentemente coletivo*. Sem tal constatação, seria impossível ver na *psicologia* cabralina o passo decisivo para que a poesia se instrumentalizasse, pois o que se busca não é um *efeito* de objetividade (esse já conquistado pela transposição do tema às formas tradicionais do poema) e sim o princípio que permitirá a consulta objetiva da experiência e do sentimento com vistas à maquinação do poema – que *comove* por ir além da experiência individual, pessoal ou representativa, ainda presente na poesia de Bandeira e Drummond, e chegar ao ponto em que o sujeito não carece de duplo no poema, pois todas as implicações de sua presença já pertencem à própria objetividade dos meios. A experiência pertencerá à densidade da palavra, à engenharia do poema. A questão é onde encontrá-los.

No rastro deixado pela crítica à mística do deserto e pela arqueologia da experiência coletiva na palavra, que compete ao trabalho do poeta em sua composição, “Antiode (contra a poesia dita profunda)” busca definir o poético por meio da imagem que tradicionalmente o define, a da *flor*. Cabral parte do choque das definições a que a metáfora foi conduzida, da beleza da linguagem e seus efeitos sublimes ao *mal* de Baudelaire, formando, assim, a “tese” – flor (poesia) são fezes – que “Antiode” levará a cabo pelas conquistas dos dois ciclos que a antecedem. A divisão em cinco partes acompanha um só processo de argumentação; da letra A saberemos o princípio delicado e transcendente da metáfora; em B, os efeitos da elevação pretensiosa da metáfora, que são ainda desenvolvidos em C; D cuida de mostrar o uso cabralino da metáfora, que ganha amarração em E.¹⁸

¹⁷ COSTA LIMA, 1995, p. 224.

¹⁸“Poesia, te escrevia:/flor! Conhecendo/que és fezes. Fezes/como qualquer,//gerando cogumelos/(raros, frágeis cogu-/melos) no úmido/calor de nossa boca.//Delicado, escrevia:/flor! (Cogumelos/serão flor? Espécie/estranha,

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Os argumentos em torno da tese a colocam em um passado, quando o sujeito *definia* poesia como “flor!”, apesar da consciência de ser “fezes”. Impossível não notar a ironia dessa primeira passagem, em que o erro de definição repercute em erro de argumentação; visto que cogumelos nascem do estrume, poderiam então os fungos ser as tais flores da poesia – definição que a série de perguntas e redefinições (“Estranha espécie de flor”, “flor não de todo flor”) demonstra tão frágil quanto a “delicadeza” do sujeito, que evita a verdade, estrume e anatomia do poema, em nome da esperança de “puras/transparentes florações,/nascidas do ar, no,/como as brisas”, o que não deixa de cutucar a própria fábula que abre o volume. Desfeita a ilusão de transcendência e pureza, descobre-se que é lícito chamar a poesia “flor!” – não por conta de “gentis substâncias”, “virtuosos vergéis de evocações” ou por seus “pudores” diante do jardineiro, todos apresentados por perguntas das quais esperamos a resposta negativa. Em B, dá-se início à transfiguração da flor em poesia.¹⁹

A debilidade de A abre caminho para a argúcia (não menos irônica) de B; em tudo, o que se expõe é uma experiência do poema e de sua grandeza falaciosa. Se a mentira de A constrangia o sujeito, a verdade de B, formulada na observação aguda da imagem, serve-lhe de vingança. De fato, a poesia é “flor!”, essa “imagem de duas pontas, como uma corda”; entretanto, as pontas dessa corda, à maneira de “duas bocas”, têm função neste mundo de estrume: rebaixada à matéria, defunta e feita de resíduos expelidos pelo corpo (“cristais de vômito”), ela come e orna os “defuntos” vitimados de seu *vício*, assunto de C: “Como não invocar o/vício da poesia: o/corpo que entorpece/ao ar de versos?”. Torpor e, depois, languidez são os “estados poéticos” que a morte (da qual a flor é agente e ornamento) suscita: falando à recepção (o corpo que entorpece ao ar de versos) e à produção (“como não invocar, sobretudo, o exercício/do poema, sua prática,/sua lânguida horti-//cultura?”) das flores, o sujeito define a morbidez poética por seus predicados catárticos – desejo de morte, excitação de “negros êxtases” –, obviamente contrários à razão e à vida promovidas nos dois ciclos como princípios de composição e entendimento do poema. Desbaratada mais uma faceta da

espécie//extinta de flor, flor/não de todo flor, bolha/aberta no maduro.)” “Antiode (contra a poesia dita profunda), A”. Em MELO NETO, 1968, p. 332.

