

projeto em interregno

reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral

Renan Nuernberger¹

Resumo:

O presente artigo propõe uma análise do poema “Uma mineira em Brasília”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em *A educação pela pedra* (1966), tendo em vista suas formulações sobre a então recém-inaugurada capital federal. Para tanto, recorreu-se às bases da poética do autor, sobretudo à analogia entre o trabalho do poeta e o do engenheiro, destacando a especificidade de sua configuração nesse poema. Além disso, tentou-se interpretar como a figura feminina se consolida nesse texto específico, o que, junto com outros elementos formais e temáticos, gera uma curiosa ressignificação de certo ideário crítico presente nos livros anteriores do mesmo autor. Por fim, abordou-se o tratamento de Brasília em outros poemas de Cabral a fim de confirmar as hipóteses interpretativas levantadas ao longo do artigo.

Palavras-chave:

João Cabral de Melo Neto; Brasília; poesia moderna; literatura e sociedade.

Abstract:

The present article is an analysis of João Cabral de Melo Neto's poem “Uma mineira em Brasília”, published in *A educação pela pedra* (1966), focusing on his formulations on the country's capital, which had recently been founded. In order to do so, the poetics of the author were studied, particularly his analogy on the work of poets and engineers, with special highlight to the specificity of its configuration in said poem. Furthermore, the consolidation of the feminine figure in the poem was interpreted. This, along with formal and thematic elements, engendered a curious ressignification of a

¹ Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: renannuernberger@gmail.com

certain critical mindset present in the author's former books. Finally, Cabral's treatment of Brasília in other poems was taken in consideration, so as to confirm the interpretative hypotheses brought forth by the article.

Keywords:

João Cabral de Melo Neto; Brasília; modern poetry; literature and society.

Uma das características mais reconhecidas na obra de João Cabral de Melo Neto é a analogia, quase sempre produtiva, entre o trabalho do poeta e o do engenheiro. Nesse sentido, não são poucos os estudos que destacam sua racionalidade construtiva e seu anseio por clareza e objetividade no tratamento da matéria poética desde, pelo menos, o paradigmático título de 1945, *O engenheiro*. Mais que isso, a própria metalinguagem cabralina tende – muitas vezes, explicitamente – a estabelecer-se em termos arquitetônicos: “Nessa folha construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado” (MELO NETO, 1968, p. 371). Esse mote, recolhido em *Os três mal-amados*, de 1943, é o que norteia o trabalho cuidadoso de João Alexandre Barbosa (1975) na definição dos parâmetros do percurso textual do poeta pernambucano, desde sua estreia em 1942, com *Pedra do sono*, até pelo menos *A educação pela pedra*, de 1966.

O poema, esse “objeto sólido”, equipara-se ali a “um cimento armado”, estrutura de concreto e liga metálica, essencial para as edificações do século XX, cuja resistência permite a suspensão de grandes lajes com aparente leveza – como a dos prédios de Brasília, projetados por Oscar Niemeyer¹ na década de 1950. A escolha do jargão técnico, obviamente, não é casual: a poesia cabralina almeja, em linguagem, uma resistência semelhante, capaz por sua vez de construir, com seus próprios recursos, “um mundo justo/ mundo que nenhum véu encobre” (MELO NETO, 1968, p. 344).

Como aponta Vagner Camilo (2006), nesse momento ainda inaugural de sua poesia, João Cabral parecia mesmo se atrelar aos preceitos da arquitetura moderna brasileira – cuja principal referência em Pernambuco era o poeta-engenheiro Joaquim Cardozo, contra as posições saudosistas de um Gilberto Freyre –, arquitetura esta que, por seu turno, começava a se consolidar em importantes realizações, que se tornariam referência internacional (como o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, finalizado em 1943). Ou seja, ao definir sua poética a partir dos parâmetros específicos do projeto estético-político da nova arquitetura nacional, Cabral se integra a um movimento ainda em aberto, do qual somente os desdobramentos futuros atestariam os ganhos verdadeiros, em sua relativa democratização do espaço urbano, e os limites problemáticos, em sua reposição da divisão desigual desse espaço entre as diferentes classes sociais.

Em outras palavras, a poesia cabralina e essa arquitetura desenvolvem-se de maneira concomitante, sendo partes de um mesmo impulso de modernização do país, cujo grande marco histórico será a criação da nova capital durante o governo de Juscelino Kubitschek. Por isso, mais do que perceber a influência dos preceitos arquitetônicos na poesia do pernambucano, seria possível, também, vislumbrar elementos centrais de sua obra na própria reflexão sobre essa arquitetura, como neste relato² de Joaquim Cardozo:

Brasília oferece assim um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto, [...]. Surgiu no deserto, pelos meios únicos e modernos adequados ao seu surgimento. Surgiu, se expandiu, se desenvolveu das margens das pistas de um aeroporto, porque foram estas as primeiras obras reais da sua origem, as razões do seu milagre. (*apud* NASCIMENTO, 2007, p. 157)

Ora, ainda que de modo não consciente, o calculista de Brasília define a realização da capital em termos muito semelhantes àqueles presentes na “Fábula de Anfion”, famoso poema de João Cabral publicado em 1947. Lembremos, afinal, que é “no deserto”, de “súbito”, que Anfion tentará, *sem sucesso*, construir a “cidade volante”, a “nuvem civil sonhada” (MELO NETO, 1968, p. 321-326). Sem desconsiderar o sentido metalinguístico do poema, no qual o fracasso de Anfion diante do acaso engendra uma série de indagações acerca da poesia e das possibilidades de formalizar, em sua linguagem, a “realidade”,³ não seria absurdo perceber, a partir desse léxico compartilhado, uma confluência profunda entre o programa poético de Cabral no final década de 1940 e o ambicioso projeto dessa cidade, que se realizaria uma década depois.

