



## O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto

### *The Discomfort of Time in João Cabral de Melo Neto*

Renan Nuernberger

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

renannuernberger@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

**Resumo:** Este artigo aborda a meditação sobre o tempo implicada no projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Partindo de algumas considerações teóricas do próprio poeta, propõe-se uma análise de sua obra, enfatizando as mudanças na formulação do embate entre o anseio de permanência de sua poética mineral e os efeitos transformadores da passagem do tempo. Se é verdade que, em poemas como “Pequena ode mineral”, a racionalidade construtiva aspira a uma forma absolutamente estável que se daria “fora do tempo”, este artigo pretende demonstrar que, em outros momentos, a poesia de Cabral parece problematizar internamente essa estabilidade, colocando à prova seus próprios pressupostos estéticos.

**Palavras-chave:** João Cabral de Melo Neto; poesia moderna; tempo.

**Abstract:** This article discusses the reflection on time involved in João Cabral de Melo Neto’s poetic project. Considering some of author’s theoretical ideas, the article proposes an analysis of his work, emphasizing changes in the struggle between the mineral immobility of his poetics and the transformative effects of the passage of time. While it is true that constructive rationality aspires to an absolutely stable form in which would be *fora do tempo* [“out of time”] in poems as “Pequena ode mineral”, this article pretends prove that, in other instances, Cabral’s poetry seems enquire internally this stability, testing its own aesthetic postulates.

**Keywords:** João Cabral de Melo Neto; modern poetry; time.

### 1 Nada se gasta, mas permanece

Em seu ensaio sobre Joan Miró, João Cabral de Melo Neto propõe uma reflexão interessante acerca do funcionamento do olhar diante de obras de artes visuais. Segundo o poeta, o desenvolvimento da perspectiva a

partir da pintura renascentista – embora seja uma criação indiscutivelmente importante para esse “gênero novo”, no qual a representação dos objetos se enriqueceu pela conquista técnica da ilusão de profundidade – se estabelece por meio de uma convenção, o ponto de fuga, que delimita a liberdade do observador:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida. [...].  
Desse modo, o enriquecimento trazido pela invenção dos meios de reproduzir a terceira dimensão priva o espectador de usar livremente de sua atenção (MELO NETO, 2018, p. 11).

A obra de Miró, em contrapartida, devolveria dinamismo à pintura, abandonando a terceira dimensão em favor de um novo tipo de “contemplação” mais ativa, que surpreende e desautomatiza o olhar. Sem a inferência de um centro obrigatório, o artista instaura uma organização coordenada das figuras, cuja coesão se dá pela força das linhas que modulam a superfície do quadro, transformando “em circulação o que era fixação; em tempo o que era instantâneo” (MELO NETO, 2018, p. 27). Desse modo, as linhas de Miró não geram apenas uma “ilusão de movimento”, mas um movimento factual, já que o olhar do espectador precisa *percorrer* a tela – *i. e.*, experimentar direções variadas na observação de seus elementos pictóricos – para apreender seu ritmo visual.

Publicado originalmente em 1950, o ensaio de Cabral converge na compreensão, então em voga, da arte moderna como um processo de depuração da pintura aos termos específicos de sua própria linguagem,<sup>1</sup> enfatizando o aspecto, por assim dizer, pedagógico dessa depuração: os quadros de Miró, ao propor outro modo de organização dos elementos pictóricos, *inventam* sua própria forma de fruição, exigindo do espectador um esforço de assimilação dessa forma. A dimensão do “fazer”, fundamental no

---

<sup>1</sup> No campo das artes plásticas, essa ideia foi bem desenvolvida por Clement Greenberg: “De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer uma ilusão de espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Olhava-se através dessa superfície como se olharia através de um prosaetrio dentro de um palco. O modernismo tornou esse palco cada vez mais raso, até que, agora, seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina, que agora se tornou tudo o que restou ao pintor para sobre ele trabalhar” (GREENBERG, 2013, p. 162).

artista catalão,<sup>2</sup> desdobra-se no trabalho intelectual do público, estabelecendo uma forte articulação entre o ato criador e a recepção ativa da obra.

O leitor já terá percebido, aqui, algo da própria poética de João Cabral, na qual a valorização do fazer repercute, simultaneamente, num método obsessivo de construção e numa mobilização exigente do espectador. As características mais amplamente conhecidas da poesia cabralina engendram-se nessa dupla valorização: o discurso metalinguístico de recusa à melodia fluente, a lucidez objetiva contra o arrebatamento lírico, a decupagem cuidadosa de símiles e metáforas são maneiras de desnaturalizar certo conceito de poesia, deixando exposta a estrutura formal à medida mesmo que se constrói o poema. Não custa lembrar que Cabral fundou as bases de sua obra ainda na década de 1940, contrapondo-se, portanto, ao ideário da geração de 45, cujos principais artífices defendiam, *grosso modo*, o retorno às formas fixas, à linguagem de dicção elevada e ao hermetismo imagético como um modo de restauração da lírica.

Se, como aponta Vagner Camilo, o programa da geração de 45 constituiu-se como uma tentativa de reestabelecer o consenso entre autores e público sobre a “natureza do poético”,<sup>3</sup> é preciso ressaltar a especificidade do projeto cabralino naquele contexto: partindo de impasse semelhante, João Cabral se afastava de seus contemporâneos ao propor não a regressão a padrões normativos, mas uma cadeia de continuidade com a pesquisa estética inaugurada pelos poetas das décadas anteriores<sup>4</sup> – o que instigaria, por sua

---

<sup>2</sup> “Em Miró, mais do que em nenhum outro artista, vejo uma enorme valorização do fazer. Pode-se dizer que, enquanto noutros o fazer é um meio para chegar a um quadro, para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar, o quadro, para Miró, é um pretexto para o fazer. [...]. Talvez pudéssemos chamar a isso o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico” (MELO NETO, 2018, p. 44-45).

<sup>3</sup> “É com base nessa preocupação central de superar o fosso entre poesia e leitor que podemos compreender a preocupação com a natureza e (re)definição do *poético*, a partir do suposto *retorno às fontes da poesia*, bem como a busca ou o empenho em estabelecer padrões mais estáveis, absolutos ou objetivos para o literário, visando a certo consenso entre autor e público” (CAMILO, 2010, p. 18).

<sup>4</sup> “Uma geração pode continuar outra. A poesia dos poetas brasileiros que, nascidos no princípio do século, estrearam por volta de 1930, quando a face mais agudamente destruidora dos modernistas de 1922 estava superada, não foi dirigida contra as ideias da Semana de Arte Moderna. Ao contrário – partiram deles, dos pontos de partida que

vez, a elaboração de um tipo de poesia “capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (MELO NETO, 2006, p. 769).

Quer dizer, em Cabral, o anseio de comunicação não se resolve por meio de um consenso balizado pelo suposto gosto médio da comunidade de leitores. Ao contrário, seu ímpeto de construção racional culminaria numa poética que desafia o espectador, sintetizada naquele “grão imastigável”, que “obstrui a leitura fluviante, flutual”, no famoso “Catar feijão” (MELO NETO, 1968, p. 22). Essa dificuldade planejada, por outro lado, nunca resvala em qualquer subterfúgio obscurantista: assim como seu léxico evita preciosismos, assentando-se num vocabulário comum – “pedra”, “sol”, “faca”, etc. –, sua força imagética advém justamente de um processo calculado de exposição compositiva, no qual todos os aspectos de uma determinada imagem se tornam discerníveis em seus próprios termos.

