

POESIA E EMOÇÃO

ADALBERTO
MÜLLER

*La passion fait des pierres inertes un drame.*¹

Le Corbusier

Na obra de João Cabral de Melo Neto, o rigor empregado na construção do poema, que deriva de um princípio arquitetônico reiterado incansavelmente por ele, concilia-se com um rigor equivalente em selecionar e tratar seus temas. Isso dá à sua poesia uma aparência de frieza, na visão de muitos. No entanto, ambas as faces do poema – a construção e o tema, ou, noutra linguagem, a forma e a matéria – aparecem mediadas por um terceiro elemento, que infunde vida à dicotomia: a emoção. Se quisermos fazer uma analogia, diríamos que essa emoção é como aquelas “dores” descritas no tão comumente citado poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa: a primeira é a emoção sentida pelo poeta diante de uma coisa ou um fato; a segunda, a emoção que ele mesmo “finge” a partir da primeira, ou seja, que a transforma em um artefato; e a terceira, enfim, é a do leitor, que sente as duas anteriores ao ler tal artefato. Interessa-nos pensar que, nesse procedimento, a emoção se transforma, ela é um *processo*. Entendidas as coisas desse modo, a evocação inicial a Le Corbusier em *O engenheiro – machine à émouvoir* – pode ganhar novo contorno, se se quiser pensar a relação da “máquina” com a emoção, e de ambas com a dimensão ética da poesia.

Não foram poucos os críticos que buscaram entender a relação de João Cabral com a arquitetura e com Le Corbusier,² e, por certo, demonstraram o que é essa máquina – a começar por Benedito Nunes, que a descreveu

1 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: G. Crès & Cie., 1925, p. 121.

2 Cf. FERRAZ, Eucanaã. “Anfion, arquitecto”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 157-158, jul. 2000, pp. 81-98; SOUZA, Helton G. de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2006; e ROLAND, Maria T. de França. *A casa: estreitos laços entre arquitetura e literatura*. 2008. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

fenomenologicamente.³ Mas o que de fato *comove* nessa máquina do poema? Essa é uma questão que carece de compreensão; ela, decerto, é estética, mas toca também em questões éticas – e políticas.⁴ Por outro lado, é preciso ter em mente que, como todo fenômeno complexo, a poesia de João Cabral dificilmente se deixa “agarrar” por um único aspecto, seja ele de caráter imanente (sua “poética”), seja de caráter relativo (a relação de sua obra com outras artes, autores, culturas e formas culturais). Publicado em 1960 em *Quaderna* e incluído no ano seguinte no volume *Terceira feira*, o poema “Estudos para uma bailadora andaluza” é capaz de suscitar, além de sua relação com o universo do flamenco, interpretações sobre a sua forma arquitetônica (sua estruturação em módulos), podendo ainda ser um dos mais reveladores poemas sobre a “arte poética” de João Cabral, que vê na bailadora a reiteração de uma ideia de contenção do desregramento emotivo, já que ela

[...]

parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela [...]⁵

Assim como a imagem inicial da bailadora é decomposta em vários símiles (“fogo”, “égua”, “telegrafista”, “camponês”, “árvore”, “estátua”, “espiga”), os poemas de João Cabral vão se refazendo em novas dimensões semânticas, como se estivessem sempre se movendo, cineticamente, à medida que são lidos. Ou melhor, como se fizessem

³ NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora UnB, 2007. Trata-se de edição ampliada em relação à edição original, de 1972. Na fortuna crítica de João Cabral que se seguiu à monografia de Benedito Nunes, o tema das relações entre ética e estética foi tratado de distintas formas e certamente exigiria um balanço, que não cabe fazer aqui. Remeto os leitores à bibliografia estabelecida por MAMEDE, Zila. *Civil geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Edusp; Nobel; INL, 1987; *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998; e ao recente livro de SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020 (este último, publicado após a redação deste ensaio).

⁴ Desde a *Ética* a *Nicômaco*, de Aristóteles, ou mesmo em Platão, a questão política se entremeia à teoria ética. Cf. BADIOU, Alain. *Étique: essai sur la conscience du mal*. Caen: NOUS, 2003; e KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

⁵ MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, pp. 135-136.