Extrapolando um pouco, Brasília poderia mesmo ser caracterizada como uma “cidade volante” – tendo em vista que uma das acepções do adjetivo, reforçada pelo epíteto “nuvem civil sonhada”, remete à capacidade de voar – desde sua planta em formato de avião até sua síntese descritiva no final do plano-piloto de Lucio Costa: “Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca” (1991, p. 34).

Por isso mesmo, é estranho constatar que a nova capital tenha sido tão timidamente explorada por João Cabral, em poucos poemas, como “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, de *A educação pela pedra* (1966),

e “Acompanhando Max Bense” e “À Brasília de Oscar Niemeyer”, de *Museu de tudo* (1975). Mais ainda: podemos perceber, já nos títulos, que Brasília é sempre encarada a partir de um *outro* – seja seu renomado arquiteto, o filósofo alemão ou uma mineira anônima – que serve como ponto de mediação entre a “linguagem” e a “realidade”. Quer dizer, seguindo o esquema de leitura de João Alexandre Barbosa, a cidade é recomposta não em sua própria linguagem (como ocorre em tantos outros poemas sobre Sevilha, por exemplo), mas em relação a um terceiro elemento que, definindo os termos de comparação mobilizados no texto a partir de suas características específicas, altera sensivelmente a percepção de Brasília configurada nos poemas.

Tal procedimento, vale ressaltar, é bastante recorrente na poesia do autor, em poemas como “Estudos para uma bailadora andaluza” ou “Mulher vestida de gaiola”. Todavia, sua adoção como única possibilidade de representação, nos poucos poemas dedicados à capital federal, desperta atenção crítica. Além disso, precisamos verificar mais cuidadosamente o funcionamento desse recurso na particularidade de cada poema para, percebendo as diferenças, compreender melhor seu uso no tratamento da nova capital. Pois, se nos dois longos poemas de *Quaderna* mencionados acima, a imagem feminina é construída a partir da comparação com o “fogo” e a “gaiola”, respectivamente, também é verdade que esses elementos, por sua vez, são definidos a partir de suas semelhanças e diferenças com a “mulher”. Em outras palavras, o par “bailadora-fogo” ou “mulher-gaiola” configura-se à medida que o poema explora seus pontos de contato e atrito, formando uma imagem complexa de ambos os termos. Mas não é isso exatamente o que ocorre em “Uma mineira em Brasília” (MELO NETO, 1966, p. 36-7):

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

*

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

Nesse caso, a “mineira” já aparece plenamente caracterizada em sua mineirice (o “estar-se tão fluente”), que “combina” com aquilo que, no “cimento de Brasília”, remete a “maneiras de casa antiga de fazenda”. A mulher não se constitui progressivamente, em comparação com a cidade, mas se dá a ver por inteiro, apresentando em si as qualidades ainda resguardadas em Brasília que, um dia, serão também as do “homem daqui”.

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

O período seguinte, elaborado nos versos 5 e 6, apresenta-se de maneira mais clara: “Mas ela já veio com o lhano que virá/ ao homem daqui, hoje ainda crispado”. Nessa sentença, já podemos perceber a *fluência* “de Minas”, tanto na ordem direta da frase quanto na presença de consoantes sonoras (“eLa Já Veio coM o LHaNo que ViRá”) associadas a vogais abertas e semiabertas (“EIA já vELO com o lhAno que vlrÁ”). Em suma, a presença da mineira dissolve o agarrotamento dos primeiros versos, realizando *em linguagem* a fluência que, sendo sua, será também concedida aos habitantes de Brasília. É evidente, aliás, que “lhano” – apesar de ser um termo incomum, como os outros hispanismos do poema – opõe-se, em sua pronúncia deslizante, ao *entrave* do encontro consonantal que ainda caracteriza o homem (“CRisPado”) e o que este trouxe consigo (“CãIBRa”).

Ora, o leitor de Cabral talvez questione esse elogio aos elementos diluentes, “de lago”, opostos a uma poética a *pa-lo seco*.⁵ Afinal, mesmo em *A educação pela pedra*, o autor reafirma a radicalidade de sua escrita: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviante, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco” (MELO NETO, 1966, p. 52). Por que então desejar a dissolução do que, na fatura de “Uma mineira em Brasília”, obstrui a leitura?

Para responder essa questão, precisamos pensar no livro como um todo, destacando sua imbricada arquitetura, para depois voltarmos ao poema. *A educação pela pedra* apresenta-se como o trabalho mais calculado do poeta engenheiro, dividido em quatro partes (“a”, “b”, “A” e “B”, com doze poemas cada uma), com estrutura textual fixa (poemas de 16 versos em “a” e “b”, poemas de 24 versos em “A” e “B”) e distinções temáticas claras (as seções “a” e “A” têm Pernambuco como motivo, já “b” e “B” têm temas variados). É esse cálculo simétrico que permite, por exemplo, que Félix de Athayde (2000) conceitue o livro como dialético, já que as estruturas formais (“ab” e “AB”) e os motivos temáticos (“aA” e “bB”) se interpenetram de modo complexo, construindo entre os poemas um emaranhado de relações intercambiáveis, que se estabelecem tanto por confluência quanto por contraste.

