

textos



# *A escola das facas ou A trivalência da lâmina*

*Jean Pierre Chauvin*

*I lov'd what nature gave thee, but this merit  
Of wit and Art I love not but admire.  
(John Donne)<sup>1</sup>*

*L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes.  
(Le Corbusier)<sup>2</sup>*

*Trata-se de uma empresa de desmistificação do poema.  
(Haroldo de Campos)<sup>3</sup>*

## PREAMAR

E

m tempos de radicalização da mesmice, dis-  
correr sobre a dicção cabralina pode resultar  
em triplo risco. Primeiro: repetir em versão  
apequenada o tanto de melhor que sobre  
ele se disse; segundo: espraçar-se demasia-

1 "To Mr. T. W. [Thomas Woodward]" (Donne, 2001, p. 139). "Amo o que a natureza te deu, mas esse mérito/ de engenho e arte eu não amo, mas admiro."

2 *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1923, p. VII). "Para ordenar as formas, o arquiteto realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, ele afeta intensivamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas ligações que cria, desperta em nós profundas ressonâncias."

3 *Metalinguagem e outras metas* (Campos, 2006, p. 81).

**JEAN PIERRE CHAUVIN** é professor da  
Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP.

do sobre uma poética cuja agudeza reside na síntese – tanto aquela produzida pelas imagens, quanto a que nasce do acúmulo de sentidos; terceiro: apresentar truísmos como se se tratasse de inovação da abordagem crítica. Seja como for, perseguimos.

Particularmente em *A escola das facas*, a triplicidade se configura desde o título dado à coletânea, que reuniu poemas concebidos entre 1975 e 1980. Escola é lugar onde se afia? Ou são as facas que emprestam precisão laminar, por atributo, ao ensino? Uma coisa e outra. Descontado o poema inicial, endereçado “ao editor”, restam 44. O leitor faça reparo: os versos aparentemente avulsos na página, a modo de advertência, preparam e compõem o todo. Melhor dizendo, os versos que precedem a “obra” concedem uma das chaves de leitura do volume<sup>4</sup>. Sob esse aspecto, talvez convenha interpretar “O que se diz ao editor a propósito de poemas” como se se tratasse de um “preâmbulo”, retomando o que supõe Antonio Carlos Secchin (2014, p. 290):

“Enquanto em *Museu de tudo* (1975) o poema-preâmbulo buscava justificar a heterogeneidade da obra, o acesso ao novo livro desempenha outra função: encetar considerações sobre a poesia em geral e sobre o embate entre criador e criatura. João Cabral reitera concepções já estampadas em *O engenheiro* (1945) e em ‘Fábula de Anfion’ (1947): poesia como força indomável, que só

se cristaliza plenamente quando ‘extinta’ no repouso vegetal da folha impressa”.

Evidentemente, não se trata de um texto em prosa, cerimonioso e pernóstico, inflado pelas vênias; mas poema econômico e simétrico armado em seis estrofes, 24 versos encabeçados por um título em duas linhas – melhor vendo: dístico com oito sílabas métricas, como revela a contabilidade em verso (“O que se diz ao editor/a propósito de poemas”).

Nesse poema-prefácio, a *persona* poética associa o livro de versos às entranhas da pessoa empírica – “fígado”, “pâncreas”, “pulmão”, “umbigo” – predicando o próprio modo de escrever como “dicção de tosse e gagueira”, talvez porque “Um poema é, sempre, como um câncer”: constrói-se de dentro para fora e de fora para dentro, como aprendemos em “Educação pela pedra”<sup>5</sup>. Nas palavras mais precisas com que João Cabral nos ensina, “Poema nenhum se autonomiza/ no primeiro ditar-se, esboçado/ nem no construí-lo, nem no passar-se/ a limpo do dactilografá-lo” (Cabral, 1980, p. 6)<sup>6</sup>.

Dizendo o mesmo, em carnadura mais compatível, o poema está e não está no livro.

4 Na síntese de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2009, p. 11): “Prólogos e cartas ao leitor, licenças do paço, do ordinário e do Santo Ofício, privilégios, dedicatórias, apresentações, discursos encomiásticos e títulos, todo este conjunto tem ação retórica similar à do exórdio, parte da composição definida na retórica aristotélica como início do discurso (*acrhé logou/principium dicendi*), que predispõe e prepara o espírito do público, dando o ‘tom’ da composição”.