deduzir os próprios movimentos no seu espaço interno, que funciona ao modo de uma obra arquitetônica: deixa-se penetrar e, ao se avançar por ele, modifica-se, ao mesmo tempo que modifica nossa relação própria com o espaço, com o mundo.⁶ Embora siga um plano e tenha uma estrutura, a obra arquitetônica depende de quem a penetra, de quem a habita, tanto quanto de quem a fez. De forma análoga, João Cabral projeta sua concepção de arquitetura sobre outras formas de viver ou de agir/pensar, como acontece em “Habitar o flamenco”,⁷ em que “habitar” a linguagem do flamenco ensina novas formas de viver/fazer as coisas, ou em “Bifurcados de ‘habitar o tempo’”, em que o corpo se torna casa: “habitar o invisível dá em habitar-se:/ a ermida do corpo, no deserto ou alpendre”.⁸ Vale lembrar aqui que a palavra ética se relaciona primariamente, em grego, com os modos de habitar: *éthos*⁹ é, na origem, o “lugar de costume”, a morada, antes de remeter aos hábitos e ao caráter. Tendo isso em mente, amplia-se a leitura daqueles dois poemas sobre as “casas” dos ciganos de *A educação pela pedra*, “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix”. O argumento de ambos os poemas é simples: o cigano não cultiva a terra, porque é nômade e errante; apesar disso, tem com a terra uma outra relação: vive dentro dela, em covas, cada vez mais entranhado nela, para evitar “semeá-la”, e dorme

dentro dela, e nela de corpo inteiro,
dentros mais de ventre que de abraço.
Contudo, dorme na terra uterinamente,
dormir de feto, não o dormir de falo [...] ¹⁰

Se é verdade que há uma miríade de temas na obra de Cabral – o canavial, o retirante, a cana-de-açúcar, o cigano, o toureiro, o futebol, a aspirina etc. –, existe sempre uma constância no *recorte* de algumas qualidades (ou caracteres). Em especial, a oposição entre o “derramado” e o “contido”. Assim, o canavial e o mar se associam pelo modo como

6 Cf. VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'Architecte*. Paris: Gallimard, 1945.

7 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 53.

8 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 105.

9 A palavra ἦθος era usada para definir o lugar onde viviam os animais (seu habitat, como dizemos hoje). Cf. o verbete ἦθος em https://lsj.gr/wiki/Main_Page. Cf. ARISTOTLE. *Ethica Nicomachea*. Ed. J. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894, s. 1103a.15.

10 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 39.

se espraíam, mas a cana tem um “desmedido derramar-se”, enquanto o mar, apesar da “veemência passional da preamar”, “menos lastradamente se derrama”.¹¹ Ora, essa mesma oposição já se via num poema como “Alguns toureiros”, em que os toureiros são lembrados pelo sujeito lírico pelo modo como se relacionam com a sua arte, comparada a uma “flor”. Assim, Miguel Baéz, o Litri, toureiro andaluz, “cultiva uma [...] flor:/ angustiosa e explosiva”.¹² Mas Manuel Rodriguez, o Manolete, é quem dá a “lição” aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida [...] ¹³

Esse poema, aliás, está construído em um conjunto de quatro blocos (estrofes) idênticos para cada toureiro, e sete blocos para Manolete, sendo que o sexto, que introduz Manolete, é idêntico aos anteriores em sua forma sintática e prosódica. Mas cada um apresenta um tema distinto, até que se chega ao bloco central, que vai como que se abrindo a variações de si mesmo, ampliando o tema de forma analítica. Porém, é a relação de cada toureiro com a emoção o que define a sua arte.

Em filosofia, o estudo das emoções integra, a partir de Aristóteles, o domínio da ética, embora Sócrates, Platão e os sofistas já houvessem tratado do assunto de forma dispersa. Grosso modo, a *Ética a Nicômano* aborda o problema do bem viver para se alcançar a felicidade (*eudamônia*). Para preservar esse estado, seria preciso desenvolver uma disposição (*hexis*) para o pensamento (*nôus*), mas também para a sabedoria prática (*phrônesis*). Uma das formas de chegar a essa sabedoria que leva à felicidade é a *enkrasia*, ou continência das emoções (*páthos*). Aristóteles pretendia que o verdadeiro aprendizado, para a vida ideal na pólis, fosse o domínio racional da incontinência (*akrasia*) das emoções.¹⁴

11 Idem, pp. 28-29.

12 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 45.

13 Idem, p. 46.

14 Cf. BOBONICH, Christopher; DESTREE, Pierre (orgs.). *Akrasia in Greek Philosophy: from Socrates to Plotinus*. Leiden; Boston: Brill, 2007.

Na filosofia moderna, pode-se pensar que foi Baruch Espinosa¹⁵ quem abriu o caminho para uma nova perspectiva acerca das emoções. Por emoção, entenda-se aqui o domínio do que Espinosa chama de *afeições* (*affectio*), ou seja, o modo como o ser humano é afetado por uma coisa ou imagem (presente, passada ou futura) que provoca, em seu corpo, uma modificação (boa ou ruim), um *afeto* (*affectus*) e, simultaneamente, em sua mente, um modo de pensamento não representativo. Um afeto é como um pensar sem a coisa, ao contrário de uma ideia, que sempre requer, para Espinosa, uma objetivação. As emoções, portanto, fazem parte do mundo material, das relações sociais, e provocam no ser humano um aumento ou uma diminuição na “potência de agir”, que é, por certo, social e política.