Para além dos pares de poemas evidenciados pelos títulos correlatos – como “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar” ou, para ficarmos em nosso objeto, “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília” –, seria possível arriscar uma análise mais totalizante da obra, cruzando poemas que, numa primeira leitura, parecem não dialogar. Uma proposta como essa, que exigiria um longo estudo, abriria uma nova perspectiva para a particularidade de cada texto, determinada a partir da dinâmica interna que constitui todo o livro.⁶ Por ora, todavia, cabe apenas frisar que *A educação pela pedra* mobiliza diversos pontos de vista sobre um mesmo tema e/ou objeto, garantindo sua unidade por meio de um controle rigoroso da organização formal, de base quaternária: a divisão geral em quatro partes, com 12 (4 × 3) poemas cada, sendo metade com 16 (4 × 4) versos e outra metade com 24 (4 × 6), contabilizando um total de 48 (4 × 12) textos.

Em outras palavras, a força da obra está na tensão entre o fechamento de sua estrutura calculada – o ápice, para muitos, desse projeto poético – e a abertura em sua revisitação das ideias fixas de Cabral – do que resulta, como veremos a seguir, interpretações críticas bastante antagônicas. Ou, citando o último verso de *A educação pela pedra*, chave de leitura retroativa que não deve ser ignorada, este livro⁷ é “fechado, mesmo aberto” (MELO NETO, 1966, p. 109).

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

Aqui, portanto, as qualidades de Brasília não estão plenamente realizadas, sendo antes o anúncio de um vir a ser, que encontra seu modelo concreto na tradição patriarcal da casa-grande. Não é difícil perceber como a valorização desse modelo contraria a criticidade do “tríptico do Capibaribe” – composto pelos livros *O cão sem plumas*, de 1950, *O rio*, de 1954, e *Morte e vida severina*, de 1956 –, no qual a perspectiva aristocrática, representada pelo pensamento de Gilberto Freyre, é sempre escarnejada⁸. Mais que isso, a própria concepção da arquitetura da casa-grande opõe-se aos pressupostos da poética cabralina:

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

É preciso dizer, todavia, que essa contradição entre a “arquitetura gorda” da casa-grande e a “simplicidade e clareza” do risco original de Brasília está no cerne da própria construção da nova capital, na qual se percebe que “nas pretensas concretude e coesão do projeto modernizador está infiltrada a porosidade resistente da tradição colonial como traço básico da cultura brasileira” (SANTOS, 1999, p. 88). Nesse sentido, é possível inserir o poema de Cabral numa atitude mais ampla, que atravessa o modernismo brasileiro, de valorização – problemática – da tradição colonial por suas potencialidades pré-burguesas:

Comentando [uma passagem do ensaio “Arquitetura colonial”, de] Mário de Andrade, Roberto Schwarz ressaltava que para o poeta modernista a arquitetura teria o poder ambivalente de ao mesmo tempo conduzir o progresso

e recuperar uma dimensão social coletiva perdida. Em outras palavras, por esse prisma, “o progresso teria a vantagem de nos devolver ao mundo pré-burguês”. Tal observação, referente a Mário de Andrade, contém, a meu ver, uma enorme correspondência com a atitude de Lucio Costa em relação ao projeto moderno, a um tempo afirmativa e nostálgica. Temos assim, em ambos os casos, uma tradicionalização do passado brasileiro como forma de se dar um “salto por cima do postigo interregno burguês” (WISNIK, 2007, p. 79).

Porém, ainda assim, a contradição específica da poesia de Cabral permanece, uma vez que – desde, pelo menos, *O engenheiro* – o autor parecia desconfiar dessa recuperação nostálgica da tradição colonial, assumindo uma postura impositiva em relação à ideia de progresso, cuja realização plena construiria o “mundo justo”. Os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, presentes na poesia cabralina a partir de *O cão sem plumas* – captados na vida (e na morte) severina do “homem-lama” à beira do Capibaribe, na “condição cassaco” do trabalhador da Zona da Mata ou na “pedra que entranha a alma” do sertanejo –, não são trazidos à baila como signos poetizados do regionalismo, como em Gilberto Freyre, nem do substrato pré-burguês valorizado, de diferentes formas, pelos modernistas de primeira hora. Essa incorporação é antes de tudo crítica, como na prosa de Graciliano Ramos, plasmada numa linguagem de contenção, por vezes embebida nas formas da poesia popular (como o auto), cujo grande intuito é dar a ver “real o real” daquela situação de pobreza.

Mesmo que essa incorporação crítica já apresente, em si mesma, contradições e impasses – como propõe Thaís Toshimitsu (2009), por exemplo, em sua análise da difícil equação entre a consciência social do poeta, diante da miséria dos ribeirinhos, e o “mundo de reminiscências”, ligado à sua infância privilegiada às margens daquele mesmo rio –, não devemos contornar o problema que a positivação da casa-grande de “Uma mineira em Brasília” nos impõe: por que, afinal, depois de configurar em sua poesia uma crítica severa à “Festa na casa-grande”, na imitação irônica do “ritmo deputado” na segunda parte de *Dois parlamentos*, de 1961, o poeta pernambucano louva, neste poema sobre Brasília, justamente o arcaísmo das “maneiras de casa antiga de fazenda”? O que mudou em sua apreensão da matéria histórica – ou na própria matéria histórica – que talvez explique essa adesão tardia do autor a um ideário modernista que, sobretudo após 1964, exigiria uma reverificação de seu alcance enquanto projeto estético-político?

O nó dessas indagações justifica, em certa medida, a existência de interpretações tão antagônicas quanto as de Luis Alberto Santos Brandão e Vagner Camilo. O primeiro, pressupondo a complexidade estrutural de *A educação pela pedra*, aponta nos poemas de João Cabral sobre Brasília “tanto o endosso do projeto modernizador quanto uma visão crítica dos riscos desse projeto” (SANTOS, 1999, p. 85). Para Santos, talvez influenciado pelo sinal negativo do “tríptico do Capibaribe”, a comparação entre a nova capital e a arquitetura da casa-grande é marcada por uma “ambiguidade perversa”, que sintetiza “a repetição de estratégias de dominação do passado colonial” (p. 88). Por seu turno, Vagner Camilo, concentrando-se mais na especificidade dos poemas sobre Brasília do que nas tensões que estes estabelecem no atrito com outras peças de *A educação pela pedra*, discorda de Santos à medida que não encontra nenhum elemento textual que ateste a criticidade na visada do poeta sobre os aspectos arcaicos da nova capital.