Em outras palavras, a dificuldade da poesia cabralina é resultado de sua intransigente oposição à “poesia dita profunda” – e, não à toa, sua obra foi tantas vezes celebrada como antilírica. A comunicação aqui se engendra pelo embate entre a contundência da forma e a simplicidade dos materiais que, ao serem organizados com nítida precisão, despontam com todas as suas arestas à vista. Por isso mesmo os ideais de clareza e objetividade do poeta não resultam numa legibilidade palatável, pressupondo antes o esforço do leitor, que necessita *refazer* o percurso constitutivo do poema para apreendê-lo como objeto artístico. “Dar a ver”, na poesia de João Cabral, é antes de tudo *dar-se a ver* enquanto construção, forjando uma “máquina sem mistério”<sup>5</sup> a qual, ao expor suas próprias engrenagens, funciona como

---

eles haviam fixado em meio ao combate. E não me consta que alguém, em nome da necessidade de renovação pela revolta, houvesse exigido desses poetas de 1930, o retorno ao que existia antes de 1922. [...]. Por tudo isso, me parece equivocada a exigência que se dirige geralmente aos poetas mais recentes, de revolta contra a poesia que encontraram no momento em que para eles se abriu a vida literária” (MELO NETO, 2006, p. 742-743).

<sup>5</sup> A boa formulação é de Sebastião Uchoa Leite: “Trata-se de desmontar a máquina metafórica da poesia, de indagar sua função. Vai, porém, além disso, pois ficar nesse nível seria permanecer dentro do quadro da retórica de seu tempo. Não só indagar por que a lírica metafórica (mallarmaica, rilkeana, etc.) perdeu sua dinâmica, mas pôr em xeque o uso metafórico como recurso por excelência da poesia; pôr em xeque o ‘mistério’ e a ‘profundidade’ da mensagem poética neo-simbolista da sua época; e, finalmente, pôr em xeque o sentido final dessa poética, que é dada como a Poesia, com P grande” (LEITE, 1986, p. 116).

a luz ofuscante de “O sol em Pernambuco” que, doendo nos olhos, “revela real o real” (MELO NETO, 1968, p. 35).

Ocorre que, ao contrário da pintura de Miró, os poemas de Cabral pressupõem um momento de fixação, depurado de um minucioso trabalho com a linguagem que, ao ser objetivada, encontra seu principal símile na concretude da pedra, cuja “resistência fria/ ao que flui e a fluir” (MELO NETO, 1968, p. 11) reforça os valores construtivos do poeta. Isso não significa, é claro, que os poemas possam ser apreendidos instantaneamente pelo espectador – ainda que a mancha gráfica de alguns livros emule a concreção almejada por essa linguagem<sup>6</sup> –, uma vez que a matéria verbal, para ser *lida*, demanda certo fluxo temporal. O que se ambiciona, nesse caso, é a exposição dinâmica do processo compositivo, replicado na leitura, que se encerraria pela constituição do poema como unidade integrada, sem fissuras ou zonas cinzentas.

Nesse sentido, apesar das profundas afinidades com o artista catalão, a poesia de João Cabral estaria mais próxima da obra de Piet Mondrian,<sup>7</sup> na qual o dinamismo pictural resolve-se, dialeticamente, como unidade plástica:

Da mesma maneira, Mondrian acreditava que a “contínua suprassunção” de oposições pictóricas convertia “repetição” em um “ritmo interiorizado”. A suprassunção resolvia (ou reformulava) o paradoxo entre repetição e ritmo/evolução.

Logo a seguir, Mondrian acrescentou que esse dinamismo pictural também convertia “sequência” em “unidade plástica”. O que levanta outra dificuldade: Como pode um ritmo persistir assim que a sequência é comprimida em unidade? Como [...] podemos explorar

<sup>6</sup> Isso é evidente, sobretudo, na primeira edição de *A educação pela pedra*, na qual todos os poemas têm suas estrofes dispostas de maneira espelhada em páginas contíguas, formando dípticos que reproduzem, visualmente, a estrutura binária de toda a obra. Além disso, a diagramação dos versos impõe uma regularidade retangular à mancha gráfica, emulando a concisão da linguagem mineral no próprio *design* das estrofes. Para uma análise mais detalhada dessa visualidade, vale conferir o estudo de Carlos Mendes de Sousa (2006).

<sup>7</sup> Uma comparação instigante entre Miró e Mondrian aparece em “O sim contra o sim”, poema publicado em *Serial*, de 1961. Como indica o próprio título, não se trata de escolher uma ou outra como única formulação artística válida, mas de realçar suas respectivas qualidades a partir das diferenças. Nesse sentido, apesar do elogio ao “desaprendizado” de Miró, a poesia de Cabral está mais próxima de Mondrian, já que, para descartar o “fácil”, preferiu “enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo improvisado” (MELO NETO, 1968, p. 60).

uma pintura sem alterar nossa “impressão total”? (COOPER, 1998, p. 124, tradução nossa).<sup>8</sup>

A serialização da poesia cabralina poderia ser compreendida nesse mesmo sentido, uma vez que a repetição de suas ideias fixas pressupõe uma “contínua suprassunção”, indiciando um trabalho de concreção que chegaria ao ápice em *A educação pela pedra*, de 1966. Isso não reduz o desenvolvimento da poesia cabralina a uma evolução linear, por etapas. Ao contrário, esse mecanismo poético deve ser entendido como um maquinário complexo dentro do qual cada nova peça exige uma reavaliação do bom funcionamento de todas as peças já acopladas. Quer dizer, cada poema é uma unidade autônoma, cuja leitura se encerra em sua própria estrutura, e, ao mesmo tempo, é parte constitutiva de uma estrutura maior, cujo parâmetro de rigor construtivo impõe uma articulação coesa de livro a livro, como elos de uma obra única na qual, a cada nova retomada, todos os elementos são rearranjados de maneira mais contundente. Por exemplo, se em *Pedra do sono*, de 1942, a presença do mineral sólido é espectral – já que o signo “pedra” não comparece em nenhum dos poemas, constando apenas no título do livro –, aos poucos sua recorrência impõe-se como o grande *leitmotiv* de João Cabral, engendrando-se na linguagem que progressivamente se torna cada vez mais mineralizada, i. e., objetiva, sintética, árida. Com isso, o título do livro de estreia adquire uma conotação bastante específica, sugerindo uma versão germinal, ainda um tanto vacilante, daquela poesia que se constituiria como programa a partir de *O engenheiro*, de 1945.

É claro que parte dessa coerência interna absoluta é garantida pelo obsessivo controle do poeta, que revisou minuciosamente seus primeiros livros nas décadas seguintes.<sup>9</sup> O que importa, porém, neste estudo é realçar o rendimento estético desse artifício, determinante não apenas na recepção

<sup>8</sup> “Likewise, Mondrian believed that the ‘continuous sublation’ of pictorial oppositions converted ‘repetition’ into a ‘rhythm interiorized’. Sublation solved (or restated) the paradox of repetition and rhythm/evolution.