¹⁹“Depois eu descobriria/que era lícito/te chamar: flor!/(flor, imagem de// duas pontas, como/uma corda). Depois/eu descobriria/ as duas pontas// da flor; as duas/ bocas da imagem/da flor: a boca/que come o defunto//e a boca que orna/o defunto com outro/defunto, com flores,/ – cristais de vômito.” Em MELO NETO, 1968, p. 334.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

flor profunda a crescer do lodo moral (“flor-virtude – em/disfarçados urinóis”), chegamos às seções finais do ciclo, em que se expõe a proposição de sentido.²⁰

Escreve-se “flor!” como tudo que irrompa em ação, tudo que deixe o sono, tudo que incorpore o tempo. “Flor!” é, antes de tudo, a palavra – e, nela, os caminhos de uma *psicologia*. O propósito da “Antiode”, posta contra a “poesia dita profunda”, é o de recuperação da palavra, limpando-a do uso vicioso, desfazendo-a do que se sedimentou por relações corrompidas (seria ingênuo crer que todo minério sedimenta a correção) e permitindo-lhe novas experiências. Não por menos, a “Antiode” dá as primeiras demonstrações do engenho, antes somente almejado, da composição poética: o ritmo e a medida do verso pautados pela argumentação e a formação de imagens segundo tensões conceituais serão marcas de toda a poesia posterior de Cabral. Da morbidez inicial à copiosa “jarra de flores” da “explosão posta a funcionar”, expõe-se o processo de quem enfrenta o coletivo trazendo sua luta para o interior da composição e sai do poema como realizasse aquela “moralidade profissional” de que nos fala Mário. Diante de tal objetividade, em que o poeta lida com os despojos, as fezes que são os signos compartilhados pela sociedade, não há mais “nicho poético”, nem o que o oponha ao prosaico; contudo, não é somente pela negação de desníveis no ambiente da língua que a palavra se põe “a nu” e o poema se torna a “máquina desmistificada”, pois em meio a essas transformações redefine-se o papel do artista. Sérgio Buarque terá razão em encontrar o autor a cada escolha, pois de escolhas e decisões de fundamento coletivo a invenção do poema se faz, como os muitos edifícios que começavam a transformar a paisagem e o convívio social do Brasil na década de 1940. Na seção final de “Antiode”, feita a recuperação da “flor!”, o poeta retorna às fezes iniciais.²¹

A função das fezes é pontual – poesia, “sei que outras palavras és”; aquela serviu, contudo, ao propósito de restabelecer seu contrário. À ironia final, de notar a materialidade mais chã da palavra, sua sílaba “breve” – que poderia ter sugerido também a escolha de “cuspe” – soma-se o “sonho final”, de lançar ao poema ao desafio de compor-se à luz da

²⁰“Flor é a palavra/ flor, verso inscrito/ no verso, como as/manhãs no tempo.//Flor é o salto/da ave para o voo;/o salto fora do sono/quando seu tecido//se rompe; é uma explosão/posta a funcionar,/como uma máquina,/uma jarra de flores.”

²¹“Poesia, te escrevo/agora: fezes, as/fezes vivas que és./Sei que outras// Palavras és, palavras/Impossíveis de poema./Te escrevo, por isso,/Fezes, palavra leve,//Contando com sua/Breve. Te escrevo/Cuspe, cuspe, não /Mais; tão cuspe//Como a terceira/(como usá-la num/poema?) a terceira/Das virtudes teológicas.”

“terceira das virtudes teologais”, o amor. Entretanto, o destino das construções a que o poeta se dedicou nos 40 anos seguintes teve de enfrentá-las, as fezes, sob formas menos delicadas.