Camilo (2006, p. 317) tem razão ao notar que nesses poemas “a associação vai se fazer em um sentido indubitavelmente positivo, louvando o mesmo à *vontade* com que é possível se instalar tanto nos alpendres da casa grande de engenho, quanto nos amplos e arejados espaços da arquitetura de Niemeyer”. Entretanto, é preciso recordar, o à *vontade* dos “amplos e arejados espaços” de Brasília ainda não existe e surge, no poema em questão, como promessa. A criticidade, portanto, estaria nessa investida contra o *interregno presente*, entre o idílio do passado colonial e a realização de um futuro utópico – que reproduz, em segunda mão, aquele impulso modernista descrito por Roberto Schwarz⁹ e retomado por Guilherme Wisnik. Não esqueçamos, afinal, que o poema foi publicado em 1966 – dois anos, portanto, após o golpe civil-militar de 1964, que interrompeu o processo democrático iniciado após o Estado Novo, do qual a própria construção de Brasília é um momento forte, e instaurou seu próprio programa de modernização conservadora.

Em outras palavras, quando o projeto modernizador do Brasil – que englobava, entre outros fenômenos, a arquitetura moderna e a poética cabralina – perde sua faceta otimista, cujo horizonte último era a resolução dos descompassos que marcavam a vida nacional, e muda de sentido, revelando como o próprio “progresso” do país depende desses descompassos, a poesia de Cabral parece, por um instante ao menos, perder suas bases e recorrer a resoluções conceituais das quais, anteriormente, desconfiava. Os custos disso, em termos estéticos, já foram parcialmente expostos: a “mineira” que não se constitui em relação ao outro termo do poema (no caso, “Brasília”), a adoção dos verbos no futuro do indicativo, que sinalizam aquilo que *será* (não o que *é*) e o elogio nostálgico dos “alpendres sem ânsia” (contrariando a crítica severa do “tríptico do Capibaribe”). Estes, porém, não explicam tudo.

Como observa Vagner Camilo:

Muito embora em outro poema de *Museu de tudo*, “A arquitetura da cana-de-açúcar”, os alpendres da casa grande cheguem a ser vistos, criticamente, como falsamente acolhedores e cordiais para quem é de fora, a verdade é que essa perspectiva denunciadora não se estendeu aos poemas sobre Brasília (CAMILO, 2006, p. 317).

A “perspectiva denunciadora”, embora não se estenda a Brasília, permanece, em *Museu de tudo*, na abordagem crítica da casa-grande pernambucana, cujo grande produto fora a “cana-de-açúcar”. Nesse livro, imediatamente posterior a *A educação pela pedra*, há um outro poema, aliás, que confirma a especificidade no tratamento da nova capital: “À Brasília de Oscar Niemeyer”, no qual se enaltece, uma vez mais, as “[...] casas-grandes de engenho,/ horizontais, escancaradas,/ onde se existe em extensão/ e a alma todoaberta se espraia” (1975, p. 64). É como se a perda de bases, aludida acima, da poética de João Cabral se fizesse visível – ou melhor, se fizesse *mais* visível – em suas poucas menções à cidade de Brasília. Quer dizer, o elogio à casa-grande só comparece nesse deslocamento geográfico³⁰, longe da densidade e da concretude conquistadas, progressivamente, nos diversos poemas sobre Pernambuco. Tanto assim que a ausência de “ânsia”, tão desejada em “Uma mineira em Brasília”, não se encontra nas casas-grandes de engenho pernambucanas, mas “no envolvimento de alpendre de Minas”.

O leitor contumaz de João Cabral sabe bem que Minas Gerais, apesar de sua centralidade na poesia de tantos modernistas (como ignorar os poemas sobre Ouro Preto de autores como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira? O que dizer acerca da recorrência da topografia mineira na obra de um Drummond?), não é propriamente um *motivo* em sua obra. Por isso, a mediação daquela “mineira”, que traz em si o “estar-se tão fluente”, no poema sobre Brasília torna-se ainda mais sintomática dentro do quadro de exceções à regra cabralina. Do mesmo modo, a rima consoante – que o poeta pernambucano evita de forma racional e consciente – ressurgiu, ainda que de modo imperfeito, entre os últimos versos (“combINA”/ “de mINAS”), nos quais a presença da nasal imediatamente anterior à estrutura rímica (“coMbina”/ “de Minas”) amplifica ainda mais a sonoridade. E essa consonância, tão alheia à linguagem a *palo seco*, pode ser entendida, enfim, como mais um dos custos, na fatura do poema, que a conciliação entre passado colonial e futuro utópico, em negação ao interregno presente, exigiu para se formalizar.

Por seu turno, a figura da “mineira” merece também algumas considerações específicas. Em sua dissertação, Silvana Moreli Vicente (2002) destaca como a presença feminina é um polo importante do “princípio de tensão” que estrutura a poesia de João Cabral de Melo Neto: percorrendo toda a obra do poeta pernambucano, a pesquisadora encontra um antagonismo fundamental, entre o “masculino do Nordeste” e o “feminino da Espanha”, que enforma o cerne desta poética. Sem nos deter na especificidade dessa tensão em cada livro, valeria realçar, contudo, que a mulher sevilhana é uma figura erotizada, cujos símiles são, quase sempre, também marcados por certa austeridade (como o “fogo” e a “dança flamenca”), que reverberam o “gosto pelos extremos” do autor.