Nos poemas de João Cabral, tanto o ideal arquitetônico quanto o recorte dos temas, sob o influxo das emoções, parecem apontar um projeto político: talvez o de um país com maior atenção à necessidade de construir coisas mais sólidas, duradouras, e, ao mesmo tempo, mais “abertas”¹⁶ e, sobretudo, mais abrangentes em termos sociais – como aquela “tenda” que aparece no poema “Tecendo a manhã”, “tenda, onde entrem todos”.¹⁷ Já nos poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, a matéria se organiza a partir da memória, que é justamente o lugar no qual se “alinham” as emoções sentidas diante de ordens distintas de objetos e atitudes – com as suas respectivas ideias. Podemos assim esquematizar o poema:

Recife: “O combogó, cristal do número quatro”;¹⁸

Sevilha: “não *esparramarse*, fazer na dose certa”;¹⁹

Recife: “os paralelepípedos... de linhas elegantes mas grão áspero”;²⁰

Sevilha: “*por derecho*, fazer... com a incorrupção da reta”;²¹

(etc.)

15 Baseio-me em DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Sel. e introd. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Hélio Rebello Cardoso Júnior, trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso et al. Fortaleza: Eduece, 2019, p. 42; e, em CHAUI, Marilena. “Espinosa: poder e liberdade”. In: BORON, Atilio A. (org.). *Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx*. São Paulo: Clacso; Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo, 2006, pp. 113-144.

16 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 48.

17 Idem, p. 47.

18 Idem, p. 17.

19 Idem, p. 43.

20 Idem, p. 17.

21 Idem, p. 43.

Como se vê, o poeta-diplomata alinha expressões idiomáticas sevilhanas relativas ao comportamento (sua ética) com detalhes arquitetônicos de Recife, todos tratados como “coisas”, como se umas coisas se traduzissem nas outras. Aqui, vale a pena recordar que, além de Le Corbusier e Paul Valéry, outro autor importante para a compreensão dos poemas de João Cabral é Francis Ponge. Como Cabral, ele buscava uma adequação entre o olhar e a fala, que resulta num perspectivismo.²² A poesia era, para Ponge, uma tarefa menos de purificação do que de saneamento. Em Ponge, ainda, o aspecto ético se revela também na revalorização dos gêneros antigos da poesia didática e, sobretudo, da fábula. Assim, se em “A ostra”²³ ensina-se que o trabalho lento é recompensado com um ornato, em “Fauna e flora”²⁴, o comportamento da vegetação, é visto como forma de escrita, que sempre acrescenta uma nova parte de si, multiplicando a sua área de abrangência, ou seja, ampliando a compreensão das coisas ao redor. Esse processo será levado ao limite no “Caderno do Pinhal”,²⁵ em que a forma textual replica a forma repetitiva dos pinheiros no bosque, e, a partir daí, se replica a si mesma, infinitamente, à maneira dos modelos de engenharia moderna, que Le Corbusier elogiava. Pensando a partir de estruturas mais leves e que podiam ser repetidas, os engenheiros, para Le Corbusier, igualmente abriram caminho para um “saneamento” de toda a “morbosidade”²⁶ da arquitetura do século XIX.

Le Corbusier viu nos engenheiros do início do século XX a capacidade de simplificar as formas, retirando o supérfluo, em busca de “saúde, lógica, ousadia, harmonia e perfeição”.²⁷ Seguindo esses princípios, tornava-se possível pensar uma nova arquitetura, em que o ritmo fosse fator determinante:

O ritmo é um estado de equilíbrio que procede de simetrias simples ou complexas ou que procede de compensações pensadas. O ritmo é uma equação: equalização (simetria, repetição) [...]; compensação (movimento dos contrários) [...]; modulação (desenvolvimento de uma invenção plástica inicial) [...].²⁸

22 Cf. MÜLLER, Adalberto. “Une perspective du Brésil”. In: CUILLE, Lionel; GLEIZE, Jean-Marie; GORRILLOT, Bénédicte (orgs.). *Francis Ponge, ateliers contemporains*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 505-523.

23 Cf. PONGE, Francis. *Partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022, p. 25.

24 Idem, p. 61.

25 Cf. especialmente os poemas em série de “Le Carnet du Bois de pins”. In: PONGE, Francis. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1999, t. 1 (Pléiade), pp. 391-397.

26 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Op. cit., p. 6.