Mondrian immediately added that this pictorial dynamism also converted ‘sequence’ into ‘plastic unity’. Which raises another difficulty: How can any rhythm persist once sequence is compressed into unity? How [...] can we discover a painting without changing our ‘total impression’?” (COOPER, 1998, p. 124)

<sup>9</sup> Os três primeiros livros – *Pedra do sono*, *Os três mal-amados* e *O engenheiro* – foram os que mais sofreram alterações nas edições de *Poemas reunidos*, de 1954, *Duas águas*, de

crítica de Cabral, mas na própria constituição de sua poética madura. Embora o embate entre fluidez e firmeza, presente desde as ambivalências de *Pedra do sono*,<sup>10</sup> permaneça ao longo da obra na tensão entre “rio” e “pedra”, o último poema de *O engenheiro*, “Pequena ode mineral”, aponta para uma adoção consciente do caráter construtivo do segundo termo como regulador de sua linguagem:

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

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

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

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

---

1956, e *Poesias completas*, de 1968. A lista de poemas suprimidos e/ou de trechos alterados nesses livros pode ser encontrada no trabalho de Zila Mamede, *Civil geometria* (1987).

<sup>10</sup> Para Carlos Pires, o poema final de *Pedra do sono*, “O poema e a água”, demonstra que o livro “se resolve com as imagens de fluidez relacionadas à poesia e aos estados de excitação da voz ganhando consistência líquida ao mesmo tempo em que são associadas às vozes do poema. Essas vozes convidam ‘ao crime’ e ‘ao revólver’ novamente insinuando suicídio. Colocam, também, a provável elaboração lírica, ou esse embate entre pensamento e palavra recorrente, como algo fora do alcance até dos ‘sonhos’ por meio da figura da ilha, formalizando um desconforto em relação a uma quantidade de ‘água’ infinita que se tem que vencer para conseguir o ‘chão’ sólido do poema. Curiosa essa chave negativa em que se resolve o livro, ainda mais se tivermos em mente o desfecho de *O engenheiro*, seu livro posterior, onde o ‘sólido’ vence o ‘líquido’ em ‘Pequena Ode Mineral’” (2014, p. 171-172).

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

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

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

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

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

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

Procura a ordem  
desse silêncio  
que imóvel fala:  
silêncio puro

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

(MELO NETO, 1968, p. 360-361)

Organizado em doze estrofes, o poema apresenta uma divisão binária que contrapõe a “desordem da alma”, nas seis quadras iniciais, à “ordem/ que vês na pedra”, nas seis últimas. Essa estrutura calculada, com versos forjados em torno de quatro sílabas poéticas, já atesta de antemão a vitória da solidez mineral que, ao fim, será explicitada – “pesado sólido/ que ao fluido vence”. Contra a dispersão dos materiais vagos, o poema pretende emular a concretude do que “não se gasta” e “nem mesmo cresce”, permanecendo, para sempre, idêntico a si mesmo – “Essa presença/ que reconheces”. Aqui se encontra aquele ponto de fixação aludido acima, como se o poema fosse o próprio resultado da decantação “que sempre ao fundo/ das coisas desce” e que resiste à deterioração instaurada pelo tempo.

Se, como observa Benedito Nunes, essa “*vontade de petrificar* valerá como vontade negativa, que medusará a vida interior, paralisando os sentimentos e a inquietação que deles vem” (NUNES, 1971, p. 46, grifo original), não se pode ignorar o que se perde – ou melhor, se recalca – na realização efetiva dessa vontade. O outro símile da ordem, nas estrofes finais do poema, é o “silêncio puro”, cuja voz é qualificada como “mais do que a ausência/ que as vozes ferem”. Em oposição as “palavras ditas”, que desaparecem após a propagação material do som, o poema procura a singularidade de uma “imóvel fala” a qual, encerrada em seu mutismo, não sofreria alterações. Ocorre, todavia, que esse silêncio sugestivo – de linhagem mallarmaica<sup>11</sup> –, sendo uma ausência absoluta, não se dá a ver, tornando-se nesse aspecto um contraponto à explícita visualidade da pedra. Nesse sentido, o poema indica uma espécie de “necessidade de silenciar”, cujo vácuo complementa a densidade sólida da petrificação, contribuindo – na outra ponta – para aquela imobilização da “vida interior”.

Esse esquema, obviamente, não se reduz à mera conquista da “cartilha muda” (MELO NETO, 1968, p. 11), uma vez que a resistência da linguagem mineral é colocada à prova na fatura particular de cada poema. Entre a

---

<sup>11</sup> A importância do silêncio em Mallarmé aparece, por exemplo, no prefácio de *Um lance de dados*: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no meio, por volta de um terço da folha [...]” (MALLARMÉ, 2013, p. 81). Embora não caiba aqui uma análise contrastante entre a constelação de Mallarmé e a compactação de João Cabral, não custa realçar que a consciência do poeta pernambucano quanto à espacialidade da página deriva diretamente da lição mallarmaica.

formalização da “severa/ forma do vazio” (MELO NETO, 1968, p. 332), em *Psicologia da composição*, de 1947, e a depuração do “real mais espesso” (MELO NETO, 1968, p. 317), em *O cão sem plumas*, de 1951, a poesia de João Cabral nunca escamoteia os atritos de sua dupla operação, fundando-se num dinamismo que, em seus melhores momentos, torna o sinal da ausência tão cortante quanto a presença ostensiva da “pedra”, do “sol” ou da “faca”.<sup>12</sup> Mais que isso, é tal esquema que permite ao poeta uma nova abordagem dos elementos fluidos e/ou instáveis, remodelados agora a partir dos parâmetros de seu rigor construtivo.

Assim, por exemplo, a fluidez da “água” é reconfigurada, em diferentes contextos, em imagens de estagnação: “água em si mesma, parada,/ e que ao parar mais se adensa,/ água densa de água, como/ de alma tua alma está densa” (MELO NETO, 1968, p. 166); “uma onda que parava/ ou melhor: que se continha; que contivesse um momento/ seu rumor de folhas líquidas” (MELO NETO, 1968, p. 175); “e neste rio indigente,/ sangue-lama que circula/ entre cimento e esclerose/ com sua marcha quase nula” (MELO NETO, 1968, p. 245); etc. Em outras palavras, o empenho de petrificação também se dirige aos elementos líquidos, como se essa linguagem pudesse, por um instante, fixá-los ou, melhor ainda, como se eles mesmos adquirissem um andamento que tende ao imobilismo.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Isso é evidenciado no segmento A de *Uma faca só lâmina*: “Seja bala, relógio,/ ou lâmina colérica,/ é contudo uma ausência/ o que esse homem leva.// [...]// Por isso é que o melhor/ dos símbolos usados/ é a lâmina cruel/ (melhor se de Pasmado):// porque nenhum indica/ essa ausência tão ávida/ como a imagem da faca/ que só tivesse lâmina” (MELO NETO, 1968, p. 188).