5 “[...] lições da pedra (de fora para dentro,/cartilha muda), para quem soletrá-la” (Cabral, 1999, p. 338). De acordo com Solange Rebuszi (2010, p. 99), “João Cabral, ao editar alguns de seus livros e também outros de poetas amigos, conseguia, com a experiência que se dava entre seus próprios dedos, na materialidade desse ato, construir o livro, envolvendo-o inteiramente com as diferentes etapas de fabricação do mesmo. [...] a fábrica cabralina é nomeada dessa forma, pelo próprio João Cabral em entrevistas, nas quais ele esclarece algo sobre o fazer, explicando alguns aspectos desse fazer: ‘Escrevo de fora para dentro. Antes faço o projeto do livro’, e/ou também: ‘assim como um sapateiro faz sapatos, eu faço a minha poesia”.

6 Neste ensaio, manteve-se a ortografia utilizada pelo poeta, em respeito à sonoridade dos versos e às circunstâncias de escritura e edição.

Interpretado como prefácio, abre o volume como recomenda o gênero preambular; como poema, poderia ser considerado como carta em verso, missiva endereçada ao editor, como se a justificar a publicação do compêndio. Como profissão de fé (Ricieri, 2020)<sup>7</sup>, sintetiza a poética do autor e indica como lê-lo. Porventura, funciona de modo similar em *A escola das facas*: um poema-manual de instrução, feito de aparentes lacunas. Sob esse aspecto, e considerando as camadas de sentido desse e de outros poemas, seria preciso relativizar a hipótese formulada por João Alexandre Barbosa (1975, p. 27), que negava o caráter conotativo das palavras no verso cabralino:

“Quando se diz desmontagem interna o que se quer acentuar é o caráter analítico que suporta o texto de João Cabral, levando-o às fronteiras de uma linguagem de interação dos elementos constantes do objeto de sua leitura, como se se tratasse não de um ‘poema’ mas de um texto crítico. E o que, na verdade, conduz a uma experiência desta ordem é o processo de afastamento e recusa dos valores conotativos, com a predominância da denotação e da racionalidade que lhe serve de fundamento”.

---

7 Ao interpretar “Antífona”, de Cruz e Souza, Francine Weiss Ricieri (2020, p. 392) observou: “Pela posição do poema no livro de que faz parte, ‘Antífona’, nesse sentido, parece poder ser pensada como um elemento que talvez possa corresponder (de modo equívoco) a uma peça completa de invocação épica. Após a primeira sucessão estrófica, seguem-se duas estrofes terminando em pontos finais, portanto, concluídas em si mesmas e que espelham a estrutura do bloco inicial: invocam elementos considerados aptos a possibilitar a construção poética (invocação que seria parte, então, não do poema em questão, mas do livro *Broquéis*, cujo título remete à empresa bélica e que pode ser considerado, segundo essa perspectiva, como um projeto de livro signifiante em seu conjunto)”.

Tanto a elocução exata, quanto a sucessão de metáforas orgânicas, a contrastar a textura viscosa dos órgãos na medida exata das quadras em decassílabos, enunciam o método, a poética particular cabralina. Metapoema. Como propõe Alexandre Shiguehara (2010, p. V): “Expondo as bases de sua visão sobre a poesia, [João Cabral] evidencia também a singularidade de sua obra no panorama brasileiro”.

## CHEIA

Os poemas subsequentes contêm de uma a duas páginas, com exceção de uns poucos, como “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, que soma dez seções: dez faces, cada uma com 12 versos, todos com seis sílabas métricas, a reverberar a dicção de “Morte e vida Severina”. Os textos variam também no modo como estão dispostos. Há aqueles fixados em quadras, como “Menino de engenho”, “Horácio”, “Fotografia do Engenho Timbó” e “O fogo no canavial”; há aqueles organizados em coplas, como “A voz do canavial”, “A pedra do reino”, “O Engenho Moreno” ou “A voz do coqueiral”<sup>8</sup>.