27 Idem, p. 9.

28 Idem, p. 39.

Ao observar as novas formas de construção industriais, Le Corbusier acentua uma guerra ao “estilo” enquanto expressão pessoal, destacando o fator economia,²⁹ que decorre de uma seleção das formas compactas que mais se adaptam ao uso e ao ambiente, e mais facilmente podem ser replicadas. É daqui que vem, justamente, a frase-manifesto: “La maison est une machine à habiter”,³⁰ que tem seu contraponto estético e ético na frase citada por Cabral em *O engenheiro*: “machine à émouvoir”.³¹ Isso incluía redefinir o papel do planejamento urbanístico como um todo, criando cidades inteiras, nas quais o problema da habitação – sobretudo para a maioria – fosse resolvido. Essa ideia ganhou corpo no projeto da Ville Radieuse (1925), projeto esse que, no entanto, jamais chegou a ser executado – mas que, sabemos, teve considerável influência no projeto de Brasília. As Unités d’Habitation, como as de Nantes e Marselha, são um desdobramento popular e comunitário de tais propostas de Le Corbusier. Além de usar o concreto armado (que lhe valeu o título de criador do brutalismo arquitetônico), Le Corbusier construiu edifícios em módulos que se encaixavam uns nos outros e deveriam ajustar-se aos seus moradores de acordo com o princípio do Modulor, uma espécie de “máquina de calcular” a relação harmônica (e feliz) entre cada morador e o seu espaço vital.

No projeto da Cité Radieuse, parece que se efetiva aquele ideal de que João Cabral vinha falando desde *O engenheiro* (1945), em que – na companhia do engenheiro pernambucano Antonio Bezerra Baltar – ele imagina uma cidade de “cimento e vidro”, e um edifício que prenuncia o de Marselha:

[...] A água, o vento, a claridade,
de um lado do rio, no alto as nuvens
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples. [...] ³²

Alguns anos depois (1947), na *Fábula de Anfion* (um *Eupalinos* às avessas?), vemos que o projeto de uma “cidade/volante, a nuvem/ civil

²⁹ Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 20.

³⁰ LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Op. cit., p. 93.

³¹ Essa frase ocorre apenas uma vez em *Vers une architecture*, na legenda de uma foto, quando Le Corbusier está descrevendo o Partenon de Atenas: “Voici la machine à émouvoir”.

³² MELO NETO, João Cabral de. *Dois águas: poemas reunidos*. Op. cit., p. 114.

sonhada”³³ fracassa para Anfion, o qual desejava uma cidade menos “orgânica” que Tebas, que fora construída a partir de uma “injusta sintaxe”.³⁴ O fracasso de Anfion, contudo, coincidirá com a afirmação do poeta pernambucano, que passará a introjetar em sua própria poesia – e na estruturação de seus livros – aquele ideal arquitetônico que Anfion abandonara ao jogar a sua flauta no mar.³⁵ Dentro desse ideal, além das noções de rigor e contenção, parece ser necessário pensar o modo como o uso dos *standards* se transforma numa resposta ética e política.

Já nos poemas de *Paisagem com figuras*, pode-se notar uma tendência à criação de blocos que se assemelham aos *standards* de Le Corbusier. Mas é particularmente em *Um faca só lâmina* (1955)³⁶ que o poema-livro, em sua totalidade, é submetido a um projeto em que a relação numérica entre verso, estrofe e seção é medida e calculada em termos de simetria. Mas não se trata de uma simetria esvaziada de vida e emoção. Para além de todo cálculo numérico e gráfico que subjaz à estrutura do poema, vale lembrar aqui o princípio estético e arquitetônico discutido, que incide sobre o pensamento de Le Corbusier. Trata-se, acima de tudo, de fazer com que o objeto ou tema – algo como “o modo de funcionamento da consciência relativamente às coisas” – esteja submetido a uma forma rítmica fundada sobre simetrias e compensações (ou variações). Desse modo, o poema projetado e construído é capaz de situar o seu leitor – como o habitante de uma edificação – dentro de um espaço em que as imagens que nomeiam o objeto (“bala”, “relógio”, “faca”) possam ser percebidas de forma sensorial. O uso dos *standards* possibilita, assim, uma modulação das imagens dentro de um espaço que, além de tridimensional, se torna *relativo*, uma vez que pressupõe, simultaneamente, o tempo-espaço e o observador. Quanto a este último, o leitor, convém observar que o poema adota várias vezes o caráter de “interlocução” ou de “conselho”:

[...] Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala [...]³⁷

³³ Idem, p. 90.

³⁴ Idem, p. 89. Valeria pensar, sobretudo aqui, no contraste entre os modelos português e espanhol de construção de cidades no período colonial. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

³⁵ Cf. FERRAZ, Eucanaã. “Anfion, arquiteto”. Op. cit., pp. 89-90.

³⁶ Não seria demais lembrar que o poema-livro é contemporâneo da fundação de Brasília.