Todavia, em sua análise de “Uma mineira em Brasília”, Vicente observa também que a imagem, nesse caso, em sua plenitude lhana, é do “acolhimento maternal” que envolve o elemento masculino. Para a pesquisadora, a configuração do feminino nesta “mineira” serve mesmo como uma revisão de certos parâmetros arquitetônicos da poesia cabralina, uma vez que aqui “a abertura para o moderno, por exemplo presente em *O engenheiro* (‘Em certas tardes subíamos/ ao edifício. A cidade diária,/ como um jornal que todos liam,/ ganhava um pulmão de cimento e vidro’) é paulatinamente substituída por uma busca de aconchego e de conforto [...]” (2002, p. 78-9).

De nossa parte, levando em consideração a complexidade temática de *A educação pela pedra*, precisamos sinalizar como essa busca de acolhimento maternal reaparece, com sinal negativo, em outro poema do mesmo livro. Na segunda parte de “Fábula de um arquiteto” (MELO NETO, 1966, p. 49), após a celebração da arquitetura moderna “como construir o aberto”, constata-se com pesar a mudança estrutural observada – como esclarece Vagner Camilo (2006), a partir de uma entrevista do próprio poeta – na capela de Ronchamp, construída por Le Corbusier:

[...]

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

A criação da “capela útero” é resultado do medo de “tantos livres”, sendo o oposto do projeto arquitetônico libertador que traria “ar luz razão certa”. Nesse texto, os “confortos de matriz” são enganosos pois – ao “refechar o homem” e fazê-lo regredir à condição de “feto” – convertem-se em agentes do “agarrotamento” que, no poema “Uma mineira em Brasília”, o “envolvimento de alpendre” prometia diluir. Outra vez, o tratamento de Brasília parece desestabilizar a atitude radical do programa cabralino à medida que aposta na libertação do homem a partir de elementos que, em “Fábula de um arquiteto”, são apenas a negação do “dar a viver no claro e aberto”. Além disso, a própria leveza da “mineira”, com sua fluência e lhaneza, parece se opor à difícil pedagogia do poema que dá título ao livro (MELO NETO, 1966, p. 20):

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

[...]

As qualidades essenciais de “A educação pela pedra” – a “resistência fria”, a “carnadura concreta”, o “adensar-se compacta” – não *combinam* com as características valorizadas em “Uma mineira em Brasília” – o “estar-se tão fluente” – ou em “Mesma mineira em Brasília” (p. 56-7) – o “poroso quase carnal”, o “receptivo e o absorvimento”, o “alargando espaçoso”. O leitor de Cabral, reconhecendo o rigor do poeta, poderia mesmo imaginar que essa dualidade, construída em termos tão perfeitamente antagônicos, é muito bem urdida para ser tratada criticamente como mera incoerência interna da obra. Ao contrário, essa contradição – para além do posicionamento pessoal do autor – formaliza o próprio impasse de certo projeto moderno brasileiro diante de sua concretização mais vultuosa, isto é, a construção de Brasília. É nessa construção que os limites reais desse projeto – cristalizados pelo avesso na celebração da nova capital, permeada por concessões que relativizam a conhecida intransitividade construtiva do poeta – se dão a ver em toda sua complexidade. Por outro lado, a presença de “Uma mineira em Brasília” em *A educação pela pedra* gera um ruído muito significativo no seio da poética de Cabral que, a partir de então, se abrirá, nos livros seguintes, a certa oscilação entre a reposição afirmativa de seu ideário e a formalização da dúvida, em termos estéticos e éticos, do alcance de sua poesia.

Alguns breves comentários sobre outro poema, o supracitado “Mesma mineira em Brasília”, poderiam corroborar nossa interpretação:

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

*

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

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

A nova capital, símbolo do futuro utópico, das transformações recentes do país, tem a conquistar o que já fora dado em outros tempos, nas casas-grandes e de fazendas. A linha do tempo foi suprimida e resumida a um ponto de

convergência, como se a realidade nacional tivesse como destino a repetição infinita. Passado, presente e futuro são indistintos. Assim como o são espaço e tempo. (TOSHIMITSU, 2009, p. 193)

Embora concordemos que os poemas sobre Brasília, bem como a relação entre eles, constroem um ponto de convergência em que se observa certa indistinção entre passado e futuro, reforçamos que, para nós, esse ponto – para se conformar – precisou necessariamente saltar sobre o presente, o “hoje ainda apurado”. Já apontamos o quanto esse salto foi custoso, em termos formais, em relação à poética cabralina. Mas existe ainda um aspecto, de suma importância para a criação desse ponto de convergência, que precisamos ressaltar. Trata-se da figura masculina elaborada em ambos os poemas: a caracterização desse “homem crispado” poderia, por derivação, remeter à situação de pobreza de tantos outros homens (o “homem-lama”, o “severino”, o “cassaco”) representados na poesia de Cabral. Não seria difícil imaginar que este “homem” estaria próximo do sertanejo – com uma “pedra que entranha a alma”, de “A educação pela pedra”, ou “incapaz de não se expressar em pedra”, de “O sertanejo falando” (MELO NETO, 1966, p. 10) –, sendo, por exemplo, uma imagem dos chamados candangos que se transferiram ao Centro-Oeste brasileiro para trabalhar na construção da nova capital. Todavia, não há marcas textuais que confirmem essa suposição, o que, por sua vez, parece anunciar outra singularidade desses poemas sobre Brasília.