A leitura apressada de nossos dias, em que a poesia compete com aplicativos de áudio e postagens fragmentárias nas redes sociais, poderia sugerir que a extensão do poema e a distribuição dos versos guardariam

---

8 Para Secchin (2014, p. 290), “*A escola das facas* obedece aos modelos rímico e estrófico longamente majoritários em João Cabral: rimas toantes em versos pares e estrofes de quatro versos. Se, de um lado, a quadra perde a predominância numérica absoluta (presente em 20 poemas), não deixa, por outro, de comandar textos com estrofação diversa: neles, os quartos versos (e seus múltiplos) tendem a concluir unidades autônomas de sentido (marcadas pelo ponto e pelo ponto e vírgula), num modo indireto de ‘enquadrar’ o texto”.

relação necessária e direta com as matérias de que tratam. Mas nem sempre é o que se verifica: elementos comuns à paisagem de Pernambuco ocupam tanto dísticos quanto quartetos. Somos tentados a procurar sentido no teor e na forma do poema. Benedito Nunes (1974, p. 153) argumentava:

“João Cabral não rompe com as formas tradicionais do verso. Ele inventa a sua linguagem a partir delas e nelas arrimado, quaisquer que sejam as modificações que lhes imponha. Nisso consiste o paradoxo da obra desse poeta, cuja forma discursiva suporta, sem desintegrar-se, uma sobrecarga semântica e objetual de elementos não discursivos. É, enfim, o paradoxo de uma poesia de construção, aliada ao verso, de que não abdica, embora modificando-o, e à sintaxe lógica, que sustenta a lógica da composição poética”.

Teria João Cabral arquitetado os versos<sup>9</sup> em razão de outro critério, para além do projeto de mimetizar simetrias? Tarefa para muito fabular. Por exemplo, em “A voz do canavial”, a última parêntese de versos remonta ao título dado ao livro: “vento que o dia e a noite toda/ o folheia, e nele se esfolia”, causa e efeito/efeito e causa. Na dialética cabralina, a faca, feito poesia, aprende e ensina. Esses versos dialogam com aqueles de “A voz do coqueiral”, embora estabeleçam metáforas de outra ordem. Em lugar da lâmina, a forma arredondada, feito fruta, a ondular no balanço espalmado das folhas, conforme o movimento menos brusco do tronco.

9 “A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas claras: superfícies, tênis, um copo de água” (Cabral, 1999, p. 69).

Benedito Nunes (1974, p. 142) descreveu o processo com precisão:

“Por diversas vezes, ao abordarmos os moldes descritivos, a desagregação da metáfora, as séries de imagens e suas relações com as séries convergentes de estrofes, tocamos nos pontos capitais dessa lógica da composição, basicamente determinada por dois eixos, um vertical e outro horizontal. No eixo vertical situaríamos, em seu nível metalinguístico próprio, a desagregação da metáfora, como um processo de arborescência da imagem a partir de núcleos verbais que se ramificam, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos”.

Também “O coqueiral tem seu idioma:/ não o de lâmina, é voz redonda”. A primeira dificuldade em logo traduzir a imagem (“voz redonda”) não impede apreender alguns de seus sentidos. Em contraste com o seu idioma, o do canavial é cortante, ligeiro, agudo. Em parte, porque o ritmo do coqueiral é mais lento e suave, performado de maior altura. Parodiando o objeto sobre o que este ensaio versa, um poema é precisão; o outro, balanço; um lembra o golpe; outro, a dança; um é faca; o outro, bainha. Dito de outro modo, a imagem sugerida pelo poeta é reforçada pelo recurso à éfrase, que coloca em evidência o objeto descrito (“o coqueiral”, “a lâmina”) e seus atributos. Traduzindo melhor, aplica-se a *A escola das facas* o que Fabiane Borsato (2002, p. 6) percebeu em *Paisagens com figuras*:

“Em *Paisagens com figuras*, as palavras alcançam, pelo princípio da éfrase, o aspecto ético ao apresentar o homem e sua

condição de existência na paisagem. Recurso frequentemente empregado pelo poeta, a éfrase não apresenta a intenção de pintar com palavras realidades ou objetos, mas é um procedimento metapoético para discussão e construção de paisagens e figuras poéticas, existentes somente no espaço do poema, na linguagem da poesia, embora elas guardem uma relação ético-reflexiva com espaços e questões apresentadas”.