<sup>13</sup> Embora não seja o foco desta análise, é interessante ressaltar que esse adensamento da água associa-se a dois temas de João Cabral: de um lado, à estagnação da vida em torno do Capibaribe, como em *O cão sem plumas*, ou dos rios interinos do Sertão, em *A educação pela pedra* (“Na morte dos rios”, “Rios sem discurso”, “Os rios de um dia”); do outro, a certas imagens eróticas de *Quaderna* (“Rio e/ou poço”, “Imitação da água”). Seria preciso contrastar a paralisação de ambas para compreender o que emana do atrito entre a pobreza material e o enlace amoroso dessas duas diferentes águas. Um bom ponto de partida para tal comparação seria o poema “Uma mulher e o Beberibe”: “Ela se imove com o andamento da água/ (indecisa entre ser tempo ou espaço)/ daqueles rios do litoral do Nordeste/ que os geógrafos chamam ‘rios fracos’” (MELO NETO, 1968, p. 14).

## 2 Quem sabe, o tempo

Nesse processo, a meditação sobre o tempo se impõe como uma questão importante, já que, para se adensar, a ordem mineral precisa necessariamente recusar o fluxo temporal.<sup>14</sup> Como, portanto, abordar a matéria do próprio tempo sem comprometer os alicerces dessa poética? Primeiramente, como sugere Lauro Escorel, tornando o cálculo construtivo ainda mais rigoroso:

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

---

<sup>14</sup> Valeria frisar que a própria atenção descritiva dessa poesia é sustentada pela recusa ao fluxo temporal, já que é a tendência ao imobilismo que permite uma exploração visual minuciosa dos objetos abordados. Por isso também, como assinala José Miguel Wisnik, a “poesia de João Cabral não postula o ‘mundo’”, entendendo-se *mundo* como “aquilo que suscita a atenção sem caber nela, que a extrapola, que pede um atenção total que desborda as fronteiras do sensível e do inteligível, acabando por emaranhá-los” (WISNIK, 2018, p. 182). Para efeito de contraste, Wisnik ressalta que, enquanto “a poesia de João Cabral trabalha com essa restrição de sua área de manobra, projetando uma totalidade reduzida e sem resto, dentro da qual operam seus próprios objetos, iluminados por uma luz perquiridora fora da qual é como se houvesse um vazio, a atenção do sujeito, na poesia de Drummond, é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe excede os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa” (WISNIK, 2018, p. 183). Assim, se a *pedra*, em Drummond, surge como “o obstáculo que interrompe o caminho, fazendo-se manifestação de um mundo que se apresenta ali mesmo onde se furta a apresentar-se” (WISNIK, 2018, p. 183), não custa reforçar que, em João Cabral, esse obstáculo assume um sentido diverso, tornando-se modelo de contenção sólida para a linguagem mineral e dando a ver aquela “totalidade reduzida e sem resto” na própria forma do poema.

Desconsiderando a especulação psicológica, o comentário de Escorel ilustra bem a dialética entre forma calculada e matéria instável: quanto maior a fluidez da matéria que o poema toma para si, maior será seu rigor de construção. Se, nos primeiros livros, os poemas sinalizavam a impossibilidade de controle do tempo,<sup>15</sup> procurando uma dimensão fora de seu fluxo para realizar a petrificação da “Pequena ode mineral”, nos livros da década de 1960 o problema é reelaborado sob um novo ângulo. O tempo, agora, é tratado como uma substância plástica, moldada a partir do jogo de analogias que caracterizam a composição imagética de João Cabral. Nesse sentido, os dois últimos poemas de *Serial*, “O relógio” e “O alpendre no canavial”, formam uma espécie de díptico sobre o tempo, vislumbrado – em negativo – tanto como um motor interno que regula os corpos e objetos quanto como uma membrana exterior na qual esses corpos e objetos estão envolvidos.

Dividido em quatro partes de seis estrofes – o que contabiliza o total de 24 quadras –, “O relógio” começa pela descrição das pequenas “caixas de vidro” que, comparadas a “gaiolas”, guardam pássaros que emitem um canto com um “sempre mesmo compasso/ horizontal e monótono”, assemelhado ao trabalho impessoal “de operário que executa/ seu martelo regular/ proibido (ou sem querer)/ do mínimo variar”. Mas é somente na terceira seção que o poema revela o verdadeiro motor desse trabalho contínuo:

3. A mão daquele martelo  
nunca muda de compasso.  
Mas tão igual sem fadiga,  
mal deve ser de operário;

ela é por demais precisa  
para não ser mão de máquina,  
e máquina independente  
de operação operária.

De máquina, mas movida  
por uma força qualquer  
que a move passando nela,  
regular, sem decrescer:

<sup>15</sup> Não à toa, isso aparece muito claramente no poema “A Carlos Drummond de Andrade”, de *O engenheiro*: “Não há guarda-chuva/ contra o tempo./ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos” (MELO NETO, 1968, p. 356).

quem sabe se algum monjolo  
ou antiga roda de água  
que vai rodando, passiva,  
graças a um fluido que a passa;

que fluido é ninguém vê:  
da água não mostra os senões:  
além de igual, é contínuo,  
sem marés, sem estações.

E porque tampouco cabe,  
por isso, pensar que é o vento,  
há de ser um outro fluido  
que a move: quem sabe, o tempo.  
(MELO NETO, 1968, p. 93)

É importante frisar que o elogio à precisão da “máquina”, tão comum na poesia de João Cabral,<sup>16</sup> reforça os valores de permanência e estabilidade que garantem uma operação “regular, sem decrescer”. Entretanto, a partir da quarta estrofe, a cuidadosa reflexão sobre o relógio se aprofunda e o poema, em seu processo de inquirição, busca definir qual é a “força” que move essa máquina. De imediato, as duas referências seguintes, o “monjolo” e a “antiga roda de água”, sinalizam um arcaísmo que contrasta com o campo semântico em torno da “operação operária”, criando um estranhamento que realça a origem imemorial dessa força. Há uma curiosa inversão aqui, já que a máquina rudimentar agora é o elemento “passivo” cujo funcionamento depende de “um fluido que a passa”.<sup>17</sup> Por outro lado, o poema destaca que esse fluido, ao contrário da água ou do vento, não é instável – “além de igual, é contínua/ sem marés, sem estações” –, sendo ele próprio responsável pela regularidade rítmica da máquina.

---

<sup>16</sup> Desde a epígrafe de *O engenheiro*, o poeta valoriza o poema como uma *machine à émouvoir*, na expressão de Le Corbusier. No mesmo livro, a ideia retorna em “A lição de poesia”: “E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil” (MELO NETO, 1968, p. 355). Esse contraponto entre as “águas salgadas” da interioridade e a “máquina útil” da exposição racional corrobora a análise aqui proposta.

<sup>17</sup> Não custa lembrar, mais uma vez, uma das lições de *A educação pela pedra*: “A lição de moral, sua resistência fria/ ao que flui e ao fluir, a ser maleada” (MELO NETO, 1968, p. 11). A passividade do relógio-monjolo é quase o exato contrário da resistência da pedra.