³⁷ MELO NETO, João Cabral de. *Dois águas: poemas reunidos*. Op. cit., p. 14.

A *persona* que aparece aqui, oculta na voz do imperativo, não é outra senão a de um Anfion que, incapaz de construir a “nuvem civil sonhada” enquanto cidade justa e ordenada, se põe a pensar como imperativos categóricos as formas de justiça e ordenação no âmbito da existência, seja a partir da reflexão sobre os limites da consciência e da criação estética, seja sobre os modos de se expressar e se comportar na esfera social – e pública. Esse é justamente o caso desta grande sátira moral que é “Generaciones y semblanzas”,³⁸ um poema modular inspirado na obra homônima do poeta e historiador espanhol Fernán Pérez de Guzmán (1377-1460).

Há gente para quem
tanto faz dentro e fora
e por isso procura
Viver fora de portas [...] ³⁹

Há gente que se infiltra
dentro da outra, e aí mora,
vivendo do que filtra,
Sem voltar para fora [...] ⁴⁰

Esse poema-série também confirma a proximidade estética e afetiva de João Cabral com a “Generación del 27”, particularmente no modo como esta revalorizou a tradição realista da lírica espanhola (Berceo, Guzmán) e se aproximou da cultura popular e *gitana*.⁴¹ Dessa geração, Cabral se afina, sobretudo, com o realismo lúcido de Jorge Guillén, poeta, aliás, evocado na epígrafe⁴² de *Psicologia da composição*. Já com García Lorca, o mais conhecido expoente dessa geração, a proximidade vem menos da poesia, pouco considerada pelo poeta pernambucano, do que do papel extraordinário que Lorca teve no resgate das tradições populares, em

³⁸ MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., pp. 45-53.

³⁹ Idem, p. 47.

⁴⁰ Idem, p. 49.

⁴¹ Cf. PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. *Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de JCMN*. Curitiba, 2010. 199p. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Paraná. Cf. também GONZÁLEZ-VELASCO, Pablo. “O idearium filosófico da hispanotropicalidade de Gilberto Freyre: uma antecipação da antropologia ibero-americana”. *Revista Ciência & Trópico*, v. 43, n. 2, pp. 29-62, 2019.

⁴² Já a epígrafe de *O rio* (livro que precede *Morte e vida severina*) é um verso do poeta medieval espanhol Gonzalo de Berceo, e o título *Quaderna* provém certamente da forma métrica/estrófica *cuaderna vía*.

especial dos ciganos. Sobre estes, vale lembrar, sempre pesou e ainda pesa um preconceito não menos ferrenho do que aquele que comumente os sulistas brasileiros da elite conservadora têm dos nordestinos.

Segundo Lorca, o *cante jondo* é a raiz mais funda da cultura espanhola, raiz essa que se conectaria com as culturas hindu e árabe, e que vai se sedimentando ao longo de séculos nas tradições populares da Andaluzia, particularmente por influência dos ciganos. Por derivar de culturas antigas e populares, o *cante jondo* também se expressa musicalmente pelo modo como se mantém dentro do regime enarmônico, que é anterior ao regime tonal da música do Ocidente, o que devia atrair o ânimo “antimusical” cabralino. “El cante jondo se acerca al trino del pájaro”,⁴³ afirma Lorca, e daí se compreende que um de seus primeiros “palos” (ou gêneros), a *siguiriya*, pareça mais gritado que cantado: “*la siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. El el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos*”.⁴⁴ Embora seus textos apresentem um ritmo métrico marcado, as *siguiriyas* dão a impressão de uma prosa cantada, que explora alturas e profundidades da voz, evitando o meio-tom, mantendo-se numa espécie de dissonância constante. Ora, é justamente essa exploração máxima da altura e dos graves, combinada com a distensão vocálica em regime enarmônico, que dá ao *cantaor* a capacidade do *exponerse*: “fazer no extremo, onde o risco começa”.⁴⁵ Essas duas características são bem descritas por Cabral em “A palo seco”, um dos poemas de *Quaderna*:

[...]

3.1

A palo seco é o cante
de todos mais lacônico,
mesmo quando pareça
estirar-se um quilômetro [...]

⁴³ LORCA, Federico García. “El cante jondo”. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1974, p. 975.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 43.