III

Como definir o momento em que o trabalho organizado para o bem coletivo deixa de referir um futuro comum e mais justo para tornar-se uma máquina de poder? Quando discernir entre o futuro *projetado*, promessa de transformação do presente e do passado, e uma imagem vazia, esquiva e escusa do porvir? Ao leitor contemporâneo de “Elegia de Abril” não escapam certas ingenuidades: à geração amoral, que punha abaixo os velhos modos culturais da oligarquia assemelhando-se a ela, deveria seguir o respeito às regras democráticas e a difusão dos direitos básicos, inerentes à cidadania. Somente dessa forma o país seria *devidamente* transformado, e a crítica aos jovens sublinha o fato de que estes não estariam à altura dessa demanda. Em “Elegia de Abril” veremos pouco do autor corrosivo de “Meditação sobre o Tietê”; no ensaio, as lamentações e a ironia cedem ao empenho. Apesar de tudo que cercava o crítico e seus leitores nos dias de 1941 (e que não fugiram à observação de Mário), o avanço dos agentes modernizadores estaria a ponto de arejar e superar a própria história brasileira e suas iniquidades, riscando os rumos de uma sociedade nova. Tal confiança nos mecanismos da modernidade tem Cabral como dileto representante.

Não se pode dizer que Cabral tenha frequentado a linha dos “inventores de fórmulas”²²; a bem da verdade, seu interesse de “ver o Brasil” não era tão grande quanto o de sugerir-lhe uma razão; mas, passados mais de 70 anos da publicação de *Pedra do sono*, tudo o que resta é um humanismo silencioso, quase incorpóreo, não fosse a popularização de sua “obra social”. Cansa o destino severino que ainda nos povoa o noticiário; cansa-nos, sobretudo, a demagogia que chora os mortos celebrando suas “peculiaridades regionais” – e ela há de ser a mesma desde os idos daquele auto de natal. Mas à medida que nos afastamos de suas imagens mais declaradamente cívicas – seus galos tecelões, suas bandeiras – ou ligadas ao homem regional, costumamos avistar o horizonte do poeta universal, cujo trabalho poético nada deve aos grandes nomes da arte formal. Custa-nos entender essa forma tão atada aos projetos artísticos e sociais de 20 anos decisivos, de cujas tensões depende o país em que

²² SCHWARZ, Roberto. “O bonde, a carroça e o poeta modernista”, p. 11.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

vivemos. Existiria “uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deveria pertencer”?²³ O percurso de Cabral responde positivamente à pergunta e suas implicações;²⁴ contudo, as palavras minerais de “Psicologia da composição” já se recolhem ao questionamento de Alice:

– A questão é de saber
se uma palavra pode significar tantas coisas
– Não, a questão é de saber
quem manda. (ALVIM, 2004, p. 78)²⁵

Enquanto as palavras permitissem a promessa de abrigar significados tão variados quanto a experiência múltipla, possível e almejada, a poesia de Cabral correria os caminhos da vanguarda, ocupada de escancarar mil janelas, esclarecer e orientar. A tensão social inerente a seus estudos da forma poética – e que, em um movimento cultural e artístico mais amplo, participavam da formação de uma igualdade incerta, viciada de populismos, porém democrática – chegava a seu termo em 1964, quando o progresso assumia as formas conservadoras que chegam ao nosso presente. À construção cabralina, que conhecerá sua última atualização em *A educação pela pedra* (1966), veremos impor-se à força a sociedade de cavalcantis e cavalgados em que palavras são posses. Nesse sentido, a composição de Cabral divide seu destino com certas casas de arquitetos avançados, das quais Roberto Schwarz dá testemunho:

Comentando algumas casas posteriores a 1964, construídas por arquitetos avançados, um crítico observou que eram ruins de morar porque a sua matéria, principalmente o concreto armado, era muito bruta, e porque o espaço estava excessivamente retalhado e racionalizado, sem proporção com as finalidades de uma casa particular. Nesta desproporção, entretanto, estaria a sua honestidade cultural, o seu testemunho histórico. Durante os anos desenvolvimentistas, ligada à Brasília e às esperanças do socialismo, havia maturado a consciência do sentido coletivista da produção arquitetônica. Ora, para quem pensara na construção racional e barata, em grande escala, no interior de um movimento de democratização nacional, para quem pensara no labirinto das implicações econômico-políticas entre tecnologia e imperialismo, o projeto para uma casa burguesa é inevitavelmente um anticlímax. Cortada a perspectiva política da arquitetura, restava entretanto a formação intelectual que ela dera aos arquitetos, que iriam torturar o espaço, sobrecarregar de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam. Fora de seu contexto adequado, realizando-

²³ SCHWARZ, Roberto. “O progresso antigamente”, p. 110.

²⁴ “A mutação é profunda, e o espírito modernista passa do clima escandaloso, de papão das tradições, a companheiro eficiente e autodesignado, na busca proletária das formas da sociedade racional, liberta dos entraves da propriedade burguesa.” Em SCHWARZ, Roberto. “O progresso antigamente”, p. 110.

²⁵ “Conversa de Alice com Humpty Dumpty”.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

se em esfera restrita e na forma da mercadoria, o racionalismo arquitetônico transforma-se em ostentação de bom gosto – incompatível com a sua direção profunda – ou em símbolo moralista e desconfortável da revolução que não houve.²⁶

O esforço poético e mental da objetividade cabralina retornará ao pó das boas intenções; a independência do poeta construtor, o rigor de suas lâminas e tantas outras imagens que serviram à orientação ética do poema serão reduzidos aos contorcionismos de uma razão ingênua em torno de objetos que, finalmente, obedecerão a outros senhores. Dessa forma, o caráter coletivo da impessoalidade almejada – parte do progresso mobilizador em que Cabral empenhava seus talentos –, tornava-se projeto interrompido. Enquanto a poesia estivesse nas “fezes” democráticas, “fezes” do que se convertia em autonomia do espírito humano e respeito à diversidade individual, “condições básicas de toda tentativa de estabelecer um objetivo em conjunto, um denominador, leis e prescrições comuns” com a finalidade de promover a multiformidade social –²⁷ enquanto fossem essas as fezes, o atraso das carroças teria seus dias contados; à cana seria lícito brotar e compor a paisagem de bandeiras em praça pública; e o casario arejado das cidades pernambucanas não encontraria problemas de postar à mesa homens amparados pela razão. A memória, enfim, não seria mais a do choque de um mundo passado que se misturava ao concreto das novas construções. A carta que Lúcio Costa trazia debaixo da manga, de trazer as linhas da anônima arquitetura colonial à vanguarda, tem a marca dessa ingenuidade progressista: como o poema, os casarios poderiam ser “lavados” da sociedade que os construiu. A década de 60 foi o tempo de esses materiais reivindicarem seu verdadeiro lugar na história, chamando para seu pântano tudo que em nome da modernidade e da transformação se pensou em erigir. O deserto de Anfion parece ter avançado sobre as esperanças urbanas de Cabral, a ponto de fazer-se entender somente como as ruínas de um projeto avançado de modernização – flor que, enfim, não eram fezes, mas fauna pronta a devorá-lo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Círculo do Livro LTDA., 1995.

²⁶ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. Em *O pai de família e outros estudos*, p. 93-94.

²⁷ GROPIUS, 1972, p. 210.

AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002,

ARANTES, Oflia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

ALVIM, Francisco. **Poemas (1968-2000)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Intr. Gilda e Antonio Candido. 5 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

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

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **O Espírito e a Letra**: Estudos de crítica literária II – 1948-1959. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo-Rio de Janeiro: Duas Cidades-Ouro sobre Azul, 2004.

COSTA LIMA, Luis. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Top Books, 1995.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: nova arquitetura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas (1940-1965)**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VALÉRY, Paul. **Variété III, IV et V**. Folio essais. Paris: Gallimard, 2002.

_____. **Eupalinos, ou o Arquiteto**. Tradução de Olga Reggiani. São Paulo: Editora 34, 1999.

Recebido em: 23/02/2017

Aprovado em: 22/04/2017