O que dá a ver esse fluido que “ninguém vê” é o efeito de sua força compassada, demonstrada na metonímia do funcionamento do relógio. Antes de chegar a essa concreção pelo avesso, porém, o poema precisou construir uma série de analogias que, progressivamente, o aproximavam desse núcleo de seu objeto. Assim, a imagem do pássaro na gaiola é depurada até que seu canto monótono se converta no trabalho mecânico do operário cuja precisão aponta, por fim, para uma máquina independente que se move por esse fluido contínuo que é o tempo. Vale ressaltar, aliás, que ao longo de todo o poema o signo “tempo” aparece apenas uma vez, numa expressão de dubiedade – tão rara em João Cabral – que encerra a terceira seção: “*quem sabe, o tempo*”. Essa sentença tateante, assim como a concentração do signo numa única ocorrência, realça a invisibilidade dessa força que, todavia, não se restringe ao relógio-monjolo.

Na quarta e última seção, quando a “roda de água se rompe,/ outra máquina se escuta:/ agora, dentro do homem”. Ao contrário do relógio, essa outra máquina “nada possui de passivo/ de roda de água”, sendo um “motor” cujo movimento se instaura a partir de seu próprio esforço, revelando uma “vontade própria”. Para especificar essa “bomba motor”, surge um verso entre parênteses que, de súbito, destoa do restante do poema: “(coração, noutra linguagem)”. Essa presença mínima de um dos principais clichês da poesia lírica parece desestabilizar o rigor vocabular da linguagem cabralina, que geralmente evita concessões desse tipo. Todavia, essa aparição é dosada, no verso seguinte, pela expressão “sem nenhum coração”, como se a própria bomba motor não se rendesse a apelos sentimentais. Desse modo, a sentença entre parênteses serve como chave interpretativa dessa seção do poema, que desmonta em partes o jogo de analogias em torno do relógio. Afinal, o coração, embora também seja uma máquina marcada pelo batimento rítmico, é um equipamento *instável*: sua percussão não é regular, pois “se descobre nele o afogo” e, mais que isso, seu movimento tende ao esgotamento “gota a gota” que romperá o fluxo do tempo, culminando na inevitável morte do homem.

Essa curiosa inversão de valores – o tempo como fluido regulado, o coração como máquina descompassada – revela um trabalho consequente do poeta com seus materiais. Apesar de sua linguagem calculada, nenhum poema é mera replicação de seus postulados, sendo antes a realização do que surge da sondagem dos elementos ali dispostos. Por isso mesmo, as

mudanças de perspectiva também determinam o modo como esses materiais serão abordados. Se em “O relógio” a exploração do funcionamento da máquina permite que se vislumbre seu verdadeiro motor invisível, no poema seguinte, “O alpendre no canavial”, o tempo aparece sob outro formato:

1. Do alpendre sobre o canavial  
a vida se dá tão vazia  
que o tempo dali pode ser  
sentido: e na substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser  
sentido com os cinco sentidos  
que ali depressa se acostumam  
a tê-lo ao lado, como um bicho.

Ou porque no deserto, em volta,  
da cana oceânica e sem ilhas,  
os poros, mais ávidos, se abram  
e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,  
por contraste com a vida rala,  
se condense, se faça coisa,  
que se vê, se escuta, se apalpa.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 94-95)

O tempo aqui é uma “substância física” tão densa que sua existência pode ser atestada pelos “cinco sentidos”. Esse efeito, o poema avisa, se dá pelo esvaziamento da “vida”, como se a ausência de ação no “deserto, em volta” condensasse o fluxo temporal, emprestando-lhe “sabor” e “cheiro”. Novamente, a percepção aponta para certo imobilismo que, embora tenha valor positivo no plano metalinguístico da “Pequena ode mineral”, aqui indicia a morte:

Como quer que seja: a verdade  
é que o tempo ali pode mesmo  
ser sentido, literalmente,  
e até como *sabor e cheiro*:

cheiro de fumo, de fumaça,  
de queimado, de coisa extinta,  
como o de uma coivara longe,  
extinta mas fumaçando ainda,

cheiro sempre de coisa extinta,  
qual se o tempo fosse resíduo,  
já nos tocasse já passado,  
apenas com o rasto, já ido,

cheiro que às vezes mais se adensa  
e é sabor leve, e sobre a língua,  
de cheiro longe de fumaça  
se faz sabor leve de cinza.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 95)

O cheiro de “coisa extinta” e o sabor “leve de cinza” sinalizam que as sensações experimentadas são um “resíduo” do passado, criando um lapso temporal entre a enunciação desse primeiro segmento do poema e a matéria adensada. Quer dizer, aqui, o empenho de petrificação da linguagem não consegue deter a fluidez do tempo, que se dá a ver “apenas com o rasto, já ido”.<sup>18</sup> Por sua vez, a seção 2 do poema retoma a analogia com o canto dos pássaros para, contrariando o motor contínuo de “O relógio”, assinalar outras modulações do tempo:

2. Do ermo que vai em derredor,  
das várzeas de cana somente,  
passarinhos buscando pouso  
vem aterrissar neste alpendre.

Onde cada um com a receita  
herdada dentro da família  
se põe a demonstrar que o tempo  
não soa sempre em água lisa.

---

<sup>18</sup> Essa imagem reaparecerá no livro seguinte, *A educação pela pedra*, em “Habitar o tempo”: “pois como o tempo ocorre transparente/ e só ganha corpo e cor com seu miolo/ (o que passou do que lhe passou)/ para habitá-lo: só no passado, morto” (MELO NETO, 1968, p. 45).

O tempo então é mais que coisa:  
é coisa capaz de linguagem,  
e que ao passar vai expressando  
as formas que tem de passar-se.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 96)

Essa plasticidade do tempo opõe-se diretamente ao fluido que “da água não mostra os senões” descrito no poema anterior. Essa aparente contradição, se demonstra a dificuldade de João Cabral no tratamento dessa matéria, também comprova sua capacidade de abordá-la por diversos ângulos, amparado pelas exigências de sua linguagem firme. Ao expor o tempo como uma “substância física”, João Cabral consegue desmembrá-lo para, a partir dos termos de sua poética, fixar alguns de seus aspectos. Assim, se a primeira seção de “O alpendre no canavial” concentra-se no olfato e no paladar para restituir vestígios do passado, o segmento seguinte volta-se para a audição do presente. É por meio do canto de diferentes pássaros – “patativas”, “papa-capins”, “xexéus”, “concrises”, “curiós”, “sabiás”, “canários-da-terra”, “sanhaços”, “galos-de-campina”, “ferreiros” – que “se *escuta* o tempo/ que passa e o diz, de viva voz”. Dessa maneira, o poema atesta as diversas modulações do tempo, que “não soa sempre em água lisa”, formalizando uma imagem do instante imediato na “viva voz” dos pássaros. Entretanto, essa imagem não é capaz de estancar o fluxo temporal:

[...]

o tempo que de nós se perde  
sem que lhe armemos alçapão,  
nem mesmo agora que parece  
passar ao alcance da mão,

nem mesmo agora que chegou  
tão perto, tão familiarmente,  
certo atraído pela sesta  
avarandada deste alpendre.

(MELO NETO, 1968, p. 96-97)

Se o canto presentifica o tempo nesse “agora que parece/ passar ao alcance da mão”, isso não significa que seja possível prendê-lo, levando

o poema a um novo segmento. Reforçando esse processo de depuração do tempo, a fim de torná-lo mais adensado, o segmento 3 propõe uma comparação com a espera de um trem na estação, que mostraria a faceta “palpável” dessa matéria temporal:

3. Se no alpendre é a hora do trem  
que vai à estação do lugar,  
o tempo para de correr:  
começa a se depositar.

Então, dir-se-ia que o tempo  
interrompe toda carreira,  
entorpecido pela tensão  
do mundo à espera e à espreita.