3.2

A palo seco é o cante
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio [...] ⁴⁶

O *cante a palo seco* é uma das formas primitivas do *cante jondo*, a *toná*, cantada sem acompanhamento musical. Quando Cabral viveu na Espanha, ⁴⁷ ainda era possível encontrar *cantaores* ligados a essa tradição antiga, como Antonio Mairena e as irmãs Utrera, homenageados em seus poemas. Como faz com os outros *temas* de seu livro, João Cabral adapta esse tipo de *cante* ao seu projeto estético: “A palo seco” é um poema estruturado em quatro módulos de oito quadras (versos hexassilábicos, em rima toante), módulos que se subdividem, cada um, em quatro partes numeradas (1.1; 1.2; 1.3; 1.4 etc.), cada qual desenvolvendo um aspecto do *cante* a partir de comparações e imagens. Fiel aos preceitos éticos e estéticos da fábula, Cabral termina saindo do domínio específico em direção a ideias universais, e, para a surpresa do leitor, transita de um rincão da Andaluzia para a literatura brasileira:

[...]
4.3 [...]
A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos
desenho de arquiteto [...] ⁴⁸

Esse trânsito inesperado não é fortuito, e sim calculado. Faz parte de um modo de pensamento capaz de criar conexões interligando pontos aparentemente distantes ou separados. Um ponto, aliás, pode ser o início ou o fim de uma linha que não estamos vendo. Se pensarmos assim, os pontos podem se transformar em linhas, as linhas em redes, e, a partir daí, tudo é trânsito, transformação: a matéria é processo, assim como as

⁴⁶ MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., p. 181.

⁴⁷ A serviço da carreira diplomática, João Cabral ocupou cargos em Barcelona (1947-1950); novamente em Barcelona, mas residindo em Sevilha, de 1956 a 1958; em Madri, de 1960 a 1961; em Sevilha, de 1962 a 1964. Cf. “Cronologia da vida e da obra” em MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

⁴⁸ MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., p. 184.

emoções e a memória. A arquitetura de Le Corbusier aposta justamente nessa capacidade de forçar a matéria a dobrar-se, assumindo novas formas, como fizeram Niemeyer e Joaquim Cardozo com a catedral hiperboloide de Brasília, cuja base parece flutuar, e a “antiabóbada”, abrir-se para o infinito. Cardozo, aliás, era o amigo engenheiro e poeta a quem Cabral dedicou *O cão sem plumas*, um livro-fábula que trata precisamente de uma filosofia do processo, em que as coisas atravessam outras.

Já em *Dois Parlamentos* (1960), o projeto arquitetônico se irmana à reflexão política e econômica sobre o Brasil, demonstrando a convivência harmoniosa das chamadas “duas águas”⁴⁹ de sua poesia. Alfredo Bosi sublinha que a relação entre o título e o subtítulo dos poemas desse livro é uma “chave crítica” do seu “viés ideológico [...] e realismo bruto, compacto, feroz”.⁵⁰ Bosi cria uma ponte sob medida ao ler esse poema a partir da relação de Cabral com Joan Miró. Segundo o crítico, Cabral ressalta em Miró uma recusa da profundidade instaurada pela perspectiva renascentista, em nome de uma arte que “confere à superfície o movimento”, diminui o “peso do fator anedótico”, e na qual “o descentramento da composição supõe a presença de uma *energia* [...] que provoca no espectador a sensação de uma figura que pode mover nosso olhar”.⁵¹ É esse dinamismo que levará Bosi a falar de uma “atitude psicológica”, que “remete a certas disposições da vontade que são paraintelectuais e paraestéticas”.⁵² É exatamente o que chamamos de emoção.

A relação de Cabral com Miró já havia sido pensada por Benedito Nunes em ensaio de 1972⁵³ e também foi tratada a fundo por Aguinaldo José Gonçalves.⁵⁴ Aqui, é importante lembrar que a relação de Cabral com Miró se insere ainda no contexto de uma relação profunda com a cultura ibérica. Além disso, a pintura de Miró está longe de ser puramente “naïf”, “intuitiva”, como se imagina, chegando, inclusive, a opor-se à dos surrealistas, com quem Miró flertou. Sobretudo na fase em que

49 Sobre o tema das “duas águas” da poesia de Cabral, que tem muito pano para a pouca manga deste ensaio, quero apenas lembrar que a capa da primeira edição de *Duas águas* (1956) trazia um desenho de uma casa simples, de pescador, como a sugerir a expressão “água” como termo de arquitetura: uma das abas de um telhado.

50 BOSI, Alfredo. “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 196, 2004.

51 Idem, p. 198.

52 Idem, p. 199.

53 Benedito Nunes (*João Cabral: a máquina do poema*, op. cit., pp. 115-118) e Aguinaldo Gonçalves (ver nota seguinte) tratam da questão da oposição profundidade/superfície.