Em textos como “Pregão turístico do Recife” (1968, p. 245), de *Paisagens com figuras*, de 1956, ou “A cana dos outros” (p. 51), de *Serial*, de 1961 – só para citar dois livros distintos –, o lugar social do homem é um elemento essencial na organização do poema. Em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, ao contrário, esse lugar torna-se, para usar o termo de Toshimitsu, indistinguível: somente abstraído as condições de trabalho, um dos motivos centrais da poética cabralina em obras como *O cão sem plumas* ou *Dois parlamentos*, é possível costurar o ponto de convergência entre passado e futuro nos poemas sobre Brasília.

Afinal, o que estabelece uma diferença irreconciliável entre a nostalgia do passado colonial e a utopia de um futuro emancipado é, justamente, a organização do trabalho. Nesse sentido, é curioso perceber que a descrição das “maneiras de casa antiga de fazenda”, que Cabral apresenta em ambos os poemas, assemelha-se àquela descrição, citada anteriormente, da “arquitetura gorda” retirada de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (2008, p. 43):

Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu; copiar; senzala.

Entre os elementos resguardados no “cimento de Brasília”, não nos parece banal o apagamento do outro polo da síntese de Freyre, a “senzala”. Por outro lado, seguindo a reflexão do antropólogo, não seria absurdo apontar que o “tempo amplo de tempo, de Minas”, celebrado em “Mesma mineira em Brasília”, remete ao “largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível” (FREYRE, 2008, p. 43). O que o poema oculta, portanto, na lógica do trabalho, é que permite a confluência entre o passado, descolado do que tinha de opressor, e o futuro, livre do que tem de irrealizado – i.e., a *transformação radical na estrutura da sociedade*, da qual a construção de Brasília e, em certa medida, a própria poesia de Cabral seriam uma espécie de antecipação.

Como vimos, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, de *Museu de tudo*, apresenta a mesma comparação positivada entre a casa-grande e a cidade moderna. Vale a pena indicar, porém, que na última estrofe, esse poema parece esboçar um lugar mais específico ao “homem daqui”, ao sugerir que as características “horizontais, escancaradas” podem “[...] ensinar/ quem for viver naquelas salas/ um deixar-se, um deixar viver/ de alma arejada, não fanática” (MELO NETO, 1975, p. 64). Nesse caso, há um desejo de adequação entre as potencialidades emancipadoras de Brasília, cujo espeelhamento no passado colonial mantém as contradições já expostas, e a necessidade de uma “alma arejada” àqueles que ocupam as “salas” de Brasília – metonímia que engloba todas as instâncias do poder administrativo. Outra vez, ainda que de modo diverso, o poema escapa do interregno presente, “denunciando”, um tanto cifradamente, a aberração de um governo ditatorial instalado nessa cidade que, idealmente, fora construída como um espaço democrático. O país bloqueado é, assim, negado e o poema, desde o título, oferece uma outra imagem de Brasília por meio do adjunto adnominal (“de Oscar Niemeyer”), que remete a seu projeto original.

Outro poema de *Museu de tudo*, cujo nome completo é “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” (p. 4), traz uma configuração bastante diversa. Primeiramente, cabe assinalar que a data inscrita no título recupera uma situação vivida antes do golpe de 1964, durante uma das passagens do filósofo alemão pelo Brasil. Max Bense, que conviveu com grandes artistas e pensadores nacionais, refletiria sobre esse período de sua vida, com destaque para seu entusiasmo em relação à nova capital, no livro *Inteligência brasileira*, publicado originalmente na Alemanha em 1965. Curiosamente, embora essa reflexão estabeleça certa ligação entre Brasília, entendida como uma “incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana, [...], uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal” (2009, p. 19-20), e Ouro Preto, cidade na qual se percebe “um estilo geométrico, metódico, cartesiano [...]” como “uma clara antecipação do universo ideacional matemático-construtivo do estilo concretista de uma arquitetura quase platônica” (p. 38), é preciso destacar que essa ligação se consolida por meio de uma oposição a Congonhas do Campo, onde, segundo o filósofo, “descobre-se a imitação, a infusão estética e

ideológica, *o passado que permanece, ou seja, a colonização cristã e anti-humana*, a repressão da inteligência pelo batismo, os maus ares de Roma [...]” (p. 38, grifo nosso).

Ou seja, no pensamento de Bense, a lógica se inverte: Brasília é valorizada pelo que tem de propriamente moderno e Ouro Preto – a exceção do passado colonial –, pelo que apresenta como *antecipação* dessa modernidade. De modo similar, “Acompanhando Max Bense” reforçará justamente esse aspecto, sem que isso contrarie a configuração da cidade nos outros três poemas que abordamos antes. Para tanto, além do deslocamento temporal do título, o poeta engendra uma forma reiterativa, bastante usual em sua obra, na qual a repetição da rima toante (em “ia”) vai pontuando uma reflexão que se desdobra, a cada verso, até constituir um todo organizado de maneira clara e racional:

Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
mineral, toda esquadrias
do metal-luz dos meio-dias,
arquitetura se fazia:
mais um edifício sem entropia,
literalmente, se construía:
um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia;
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita.

Nesse caso, a despeito dos demais, há novamente a consagração dos elementos presentes no “sonho” de *O engenheiro*. Ocorre, porém, que o “metal-luz dos meios-dias” não é vislumbrado, dentro do poema, na própria cidade de Brasília, mas na “filosofia mineral” de Max Bense. O *eu* – elocução, é preciso dizer, um tanto incomum na poesia cabralina – explicita que sua visita não é à capital federal, mas “ao edifício do que ele dizia”. O que importa aqui, portanto, é *o pensamento de Max Bense*, sua capacidade de construir um “edifício filosofia”, que existe de “duas formas”: “em que se habita” e “que nos habita”. O filósofo alemão leva o eu a um passeio que ultrapassa a situação factual (uma visita a Brasília) e consolida-se, no fim do poema, na construção desse outro edifício. Brasília torna-se, assim, um elemento disruptivo para o desenvolvimento desse outro lugar, o “edifício filosofia”, onde o eu do poema reencontra as qualidades arquitetônicas que animaram a poética cabralina em outros contextos.