Então, dir-se-ia que o tempo  
tem câibras, ou fica crispado,  
impedido de fluir livre  
entre esperas, bolsas de vácuo.

Então, ele faz tão espesso  
que é *palpável* sua substância;  
tão espessa que ao apalpá-la  
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece  
que já nunca mais se dissolve;  
tão espessa como se a espera  
não fosse de trem mas de morte.

[...]

(MELO NETO, 1968, p. 97)

Aqui, por um instante, o “tempo para de correr: começa a se depositar”. Finalmente, a nova disposição dessa substância, como “membrana” espessa, consegue impedir o “fluir livre”, colocando o tempo em suspensão. Estamos novamente diante daquele “fora do tempo”, reivindicado desde a “Pequena ode mineral”. Todavia, a espessura dessa espera – sendo o oposto do tempo passado, do “rasto, já ido” do primeiro segmento – também se assemelha à “morte”, diferindo da “viva voz” dos pássaros da seção 2. Sem a liberdade de seu fluxo, o tempo não revela a plasticidade sugerida pela diversidade

dos cantos, acumulando-se em “cãibras” e ficando “crispado”.<sup>19</sup> Em outras palavras, esse presente absoluto acirra a “tensão/ do mundo à espera e à espreita”, cuja solidez opressora pode romper-se a qualquer momento – o que, de fato, acontece entre parênteses: “(Quando mais espessa, eis que o trem/ com a explosão, a histeria,/ bruta e de ferro, de cidade,/ rompe a membrana distendida.// [...])” (MELO NETO, 1968, p. 97).

No último segmento, o sentido apurado será a visão:

4. Deste alpendre num meio-dia  
caindo no mundo de chapa,  
é que se chega a *ver* que o tempo  
sabe moderar a passada.

Tudo então se deixa tão lento,  
só presente, tudo tão lasso,  
que o próprio tempo se abandona  
e perde a esquivança de pássaro.

E se não chega a se deter,  
gavião-peneira, imóvel no ar,  
ele assume a câmara lenta  
que é da preguiça, do embuá,  
  
e esse caminhar mais viscoso  
de mel-de-engenho, água em remanso,  
o gesto enorme da borracha,  
borracha de pássaro manso.

Então o alpendre e a bagaceira  
se transformam em laboratório:  
pois vistas a esse tempo lento,  
como se sob um microscópio,

---

<sup>19</sup> Em *A educação pela pedra*, os dois signos reaparecem como contraposição aos elementos fluidos em “Uma mineira em Brasília”: “Aqui, as horizontais descampinadas/ farão o que os alpendres sem ânsia,/ dissolvendo no homem o agarrotamento/ que trouxe consigo de cidades cãibra./ Mas ela já veio com o lhano que virá/ ao homem daqui, hoje ainda crispado:/ em seu estar-se tão fluente, de Minas,/ onde os alpendres diluentes, de lago” (MELO NETO, 1968, p. 16).

as coisas se fazem mais amplas,  
mais largas, ou mais largamente,  
e deixam ver os interstícios  
que a olho nu o olho não sente,  
  
e que há na textura das coisas  
por compactas que sejam elas;  
laboratório: que parece  
tornar as coisas mais abertas  
  
para que as entremos por entre,  
através, do fundo, do centro;  
laboratório: onde se aprende  
a apreender as coisas por dentro.  
(MELO NETO, 1968, p. 98-99)

Nem é preciso dizer o quanto essa ordem do poema corresponde aos preceitos da poética cabralina, na qual o dar a ver sobrepõe-se a todas as outras formas de percepção. Mais que isso, esse presente em “câmara lenta” [*sic*] impõe-se num nítido “meio-dia/ caindo no mundo de chapa”, que se alinha aos ideais de clareza tão defendidos por João Cabral. Não se trata de um tempo morto, parado, mas de um “caminhar mais viscoso” cujo andamento lento permite uma análise detalhada: sem a “esquivança dos pássaros”, o tempo assemelha-se agora a animais mais vagarosos – a “preguiça” e o “embuá” –, podendo ser observado “como se sob um telescópio”.

Se em “O relógio” o arcaísmo do “monjolo” requalificava o corolário da “máquina independente”, nessa última seção de “O alpendre no canalial” a lógica se inverte, pois “o alpendre e a bagaceira/ se transformam em laboratório”. Munido de instrumentos precisos, o poema aponta que, nesse tempo lento, “as coisas se fazem mais amplas”, deixando à mostra seus “interstícios” que não são visíveis a “olho nu”. Mesmo as coisas mais “compactas” – como a própria pedra<sup>20</sup> – parecem “mais abertas” nessa pesquisa apurada, quando se “aprende/ a apreender as coisas por dentro”. Aqui se revela toda a capacidade expositiva da poesia cabralina em sua relação maturada com o tempo: o olhar minucioso que atravessa os objetos

---

<sup>20</sup> Outra das lições de “A educação pela pedra”: “a de economia, seu adensar-se compacta” (MELO NETO, 1988, p. 11).

para forjá-los com sua própria linguagem contundente, numa operação da qual emerge novas facetas desses mesmos objetos.

Resumindo, aquele anseio de solidez absoluta de “Pequena ode mineral”, tantas vezes reforçado em outros poemas, configura-se enquanto ideal metalinguístico – o que, certamente, determina a abordagem dos materiais no poema. Porém, essa solidez não se conforma da mesma maneira em qualquer contexto, obrigando-se a medir a si mesma na especificidade de cada peça. Assim, quanto maior o rigor na elaboração dessa forma, mais claramente aparecerão as lacunas e/ou as granulações de cada objeto ou fenômeno incorporado pelo poema.

### 3 Nada há contra o tempo

Como apontado acima, esse cálculo de construção culminaria na arquitetura de *A educação pela pedra*, livro esquadrinhado em base quaternária e disposto num esquema de polarizações que interliga todos os poemas<sup>21</sup>. Uma década depois, porém, essa organização cabralina seria problematizada internamente em *Museu de tudo*, de 1975. Esse novo livro, embora contenha alguns dos poemas mais conhecidos de João Cabral – como “O artista inconfessável” –, não se constitui pela regularidade estrutural que caracterizavam os três livros imediatamente anteriores – *Quaderna*, *Serial* e *A educação pela pedra* –, já que, segundo o próprio prólogo, “não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro” (MELO NETO, 1988, p. 269). Se é verdade que, em muitos momentos, ainda se ambiciona “dar a qualquer matéria/ a aritmética do metal” (p. 274), também não se pode ignorar a estranha inflexão que certos poemas adquirem, como esse “Duplicidade do tempo”:

<sup>21</sup> Além dos pares mais evidentes de poemas – “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”; “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”; “Um mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”; “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix”; etc – é possível estabelecer outros paralelos: a “pedra” de “O sertanejo falando” e “A educação pela pedra”; o “assento” de “Sobre o sentar-/ estar-no-mundo” e “Comendadores jantando”; o “Sertão” de “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “O hospital da Caatinga”; etc.