54 GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência – Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

firma o seu estilo de “depuração da realidade”,⁵⁵ nota-se uma obsessão pela geometrização do espaço ocupado pelas figuras, que, ademais, são reduzidas a formas simples, o que nos remete, guardadas as diferenças, à depuração pretendida por Le Corbusier. Analisando os dois esboços de *Siesta* (1925)⁵⁶ e o quadro, podemos perceber que há três momentos importantes. O primeiro é o de desmontagem da perspectiva, ao distribuir os elementos da paisagem de forma não hierárquica, submetendo as figuras a um *ritmo*. No segundo, eliminam-se os detalhes dispersos, e concentra-se a atenção em figuras bastante simplificadas, acentuando a força da linha como elemento condutor do ritmo. O terceiro momento é a transcrição do segundo esboço à tela e o trabalho com as cores, que são também reduzidas de forma quase minimalista: branco e azul, talvez em referência a céu e nuvem. Impressiona aqui não apenas o rigor da transcrição, mas também da composição: pode-se notar a divisão da tela quadrangular em quatro partes homogêneas e a distribuição conforme das figuras. Além de todo esse processo desconstrutivo (ou decompositivo), chama a atenção o modo como essa figura ocupa o espaço e como ela está composta: o que podemos chamar de “corpo” é curvilíneo e disforme, e fica no quadrado inferior à esquerda, que parece corresponder à “terra”; já a cabeça é quase um retângulo perfeito e está na parte que parece corresponder ao “céu”; no centro exato da “cabeça”, situa-se uma espécie de olho, um ponto do qual partem duas linhas, uma para o “chão”, outra para o “céu”.

Assim como a poesia de Cabral, a pintura de Miró é múltipla no que diz respeito aos seus objetos ou temas, isso quando não faz desaparecer a questão do tema em formas puras, que não são outra coisa senão uma tentativa de chegar a uma relação rítmica com o espaço, temporalizando-o em figuras que oscilam entre ganhar e perder forma, simultaneamente, num processo. Mas Miró também desdobrou seu fazer no espaço, dedicando-se à colagem e à escultura. De suas esculturas, há uma série de “mulheres”, nas quais Miró aborda o corpo feminino e suas mitologias, muitas vezes voltando ao primitivismo de esculturas arqueológicas. Dentre essas pequenas estatuetas, quero chamar a atenção para “Mujer” (1949),⁵⁷ de modo que o leitor a tenha em mente na leitura

55 Idem, p. 148.

56 Cf. FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 56-57.

57 A obra pode ser visualizada no site da Fundació Joan Miró de Barcelona: <<https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/7979/p-mujer-p>>.

do poema “A ouriça”, de *A educação pela pedra* (1966). Não pretendo dizer que o poema seja uma *ekfrasis* da escultura, mas que a leitura pode ganhar algo como o contraponto de uma ilustração potencial:

Se o de longe esboça lhe chegar perto,
se fecha (convexo integral de esfera),
se eriça (bélica e multiespinhenta):
e, esfera e espinho, se ouriça à espera.
Mas não passiva (como ouriço na loca);
nem só defensiva (como se eriça o gato);
sim agressiva (como jamais o ouriço),
do agressivo capaz de bote, de salto
(não do salto para trás, como o gato):
daquele capaz de salto para o assalto.

2

Se o de longe lhe chega em (de longe),
de esfera aos espinhos, ela se desouriça.
Reconverte: o metal hermético e armado
na carne de antes (côncava e propícia),
e as molas felinas (para o assalto),
nas molas em espiral (para o abraço).⁵⁸

Começemos por localizar no poema dois personagens, ou melhor, *actantes*: um é caracterizado como “o de longe” e marcado pela desinência de gênero masculina (aqui, X); outra é “uma ouriça”, já apresentada no título (aqui, Y). Embora isto não seja explícito, Y remete a uma figura feminina e humana, e recebe não apenas a marca de gênero, mas também o atributo de pelo menos uma ação caracteristicamente humana: “o abraço”. Dito isso, chamo já a atenção para o fato de que nem X, nem Y, são totalmente determináveis em termos de representação, pois passaram por um processo de abstração e depuração. Mas o abstrato aqui não impede – pelo contrário – a associação com o humano (tal como ocorreu com o quadro “Siesta”, descrito anteriormente). Além disso, Y recebe também atributos de comportamento (diretos e indiretos) que provêm da vida animal, o que torna ainda mais difícil o caminho da antropomorfização, ou prosopopeia,

58 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., pp. 50-51.

característico das fábulas antigas. Trata-se de uma fábula, sim, mas cuja “moral” é *potencial* no sentido de ser possível, e também por remeter àquela potência do agir da *Ética* de Espinosa.

Assim, nota-se que há uma narrativa no poema, que se desenrola em torno de um “enredo” em duas fases, cada uma correspondendo a um tipo de comportamento dos actantes: na primeira estrofe, se X se aproxima de Y de uma determinada maneira (se “esboça lhe chegar perto”), Y responde com uma série de atitudes de agressão ou afastamento; na segunda, porém, vemos que se a atitude de X é a de aproximar-se mantendo distância (“em de longe”), Y se “desarma” e reage de forma acolhedora (com “o abraço”).