No poema que nomeia o volume, 12 versos (em três quartetos) descrevem a trajetória do vento “alíseo”, quando chega “ao Nordeste”. A partir dele, passamos a supor que a matéria ensinada nessa escola de agudezas se compõe de “coqueirais” e “canaviais”. Talvez “Por isso, sobrevoada a Mata,/ suas mãos, antes fêmeas, redondas,/ ganham a fome o dente da faca/ com que sobrevoa outras zonas” (Cabral, 1980, p. 35). O que, nos versos anteriores, aproximava lâmina e cabo, faca e bainha, aqui evidencia outro par de metáforas: coqueiros e mãos de mulher; canaviais e dentes de faca, empunhada por homem.

Poder-se-ia sugerir que as metáforas se acumulam, oferecendo mais de um estrato de leitura. A racionalidade alia-se à equívocidade<sup>10</sup> intencional das palavras – al-

gumas utilizadas com sentido denotativo; outras, figurativamente, por deslocamento de lugar e deslizamento de sentido. Essa questão parece fundamental, ao abordarmos a poesia cabralina. Seria o caso de recordar o estudo pioneiro sobre as metáforas cabralinas, em que Maria Lúcia Pinheiro Sampaio distinguiu metáforas *in praesentia* e *in absentia* (estas, relacionadas a conceitos, referências e contextos):

“O poeta cria três tipos de metáfora *in absentia*: a conceitual, a referencial e a contextual. A conceitual é baseada na semelhança dos semas conotativos entre o termo modificado e o substituído. Na metáfora esses semas se superpõem, dando maior relevo à carga emotiva da mensagem. [...] Já a metáfora referencial não se baseia na semelhança da estrutura sêmica dos lexemas, mas liga-se à realidade à qual o poema se refere. A metáfora contextual surge por uma relação de contiguidade com outra metáfora existente no texto, podendo haver motivação sêmica entre o termo de partida e o de chegada” (Sampaio, 1978, p. 19).

O poema retoma e desdobra as metáforas enunciadas em “O mar e o canavial”<sup>11</sup>. Mas se, na *Educação pela pedra*, canavial e mar eram objeto e imagem recíprocos, em *A escola das facas*, os canaviais e coqueiros são identificados como seres

---

10 O emprego de palavras de sentido equívoco era uma constante na poesia dos séculos XVII e XVIII. Como reparou Ivan Teixeira (2005, p. 25), entenda-se “por equívoco o contínuo jogo entre ser e parecer, de que tanto gosta o poeta [Manuel Botelho de Oliveira] [...] No soneto ‘Ponderação do rosto e olhos de Anarda’, o sujeito da enunciação, conturbado pelos encantos da musa, considera-se equivocado, sugerindo com isso que se acha dividido entre o rosto da amada e os efeitos que ele provoca em seu juízo, que se confunde e que acaba tomando um por outro. Nasce daí a expressão equívoca, que se consubstancia na metáfora engenhosa e em seus correlatos agudos, tal como a paronomásia, o trocadilho e a antanáclase”.

---

11 “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” (Cabral, 1999, p. 335).

complementares, um em correspondência viril com o golpe seco da lâmina; outro, identificado à sinuosidade, à brandura que a *persona* poética atribui ao elemento feminino<sup>12</sup>. A estrofe final do poema chega ao leitor na forma de síntese: “O coqueiro e a cana lhe ensinam,/ sem pedra-mó, mas faça a faca,/ como voar o Agreste e o Sertão;/ mão cortante e desembainhada” (Cabral, 1980, p. 35).

A aproximação entre certos objetos e o feminino induz à leitura de “Olinda revisited”: “Poucas cidades ainda/ (sem falar nas igrejas/ de úteros matriarcais/ e bacias maternas)/ podem dar a quem passa/ a intimidade aquela/ de quem vive uma casa/ como outra matriz terna” (Cabral, 1980, p. 38). Essas metáforas também pautam “As frutas de Pernambuco”, em que se lê: “Pernambuco, tão masculino,/ que agrediu tudo, de menino,/ é capaz das frutas mais fêmeas/ e da femeeza mais sedenta./ São ninfomaníacas, quase,/ no dissolver-se, no entregar-se,/ sem nada guardar-se, de puta,/ Mesmo nas ácidas, o açúcar” (Cabral, 1980, p. 40).