É significativo, portanto, que a arquitetura “toda esquadrias” – aquele “construir o aberto”, celebrado em “Fábula de um arquiteto” – apareça, em Brasília, apenas nessa passagem da memória, demarcada pela data no título e deslocada para o centro da reflexão do filósofo alemão. É como se a força desse projeto, embora interceptada no momento presente, ainda tivesse validade como forma de pensamento (o que não é pouco!). De todo modo, o impasse é configurado pelo avesso, isto é, pela abdicação da abordagem direta da cidade, cujas contradições são, em certa medida, as da própria poética de Cabral: ao transferir as qualidades do projeto moderno para o “edifício filosofia”, o poema converte as aspirações emancipatórias desse projeto em realizações teóricas – sem dúvida, importantes –, elidindo sua ausência de concretização prática no espaço interdito de Brasília. Ou seja, uma vez mais, o poema parece oscilar entre a afirmação impositiva da poética cabralina, num plano, e, no outro, a captação – em negativo – dos limites dessa poética.

Como se sabe, a obra de João Cabral de Melo Neto é atravessada por uma série de tensões – algumas delas já bem mapeadas, outras ainda a serem trabalhadas pela crítica – que, a seu modo, podem ser encaradas como instrumentos do poeta, em sua luta para dar a ver “real o real”. Reiteramos, por fim, que as contradições aqui apontadas não escaparam à consciência do próprio Cabral, cuja lucidez construtiva dá lições de grande poesia ao formalizá-las em livros como *A educação pela pedra* e *Museu de tudo*. Por isso mesmo, parece-nos necessário encerrar com uma última volta do parafuso, sucinta em sua elaboração, mas importante para apontar a trama imbricada do poeta no trabalho rigoroso com suas ideias fixas ao longo de quatro décadas.

O primeiro verso de “Mesma mineira em Brasília” é: “No cimento duro, de aço e cimento”. O dêitico (“Aqui”) é deslocado para a segunda estrofe e o poema apresenta, inicialmente, um elemento arquitetônico essencial para a construção de Brasília – algo que não aparece no primeiro poema que analisamos. Ora, trata-se de uma variação semântica do “cimento armado”, presente desde *Os três mal-amados* como símile de “poema” e metonímia da arquitetura moderna à qual João Cabral se atrelara na década de 1940. É nesse elemento que, os versos seguintes

elucidam, “Brasília, enxertou-se, e guarda vivo, // esse poroso quase carnal da alvenaria/ da casa de fazenda do Brasil antigo”. É interessante pensar como essa coincidência parece sugerir uma confluência profunda entre a poética cabralina – em poemas como *O rio* – e a “ulcerada alvenaria” dos “casarões”, aos quais em princípio ela se opõe. Se assim for, talvez possamos recuperar, de modo enviesado, a interpretação de Luis Alberto Brandão Santos: o projeto moderno, sintetizado na poética de Cabral, e esse passado colonial, tão diversamente trabalhado nos poemas sobre o rio Capibaribe e nos poemas sobre Brasília, podem ser entendidos como duas etapas distintas de um mesmo processo histórico, cujo nexos só seria visível com a criação da nova capital e, sobretudo, com sua mudança de sentido após o golpe. João Cabral, com todas as concessões formais que impõe aos poemas “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, acaba realçando estruturalmente esse nexos, jogando nova luz sobre uma porosidade que, em seus livros anteriores, talvez já estivesse latente. Desse modo, o poeta reafirma sua capacidade criadora quando, diante de um presente desastroso, resultado em certa medida da deturpação de seu projeto estético-político – ou talvez do que nele já havia de mais problemático sob a epiderme emancipadora –, dá forma, de maneira tão complexa, a um novo feixe de questões que esse período obscuro na história recente do país anunciava.

Agradecimentos

À Carolina Serra Azul, pela discussão, sempre proveitosa, de questões de método e de teorias críticas, e à Sofia Nestrovski, pela rápida e certa ajuda na tradução do resumo em inglês.

Referências

ANDRADE, Luana Leyendecker de; MELO, Carlos Eduardo Luna de. Histórico do concreto em Brasília: uma visão sobre a estrutura de obras em concreto armado na Capital. *Arquitextos*, São Paulo, n. 161.02, 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4913>>.

ATHAYDE, Félix de. *A viagem – ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

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

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMILO, Vagner. De poetas, funcionários e engenheiros. *Remate de Males*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 307-320, 2006.

COSTA, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. In: _____. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991, p. 18-34.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

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

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

NASCIMENTO, Elisa Fonseca. *Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma biografia intelectual*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. A cidade arcaica. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 85-90, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-48.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VICENTE, Silvana Moreli. *João Cabral de Melo Neto: a poesia no feminino*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 169-193, 2007.

Notas

1 Uma análise técnica do uso do cimento armado nos edifícios históricos de Brasília é feita por Luana Leyendecker de Andrade e Carlos Eduardo Luna de Melo (2013). Por ora, vale ressaltar que o engenheiro responsável pelas medidas adequadas no uso desse material, em projetos como o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral de Brasília, foi o também poeta Joaquim Cardozo.