Para além do “enredo”, no entanto, interessa pensar a relação entre as atitudes de Y e as imagens que a descrevem. Na estrofe primeira, temos um esquema de imagens que vai do mineral ao animal; na estrofe dois, temos um processo de metamorfose inverso, o que se pode chamar de “desouraçamento”: se antes Y era convexa e metálica (armada com espinhos), agora ela é carne, côncava e propícia (um atributo forte que parece ter conotações afetivas e até, quem sabe?, eróticas). As duas séries de imagens mantêm a ambiguidade entre o metálico e o animal, na medida em que se atribuem “molas” ao modo de ser felino do início (que, antes, eram molas de assalto), o qual se “reconverte”: agora são molas que se abrem ao abraço. Dir-se-ia que é quase um animal maquínico.

Creio que agora podemos voltar a Espinosa, pois se trata de pensar a relação ética entre dois corpos e suas formas (particularmente a forma de Y): “Quando dois corpos se encontram, ou compõem um todo maior, ou se descompõem”, pensa a *Ética* de Espinosa.⁵⁹ Na verdade, tal ética pressupõe uma forma de pensar que altera a visão que temos da contingência, dos corpos e da política, como observa Marilena Chaui:

O corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. Um corpo é uma união de corpos (*unio corporum*) e essa união não é um ajuntamento mecânico de partes e sim a unidade dinâmica de uma ação comum.⁶⁰

59 Sigo o resumo de KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Op. cit., p. 70.

60 CHAUI, Marilena. “Espinosa: poder e liberdade”. Op. cit., p. 120.

Isso diz quase tudo. Mas, nestas vias de análise e interpretação, perdeu-se uma parte do poema: aquela emoção que só cabe ao leitor sentir. Como dissemos, o poema, como artefato, pressupõe a emoção como *tema* (a relação de aproximação e afastamento de dois corpos, que são afetados um por outro) e como *forma*, na qual subjaz um projeto em que todos os elementos da composição estão submetidos a um processo rítmico e imagético que vai moldando a relação entre a linguagem e as coisas, submetendo estas àquela – daí sua objetividade e beleza. Mas isso não é tudo. Se o tema e a forma são atravessados pela emoção, esta age como uma *força* que parece operar de dentro para fora, mas que, no ato da leitura, perfaz o movimento inverso, de fora para dentro. Por isso, a famosa rigidez do poema de João Cabral é apenas relativa. Na leitura, a emoção é viva, a estrutura se desarma, e o poema voa no espaço-tempo.

ADALBERTO MÜLLER é professor de teoria da literatura na Universidade Federal Fluminense. Organizou a reedição do livro de Benedito Nunes *João Cabral: a máquina do poema* (Editora UnB, 2007) e traduziu a *Poesia completa* de Emily Dickinson (Editora UnB; Editora da Unicamp, 2020; 2021). Mais recentemente, publicou o livro de contos *Pequena filosofia do voo* (7Letras, 2021). E-mail: adalbertomuller@id.uff.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTLE. *Ethica Nicomachea*. Ed. J Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894.
- BADIOU, Alain. *Étique: essai sur la conscience du mal*. Caen: Nous, 2003.
- BOBONICH, Christopher; DESTREE, Pierre (ed.). *Akrasia in Greek Philosophy: From Socrates to Plotinus*. Leiden/Boston: Brill, 2007.
- BOSI, Alfredo. “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. n. 1 – *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- CHAUI, Marilena. “Espinosa: poder e liberdade”. In: BORON, Atilio A. (Org.). *Filosofia política moderna. De Hobbes a Marx*. CLACSO/DCP-

FFLCH/USP, 2006, pp. 113-144. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100603075349/06_chau.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Sel. e trad. Emanuel da Rocha Fragoso et al. Fortaleza: EdUECE, 2019.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 56-57.

FERRAZ, Eucanaã. “Anfion, arquitecto”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 157/158, jul. 2000, pp. 81-98.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência - Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès & Cie., 1925.

LORCA, Federico García. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Duas Águas* (poemas reunidos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. *Educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

MÜLLER, Adalberto. “Une perspective du Brésil”. In: CUIILLÉ, Lionel; GLEIZE, Jean-Marie; GORRILLOT, Bénédicte (orgs.). *Francis Ponge, ateliers contemporains*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 505-523.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. *Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de JCMN*. 199 p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

PONGE, Francis. *Partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.

ROLAND, Maria T. de França: *A casa: estreitos laços entre arquitetura e literatura*. 159p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020.

SOUZA, Helton G. de: *Dialogramas concretos – uma leitura comparativa de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2006.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'Architecte*. Paris: Gallimard, 1945.