O níquel, o alumínio, o estanho,  
e outros assépticos elementos,  
ao fim se corrompem: o tempo  
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,  
os humores, vivos dejetos,  
não se corrompem mais: o tempo  
seca-os ao fim, com mil cautérios.  
(MELO NETO, 1988, p. 305)

Nos livros anteriores, apesar das modulações aqui analisadas, a assepsia dos metais era um parâmetro para a linguagem poética justamente por sua resistência à corrupção.<sup>22</sup> Agora, no entanto, o poema ressalta a decomposição desses metais, depois que “o tempo/ injeta em cada um seu veneno”. Por sua vez, os materiais desordenados que se evitava em “Pequena ode mineral”, radicalizados como “merda”, “lixo”, “corpo podre”, “humores” e “vivos dejetos”, por aceitarem a ação do tempo, são cauterizados e “não se corrompem mais”. O curioso é que tal percepção desencantada se formaliza numa estrutura bastante cabralina: duas quadras simétricas, com a enumeração regular de elementos<sup>23</sup> e com a mesma pontuação antes da expressão “o tempo”. Quer dizer, ainda que o poema desconfie da durabilidade dos metais que serviam de modelo para sua própria linguagem, ele continua operando sobre as mesmas bases que o forjaram.

Desse modo, *Museu de tudo* abre um flanco inédito *dentro* do processo de “suprassunção” da poesia de João Cabral, redimensionando a abordagem de todas as suas ideias fixas. Os exemplos poderiam ser inúmeros: a inquietante “pedra animal” que, de perto, é uma “pedra murcha”, em “A doença do mundo físico” (MELO NETO, 1988, p. 317); o frágil

---

<sup>22</sup> Um bom exemplo dessa esterilização positivada aparece no poema “Graciliano Ramos:”:  
“Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/  
que as limpa do que não é faca:// de toda uma crosta viscosa,/ resto de janta abaianada/  
que fica na lâmina e cega/ seu gosto de cicatriz clara” (MELO NETO, 1968, p. 75).

<sup>23</sup> Essa disposição, aliás, lembra muito as duas primeiras estrofes do poema “O engenheiro”:  
“A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas  
claras:/ superfícies, tênis, um copo de água.// O lápis, o esquadro, o papel:/ o desenho, o  
projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”  
(MELO NETO, 1968, p. 344).

“sol nonagenário”, “quase murcho, lunar”, em “O sol no Senegal” (MELO NETO, 1988, p. 290); as terríveis “máquinas” que são feitas de “unhas sujas,/ mãos, carne, alma sujas de graxa”, em “Máquinas, de Vera Mindlin” (MELO NETO, 1988, p. 304). Vale ressaltar, por outro lado, que a reposição positiva desses elementos também se mantém: a “racional de quadrado”, de “A escultura de Mary Vieira” (MELO NETO, 1988, p. 274); a “luz espaço”, “leve” e “clara”, de “A luz em Joaquim Cardozo” (MELO NETO, 1988, p. 275); o “canto insonífero”, “a contrapelo”, de “Ainda *el cante flamenco*” (MELO NETO, 1988, p. 291). Com isso, entre uma e outra perspectiva, a poesia de João Cabral ganha uma nova camada, incorporada ao jogo de oposições<sup>24</sup> que já lhe informava desde a década de 1940.

Essa nova camada comparece na ambiguidade do poema intitulado “O número quatro”:

---

<sup>24</sup> Sem forçar a nota, valeria assinalar que, segundo Harry Cooper, os últimos trabalhos que Mondrian realizou nos Estados Unidos também abriram um flanco novo na obra do pintor: “*In short, the guiding axiom of Neo-Plasticism, ‘the equivalence of the dissimilar’, which had justified Mondrian’s classic dualism of black lines bounding color planes, got ditched in the 1940s with the help of boogie-woogie [...]. Oddly, this decisive shift is not readily apparent in Mondrian’s late writings. But there is a negative indication that, once noticed, looms large: the master opposition of ‘position’ versus ‘dimension’, or stand versus maat (the constancy of the vertical-horizontal relationship versus all the variability of composition), quickly fades from the New York texts. When Mondrian writes to Von Wiegand that all his oppositions have become confused, the comment is an agenda, not a complain*”. Tradução: “Em suma, o axioma norteador do Neoplasticismo, ‘a equivalência entre desiguais’, que justificara em Mondrian o clássico dualismo das linhas pretas delimitando planos de cores, foi abandonado nos anos 1940 com a ajuda do *boogie-woogie*. [...] Estranhamente, essa mudança decisiva não é prontamente aparente nos últimos escritos de Mondrian. Mas neles há uma indicação em negativo que, uma vez observada, é bastante expressiva: a oposição chave de ‘posição’ versus ‘dimensão’, ou *stand* versus *maat* (a constância da relação vertical-horizontal versus toda a variabilidade da composição), rapidamente desaparece dos textos escritos em Nova York. Quando Mondrian escreve a Von Wiegand que todas as suas oposições se tornaram confusas, o comentário é um programa, não uma queixa”. (COPPER, 1998, p. 136, tradução nossa). No caso de João Cabral, a partir da década de 1970, a “confusão” se daria pela oscilação entre a reafirmação dos valores de sua poética e a percepção desencantada diante do envelhecimento desses mesmos valores. Para uma comparação cuidadosa entre ambos, seria imprescindível uma análise de “No centenário de Mondrian”, poema de Cabral que reflete sobre o apagamento (“1 ou 2”) e/ou o reavivamento (“2 ou 1”) da “alma murcha” a partir do obstinado fazer artístico.

O número quatro feito coisa  
ou a coisa pelo quatro quadrada,  
seja espaço, quadrúpede, mesa,  
está racional em suas patas;  
está plantada, à margem e acima  
de tudo o que tentar abalá-la,  
imóvel ao vento, terremotos,  
no mar maré ou no mar ressaca.  
Só o tempo que ama o ímpar instável  
pode contra essa coisa ao passá-la:  
mas a roda, criatura do tempo,  
é uma coisa em quatro, desgastada.  
(MELO NETO, 1988, p. 301).

O poema retoma a racionalidade construtiva do numeral quatro, celebrando sua capacidade de manter-se “imóvel ao vento, terremotos,/ no mar maré ou no mar ressaca”. Suas qualidades, portanto, são as mesmas daquela pedra de “Pequena ode mineral”, com uma exceção: se, no poema de 1945, a ordenação mineral precisava estar “fora do tempo” para garantir sua petrificação, agora o poema constata que esse “tempo que ama o ímpar instável” é capaz de desestabilizar a perfeita ordenação de base quaternária. Todavia, nos dois últimos versos, o poema devolve à “coisa em quatro” certa primazia, uma vez que a “criatura do tempo” depende de seu desgaste para ser forjada. O embate entre o “quatro” e o “tempo”, assim, resulta na “roda” que, embora seja uma deterioração do “quadrado”, pressupõe esse momento positivado de estabilidade, aspecto realçado pela adversativa “mas” no penúltimo verso.