2 Segundo Elisa Fonseca Nascimento (2007), esse relato, cuja data de elaboração é desconhecida, está armazenado no acervo da Biblioteca Joaquim Cardozo (CAC UFPE), sob o título “A construção de Brasília”, e foi republicado em *folder* comemorativo por ocasião da reabertura da Biblioteca. Atualmente, pode ser lido no portal *Brasília Poética: declarações de amor à Brasília*, organizado por José Rangel Farias Neto, tendo como fonte a edição de 2007 de *Poesia completa e prosa* de Joaquim Cardozo, publicada pela editora Nova Aguilar em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco: <http://brasiliapoetica.com.br/uma-cidade-como-por-encanto/>.

3 Conforme atesta João Alexandre Barbosa, a “operação redutora” da poesia cabralina – a depuração, levada a cabo em *Psicologia da composição*, do poema a seus elementos essenciais como forma de “representação” do objeto a partir de sua própria linguagem – é o que permite ao poeta uma entrada mais profunda em sua matéria histórica nos livros da década de 1950. Assim, *O cão sem plumas* é “um poema crítico não porque apenas fale de lama, homem-lama, vida-lama em oposição à condição emplumada, mas porque se desempluma para permitir o discurso, criando, desta maneira, uma relação poética de dependência entre significante e significado” (1975, p. 112). Como se verá adiante, esse conceito de “imitação da forma” entremeará nossa análise do poema sobre Brasília.

4 O “Patriarca” é José Bonifácio que, segundo a epígrafe do plano-piloto, “propõe, em 1823, a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA” (COSTA, 1991, p. 20). Já aqui podemos antever certo cruzamento entre o projeto de modernização da nova capital e uma entusiasmada recuperação do passado que o poema “Uma mineira em Brasília”, de certo modo, também constrói.

5 A *secura* é uma característica que perpassa a obra de João Cabral, formalizando uma reflexão metapoética que se constrói em relação à geografia pernambucana e à condição severina do homem que habita o sertão nordestino. A título de exemplificação, podemos citar os versos finais de “A palo seco”, poema de *Quaderna*: “A *palo seco* existem/ situações e objetos: Graciliano Ramos,/ desenho de arquiteto,// as paredes caiadas,/ a elegância dos pregos/ a cidade de Córdoba/ o arame dos insetos.// Eis uns poucos exemplos/ de ser a *palo seco*,/ dos quais se retirar/ higiene ou conselho:// não o de aceitar o seco/ por resignadamente/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente” (MELO NETO, 1968, p. 164-5). É interessante notar que, nesse caso, o “desenho de arquiteto” é valorizado por sua contenção, não por sua exuberância.

6 Podemos propor algumas combinações que talvez rendessem leituras interessantes: como relacionar os “dois sóis”, cuja luz “revela real o real”, de “O sol em Pernambuco” (*Op. cit.*, p. 82), com “o mais prático dos sóis” que, sendo de “uso interno”, também “reenfoca” o “borroso de ao redor”, em “Num monumento à aspirina” (p. 90)? É possível ignorar que a realização plena da “luz balão” de “Tecendo a manhã” (p. 46) é desestabilizada pelo recrudescimento no “ar luz razão certa” do poema seguinte, “Fábula de um arquiteto” (p. 48)? Há algum ponto de intersecção entre a “tábua-de-latrina” de “Sobre o sentar-/estar-no-mundo” (p. 40) e as “super-cadeiras” em que estão assentados os “Comendadores jantando” (p. 92)? O “vazio cheio” de “Os vazios do homem” (p. 88) não será o mesmo “vazio” do tempo, preenchido “de coisas”, em “Habitar o tempo” (p. 104)?

7 Curiosamente, esse esquema de *A educação pela pedra* poderia ser sintetizado por outro trecho do plano-piloto de Brasília: “Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória” (COSTA, 1991, p. 34, grifo nosso).

8 Em certo trecho de *O cão sem plumas*, o Capibaribe tem “Algo da estagnação/ dos palácios cariadados/ [...] das salas de jantar pernambucanas,/ por onde veio se arrastando// (É nelas,/ mas de costas para o rio/ que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade/ chocam os ovos gordos/ de sua prosa)” (MELO NETO, 1968, p. 307). Em *O rio*, há a descrição dos “casarões de escadas para o rio;/ todos sempre ostentando/ sua ulcerada alvenaria;/ [...] todos bem orgulhosos,/ não digo de sua poesia,/ sim, da história doméstica/ que estuda para descobrir, nestes dias,/ como se palitava/ os dentes nesta freguesia” (p. 296). Já em *Morte e vida severina*, destaca-se ironicamente que “Cada casebre se torna/ no mucambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar” (p. 234).

9 A descrição desse impulso – seus pressupostos, impasses, variações e desdobramentos – é um *leitmotiv* do pensamento de Schwarz, evidenciado em diversos ensaios ao longo de sua obra. Vejamos, por exemplo, seu resumo sobre a configuração do projeto poético de Oswald de Andrade: “Na década de 20, o programa pau-brasil e

antropofágico de Oswald de Andrade também tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. A dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural forma o centro de sua poesia. [...] O desajuste não é encarado como vexame, e sim com otimismo – aí a novidade –, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo, quer dizer, não-burguês. [...] A ideia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso” (2006, p. 37).

10 Não cabe aqui tratar dos poemas de cunho memorialista, nos quais o autor revisita sua infância em engenhos e fazendas, de livros como *A escola das facas* e *Agrestes*, publicados na década de 1980. Ressaltamos, todavia, que *Museu de tudo* marca um momento de transição na poesia de Cabral, em que elementos recalcados de sua poética nos livros anteriores transparecem de diferentes maneiras e reorientam, até certo ponto, os vetores que organizam toda sua obra.