Também o revelam os versos de “A cana-de-açúcar”: “A cana-de-açúcar, tão pura,/ se recusa, viva, a estar nua:/ desde cedo, saias folhudas/ milvestem-lhe a perna andaluza” (Cabral, 1980, p. 44); e retornam, ainda mais evidentes, em “A cana e o século dezoito”, retrato elegante e selvagem que se estende aos dotes presumivelmente femininos: “no gosto das várzeas ventiladas,/ das cabeleiras bem penteadas,/ de

certa beleza linear,/ porte incapaz de se desleixar” (Cabral, 1980, p. 70).

O tema (des)norteia o enunciador e (re) conduz o leitor, ao longo do livro – e fora dele. Nos versos que encerram o volume (um poema em oitava rima, feita de octossílabos), “Autocrítica”, a *persona* anuncia Pernambuco como ponto de partida, que “o vacinou do falar rico”, e a região de Andaluzia, ponto de chegada que lhe deu “fêmea e viva, desafio demente: em verso dar a ver Sertão e Sevilha” (Cabral, 1980, p. 93). Cruza e técnica? Artifício sem rescaldo de adjetivos ou advérbios? Fusão do masculino e do feminino? Para Waltencir Alves de Oliveira (2012, p. 79), é o que acontece:

“Como no poema ‘Autocrítica’, ‘Sertão é dado a ver em Sevilha’, em ‘Paisagem pelo telefone’, a voz da mulher é envolvida pela luz que se origina de “uma praia nordestina/ Nordeste de Pernambuco, onde as manhãs são mais limpas/ Pernambuco do Recife,/ de Piedade, de Olinda”. Ou em outras palavras o ato de envolver desfez as fronteiras entre os envolvidos, tornando-os um só, consumando a união entre Pernambuco-Sevilha, entre masculino e feminino”.

## VAZANTE

Diz-se da prosa que ela pode ser enxuta (como a de Graciliano Ramos, ou João Ubaldo Ribeiro, ou Dalton Trevisan). Qualidade que predica a poesia cabralina, já que, paradoxalmente, espanta e entenece por dizer tanto com pouco, afinal “[...] ela se constrói sobre o prisma do *menos*”, como sugeriu Secchin (1985, p. 13 – grifo do autor). Haroldo de

12 “[...] o poeta não trabalha com o comparante ‘mulher’: concentra-se em objetos representantes do feminino, categoria mais ampla de que a mulher é um dos preenchimentos possíveis” (Secchin, 2014, p. 307).



Campos (2006, p. 81) havia dito, 20 anos antes dele, que o poema “O engenheiro” continha

“[...] todo o programa construtivo do poeta e, ao nível técnico, um dado que será muito importante considerar: a unidade compositiva mais característica de JCMN, a quadra, não tomada com forma fixa (ou *fôrma*), mas como um bloco, como unidade-blocos de composição, elemento geométrico pré-construído, definido e apto consequentemente para a armação do poema”.

Discorrer sobre João Cabral é pretender sínteses totalizantes. Arrisco. Um dos pontos altos de *Escola das facas* – livro que se anuncia temática, formal e estilisticamente elevado, são as “Prosas da maré na Jaqueira”. Dividido em oito poemas (todos com 12 versos, distribuídos em quadras compostas de redondilhas maiores), a *persona* atribui feição marítima ao célebre Rio Capibaribe.

“Maré do Capibaribe,  
Já tens de maré o estilo;  
Já não saltas, cabra agreste,  
Andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio  
Que a seca corta e evapora:  
Na Jaqueira és já maré,  
Cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,  
A areia não o bebe mais:  
É a maré que o bebe agora  
(não é muito o que lhe dá)”  
(Cabral, 1980, p. 63).