Assim, seria possível entender esse novo flanco de *Museu de tudo* como uma exasperação daquela meditação sobre o tempo que já atravessava toda a obra do poeta. Talvez se possa ir além, afirmando que essa questão ascende ao primeiro plano nos livros seguintes, tornando-se a principal obsessão de João Cabral. Mais que isso, certa inflexão dubitativa, desconfiada quanto às reais possibilidades de concreção dessa linguagem poética, vai se constituindo como um contraponto à assertividade dos livros anteriores, compondo uma tensão ainda maior que só se revela pelo contraste

entre poemas de livros distintos:<sup>25</sup> o “peso que é vivo” em “O ovo de galinha” (MELO NETO, 1968, p. 65), de *Serial*, é revisado pela “doença” de “O ovo podre” (MELO NETO, 1988, p. 142) em *Agrestes*, de 1985; o “sol de dois canos” que “revela real o real” em “O sol em Pernambuco” (1968, p. 35), de *A educação pela pedra*, torna-se “uma luz que não desperta”, como se “já não desse a ver, nua e crua” em “De volta ao Cabo de Santo Agostinho” (1988, p. 265-266), de *A escola das facas*, de 1980; o “mundo justo”, pensado em “O engenheiro” (1968, p. 344), parece agora mais distante na fala de Frei Caneca, no *Auto do frade*, de 1984:

[...]  
 Eu era um ponto qualquer  
 na planície sem medida,  
 em que as coisas recortadas  
 pareciam mais precisas,  
 mais lavadas, mais dispostas  
 segundo clara justiça.  
 Era tão clara a planície  
 tão justas as coisas via,  
 que uma cidade solar  
 pensei que construiria.  
 Nunca pensei que tal mundo  
 com sermões o implantaria.  
 Sei que traçar no papel  
 é mais fácil que na vida.  
 Sei que o mundo jamais é  
 a página pura e passiva.  
 O mundo não é uma folha

<sup>25</sup> Tratando do poema “A voz do coqueiral”, Luiz Costa Lima afirma que em “tudo esse estilo parece oposto ao cabralino. Como se, no instante das memórias, o poeta da cana e do rio se perguntasse pela opção de fala a que renunciou. Mas isso seria no máximo uma meia verdade” pois, em *A escola das facas*, João Cabral “unifica, nas peças de seu xadrez, o que ainda permanecia díspar: à cana e ao rio se incorpora o alíseo. Não vistos como referentes a que o poeta teria que se obedecer, tornam-se matéria-prima para a invenção, que, por ser *cosa mentale*, não é menos coisa concreta. E de que concreção ele trata senão de uma postura diante das coisas? Postura que identificamos como antilírica, contida, contundente. Crítica, em suma. Identificação que seria mistificante se não aprendêssemos a reconhecer também seu limite: o receio ante a própria contundência” (LIMA, 1981, p. 187-188).

de papel, receptiva:  
 o mundo tem alma autônoma,  
 é de alma inquieta e explosiva.  
 Mas o sol me deu a ideia  
 de um mundo claro algum dia.  
 [...]  
 (MELO NETO, 1988, p. 172-173)

Sem descaracterizar o desejo pelo “mundo claro”, a fala do frade parece apontar para a dificuldade de realização dessa “cidade solar”, colocando em xeque muito dos anseios utópicos presentes na poesia cabralina. Caberia perguntar o quanto essa nova percepção, associada ao anacronismo do discurso de um personagem histórico do século 19, tem de verificação concreta dos limites do projeto construtivo ao qual a própria poesia de João Cabral estava atrelada. Aqui, talvez, esteja o núcleo duro a ser pesquisado: a exasperação do tempo e de seu efeito de decomposição não seria mera consequência do envelhecimento natural do indivíduo João Cabral de Melo Neto – o que justificaria “psicologicamente” as mudanças em sua obra –, antes apontaria para uma visão apurada do poeta acerca do processo histórico em curso na segunda metade do século 20. Desse modo, o que pareceria simplesmente “frouxo”<sup>26</sup> nos últimos livros de Cabral seria, na verdade, resultado de uma manutenção de seu trabalho mais consequente diante das demandas de sua matéria. Que o tempo apareça cada vez mais como um incômodo, que desestabiliza formalmente até mesmo os valores mais estáveis dessa poética, só atesta a intransigência do autor no enfrentamento daquele embate que constitui toda sua poesia.

Em suma, a partir dos anos 1970, a poesia de João Cabral, contrariando certos elementos do ideário que antes se depurava progressivamente até *A educação pela pedra*, parece colocar-se deliberadamente sob suspeita. Se isso, por vezes, se anuncia como uma declaração derrisória de sua própria insuficiência, como na abertura de *Sevilha andando* – “Quando queria dá-la a ver/ ou queria dá-la a se ver, // ei-lo então incapaz de todo: nada sabe dizer de novo” (MELO NETO, 1989, p. 9) –, será preciso refletir mais

<sup>26</sup> O termo aparece em *Museu de tudo*, no poema “Díptico”: “A verdade é que na poesia/ de seu depois dos cinquenta/ nessa meditação areal/ em que ele se desfez, quem tenta// encontrará ainda cristais,/ formas vivas, na fala frouxa,/ que devolvem seu tom antigo/ de fazer poesia com coisas” (MELO NETO, 1988, p. 275).

detidamente sobre o intento desses últimos livros, cuja relativa disjunção entre o discurso desencantado e a firmeza da linguagem constitui-se, em si mesma, como uma surpreendente novidade. Afinal, se o poema “nada sabe dizer de novo”, por que, então, ainda fazê-lo? Mais que isso: a que essa suposta “incapacidade” daria forma? Tais questionamentos, suscitados por diversos poemas de *Museu de tudo* em diante, teriam também implicações retroativas, uma vez que esse tom dubitativo poderia iluminar aspectos ainda pouco analisados de toda a obra de João Cabral. Se assim for, tal como sugere “O número quatro”, as modulações do tempo podem até ter desgastado muitos dos pressupostos que ancoravam essa poética, mas não apagaram o que nela há de instigante desafio, exigindo uma leitura crítica que, renovando-se, revele a atualidade do poeta neste seu centenário.

## Referências

CAMILO, Vagner. Percalços da modernidade poética no Brasil: sobre a reposição do poético na lírica do pós-guerra. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA LATINO-AMERICANA, XXXVIII., 2010, Washington. *Proceedings* [...]. Washington DC: Georgetown University, 2010. p. 1-24.

COOPER, Harry. Mondrian, Hegel, Boogie. *October*, [S.l.], v. 84, p. 118-124, March/June 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/779211>.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

GREENBERG, Clement. Abstrato, figurativo e assim por diante. In: \_\_\_\_\_. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 159-164.

LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: \_\_\_\_\_. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 108-148.

LIMA, Luiz Costa. Pernambuco e o mapa-múndi. In: \_\_\_\_\_. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 176-189.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Organização e tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *João Miró*. Organizado por Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2018.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois: poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organizado por Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MELO NETO, João Cabral de. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

PIRES, Carlos. *Expressão e construção: Alfredo Volpi, João Cabral de Melo Neto e a arte moderna no Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SOUSA, Carlos Mendes de. Dar a ver o poema. In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 118-151.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Recebido em: 04 de novembro de 2019.

Aprovado em: 31 de março de 2020.