Como se disse, na poesia de João Cabral as metáforas são cumulativas. A profusão de

imagens parece refletir o volume caudaloso das águas, o que permitiria ao leitor vislumbrar no discurso conciso o símile do curso eloquente do rio<sup>13</sup>. O segundo poema da seção aproxima mar e rio, na tentativa de descrever o estilo da movência contida e discreta. Lauro Escorel (1973, pp. 53-4) havia notado que:

“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; entre o sol que, na sua ambivalência, transmite calor e vida, mas, também, levado ao seu grau mais extremo, purifica e esteriliza como o fogo, e a água impura e estagnada, que gera a inquietação mórbida do sonho e transmite ao ser humano, que a sente fluir, não apenas fora mas dentro de si próprio, o sentimento de sua inconsistência e transitoriedade”.

Como notou Pedro Marques (2020, p. 122), “Cabral reanima a letra poética com canto e coreografia. O *rio* desempenha sua jornada ora como épica, ora como *dança dramática*, na acepção de Mário de Andrade”. O rio se soma a outros protagonistas extraídos da paisagem: o vento, o mar, o

---

13 Nesse sentido, talvez possamos rever a hipótese de Antonio Carlos Secchin, para quem “os processos de formalização” da poesia cabralina seriam “deflagrados por uma *ótica de desconfiança frente ao signo linguístico, sempre visto como portador de um transbordamento de significado*. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos” (Secchin, 1985, p. 13 – grifos meus).

canavial e o coqueiral. Para além deles, há lugar para o elemento citadino, o que nos autoriza a desatrelar a poesia cabralina da temática exclusivamente “engajada” ou “regionalista” – anotada (e afixada) pela primeira crítica<sup>14</sup>. Ao estender a perspectiva da *persona* poética para além das dicotomias, o livro recobre várias tópicas, lugares-comuns cabralinos, e as aplica a diferentes figuras, sob diversos enquadramentos, ângulos a partir dos quais a *persona* poética enxerga os objetos: superfícies, cores, volumes.

Em certas passagens (ou paragens?), a dicção cabralina eleva o nível altiplano da imagem. Verbo que é, tanto reverbera o discurso fluido, quanto nos autoriza a evocar os versos de “Procura da poesia”, de Drummond<sup>15</sup> – como se nota na quarta seção das referidas “Prosas”:

“Maré do Capibaribe<sup>16</sup>,  
Afinal o que ensinaste  
Ao aluno em cujo bolso  
Tu pesas como uma chave?”

14 A esse respeito, consulte-se “O geômetra engajado”, de Haroldo de Campos (2006, p. 77), em que o ensaísta contesta a crítica anterior – “[...] nem o modernismo pode ser dado como carecedor de preocupações formais; nem 45 pode ser reconhecida como instituidora de uma nova ordem poética entre nós” – e sugere que a poesia de João Cabral devia muito aos “modernistas”.

15 “Chega mais perto e contempla as palavras./ Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta,/ pobre ou terrível, que lhe deres:/ Trouxeste a chave?” (Drummond, 1964, p. 139).

16 Pedro Marques (2020, p. 125) percebeu com acuidade que: “Contrário à expansão épica e eufórica que vem do mar e adentra sertão adentro, na captura de recursos naturais e humanos a serem moídos no engenho, o Capibaribe vomita de volta ao Atlântico, agora escoadouro da miséria, a escória do passado inglório, pelo menos para o meio ambiente e para os despossuídos de nobreza, terras e capitais”.

Não sei se foi para sim  
Ou para não teu colégio:  
O discurso de tua água  
Sem estrelas, rio cego,

De tua água sem azuis,  
Água de lama indigente,  
O pisar de elefantíase  
Que ao vir ao Recife aprendes”  
(Cabral, 1980, p. 65).

Afora o diálogo constante com Bandeira e Drummond, o primeiro interlocutor de João Cabral foi Murilo Mendes, que lhe foi apresentado pelo poeta Willy Lewin em 1940. Mas a sua aproximação de Lewin e Mendes teria sido reticente, como assinala Ricardo de Souza de Carvalho (2011, p. 14):

“Se, por um lado, Cabral não se identificava com a ‘transcendência’ da poesia de Murilo, por outro, valorizou nela o lugar central ocupado pela imagem: ‘Há um certo parentesco entre *Pedra do sono* e certa poesia entre nós, a do sr. Murilo Mendes, por exemplo, para quem a imagem não é um equivalente simbólico de uma realidade observada, mas um valor em si”.

Estamos em face de uma poética que privilegia o caráter imagético; fator que não retira a importância dos ingredientes sonoros – evidenciados nas aliterações e assonâncias, mas também no ritmo constante dos versos. Ritmo esse em similitude<sup>17</sup>, sugerida pela alternância de sílabas átonas (ou breves) e

17 Construções similitudes também são chamadas eurítmicas. Nelas, há coincidência rítmica entre frases (ou versos) diferentes.

tônicas (ou longas), durante a montagem do auto, feito poema: “O meu nome é Severino”, “Como há muitos Severinos”, “Somos muitos Severinos” (Cabral, 2016, pp. 19 e 20); e do poema em autorreferência, “O poema”: “A tinta e a lápiz/ escrevem-se todos/ os versos do mundo” (Cabral, 1999, p. 76)<sup>18</sup>.

Teor e estrutura, som e imagem são fundamentos cosidos segundo a forja do verso cabralino. Sua obra ganharia muito se fosse lida como resultante de uma poética particular, que não cabe nem se limita ao apelo “regional” ou à “brasilidade” dos temas em verso. Para além de certo ufanismo, que preside alguns modos nacionalistas de apequená-lo, seria mais produtivo considerar os artifícios que o poeta emprega, ao articular o apelo imagético das figuras com a quadratura dos versos; a sonoridade das palavras que encaideia com os sentidos que carregam.

Dando crédito ao que dizia o poeta, a respeito de suas premissas e modos de compor, cabe lembrar o que ele afirmou nas entrevistas que concedeu: o papel da arquitetura na concepção iluminada e na armação sólida dos seus versos; o elogio a John Donne, considerado um dos poetas mais engenhosos da Inglaterra seiscentista (habilidoso em construir metáforas agudas)<sup>19</sup>, reservadas a lei-

tores e ouvintes discretos, capazes de maior discernimento<sup>20</sup>). São questões que nascem do pensar alto; mas não soam descabidas. Ora, assim como já aprendemos a desconfiar da sinceridade autoatribuída pelos poetas românticos, não seria o caso de suspeitar que há um punhado de técnica na formulação racional e de sensibilidade na “antilírica”<sup>21</sup> de João Cabral? Parte da resposta poderia ser dada com ajuda do próprio escritor, travestido de ensaísta:

“A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma

---

18 Herança da poesia grega antiga, os “pés” referem-se às sílabas acentuadas (ou longas), alternadas com as fracas (breves), no verso. Em “O meu nome” há um jambo (“O meu”) ligado a um troqueu (nome). Cf. *Pequeno dicionário de poética* (Campos, 1960).

19 Como explica Lavinia Silves (2015, p. 56): “A conceitualização de *wit* deriva de noções antigas, embora os sentidos agregados ao termo tenham variado, e assim também o valor posto sobre ele. O *wit* nos séculos XVI e XVII é derivação do grego *asteion*, formulado na retórica de Aristóteles na categorização sobre as transferências metafóricas, como o ‘dito brilhante’, ou agudo, que condensa conceitos com rapidez”.

---

20 Como explica João Adolfo Hansen (2019, pp. 99-100): “[...] a discrição é o diferencial da vulgaridade: no século XVII, é discreto o que não é vulgar. Como o vulgar é definido como o ‘espírito fraco’ levado pelo gosto confuso que se deixa enganar pelas aparências, discreto é aquele capaz de produzir aparências adequadas a cada ocasião, porque tem o juízo. Assim, a discrição seiscentista é um saber ou uma técnica da imagem. Como no caso dos libertinos eruditos franceses, a discrição ibérica também não admite a interpretação romântica, que é a nossa, e que entende ‘libertinagem’ como anarquismo, informalismo, inconformismo sexual, perversão ou transgressão”.

21 Luiz Costa Lima (1968) foi um dos primeiros a reivindicar o uso da expressão (“antilira”), ao examinar a poesia de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Décadas depois, ao comparar Bandeira e Cabral, sugeriu que “[...] como já em Bandeira, não há pessoalização, não há psicologia. Ela no entanto se acompanha doutra diferença: a impessoalização não é substituída pela afetividade envolvente. A emotividade do leitor só será despertada se ele contar com sua sensibilidade intelectual” (Lima, 2001, p. 43).

elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias” (Cabral, 1999, p. 725).

Claro esteja: não se coloca em questão o elevado grau de racionalismo, o rigor com que João Cabral compunha versos. O que se discute é a reiterada suposição, fechada e totalizante, de que “esta é uma poesia antilírica, é uma poesia dirigida ao intelecto e, de certa forma, mais presa à realidade que o mesmo autor, que sempre teve, por função de trabalho, cindidos, o pensar sobre a matéria do poema e o dia a dia de funcionário público”, como sentenciou Marly de Oliveira (1999, p. 15), autoridade personalíssima do escritor.

O fato de João Cabral ter sido leitor ávido e atento de John Donne e promovido paralelos entre a poesia e a arquitetura (evidenciados nas constantes referências a Le Corbusier) constituiria pistas suficien-

tes para suspeitar não “se”, mas quanto há de artifício e sensibilidade em uma poesia que se supõe tão só cerebrina. Não se confunda pieguice com lirismo.

Seria o caso de propor uma metáfora com a única intenção de alumiar a perspectiva de quem lê: sujeito que reaprende, pela voz e pelas mãos do coqueiral, a oscilação redonda, branda, mas altiva. Eis o fio da palavra, a sobrepor imagens e acumular sentidos, à proporção que o leitor-aprendiz toma lições versificadas da pedra impolida, da lâmina/cana-de-açúcar e do rio eloquente, detendo-se no espaço ocupado do papel:

“É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras”  
(Cabral, 1999, p. 96).

Haverá algo mais persuasório do que uma poética que remanufatura o modo de sentir, enxergar e medir?

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. "Procura da poesia", in *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1964, pp. 138-9.
- BARBOSA, J. A. B. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- BORSATO, F. R. "Princípios efrásticos em *Paisagens com figuras*, de João Cabral". *Signótica* (UFG), n. 32. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/58769>. Acesso em: 8/12/2020.
- CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de poética*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1960.
- CAMPOS, H. "O geômetra engajado", in *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2006, pp. 77-88.
- CARVALHO, M. S. F. *Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil*. Teresina, Editora Universitária da UFPI/Fapepi, 2009.
- CARVALHO, R. S. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo, Editora 34, 2011.
- DONNE, J. *The complete poetry and selected prose*. New York, The Modern Library, 2001.
- ESCOREL, L. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1973.
- HANSEN, João Adolfo. "O discreto", in *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. Org. Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo, Edusp, 2019, pp. 97-122.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris, Les Éditions G. Crés et Cie, 1923.
- LIMA, L. C. *Lira e antilira (Mário, Drummond, Cabral)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, L. C. "Sobre Bandeira e Cabral". *Revista USP*, 2001, pp. 39-45.
- MARQUES, P. "O rio do poema: João Cabral antiépico". *Revista Brasileira (ABL)*, ano III, n. 102, 2002, pp. 121-42.
- MELO NETO, J. C. *A escola das facas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.
- MELO NETO, J. C. "A inspiração e o trabalho de arte", in *Obra completa*. 3ª reimp. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1999, pp. 723-38.
- MELO NETO, J. C. *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2016.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1974.
- OLIVEIRA, M. "Introdução geral", in J. C. Melo Neto. *Obra completa*. 3ª reimp. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1999, pp. 15-38.
- OLIVEIRA, W. A. *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, 2012.
- PEIXOTO, S. A. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo, Annablume, 1999.
- REBUZZI, S. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- RICIERI, F. W. "Duas execuções musicais". *Diadorim* (UERJ), vol. 22, n. 1, 2020, pp. 384-408.
- SAMPAIO, M. L. P. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis/São Paulo, IHLPA/Hucitec, 1978.
- SECCHIN, A. C. "A família reescrita [A escola das facas]", in *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, pp. 289-314.

- SECCHIN, A. C. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo/Brasília, Duas Cidades/INL, 1985.
- SHIGUEHARA, A. K. *Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe*. São Paulo, Hedra, 2010.
- SILVARES, L. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a poética da agudeza*. São Paulo, FAP-Unifesp, 2015.
- TEIXEIRA, I. "A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira", in M. B. Oliveira. *Música do Parnaso*. Cotia, Ateliê Editorial, 2005, pp. 7-96 [edição fac-similar].