

O DUPLO
OU A METADE:
JOÃO CABRAL
VIA MONDRIAN

RENAN
NUERNBERGER

A preocupação com a visualidade é uma característica determinante na poesia de João Cabral de Melo Neto, realçada pelo próprio poeta e de inegável importância para diversas abordagens críticas de sua obra. Nesse aspecto, é sintomático que, desde o primeiro poema do livro de estreia, *Pedra do sono* (1942), a visão já se apresente como o sentido que norteará a trajetória cabralina: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros” – sentencia a abertura de “Poema”.¹ Se esses versos inaugurais possuíam, então, certo apelo onírico, mostrando um sujeito cindido cujos olhos mecanizados vislumbram, a distância, tanto a exterioridade do mundo (“a rua”) quanto a sua própria interioridade (“minha alma”), não tardaria para que o olhar se concentrasse naquela primeira dimensão, adotando uma postura antilírica, que ora se projeta na construção nítida de um espaço racionalizado a partir dos preceitos da arquitetura moderna – o “mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”,² do poema homônimo de *O engenheiro* (1945) –, ora se compraz na exploração minuciosa de seus objetos, revelando a concretude das coisas para além da mera aparência – como a maçã que “é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê”,³ de *O cão sem plumas* (1950).

Mas não somente nisso se resume o cuidado de João Cabral com relação à visualidade. Tal qual afirma um dos últimos textos que o autor publicou em vida, um “poema é coisa de ver,/ é coisa sobre um espaço,/ como se vê um Franz Weissmann,/ como não se ouve um quadrado”.⁴

1 MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 375.

2 Idem, p. 344.

3 Idem, p. 317.

4 Datado de setembro de 1995, “Para Arnaldo Saraiva/ Um poema inédito de João Cabral” foi publicado na primeira edição de *Terceira Margem*, revista do Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O poema completo pode ser lido em SARAIVA, Arnaldo. “O último(?) poema”. In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Citcem; Afrontamentos, 2014, pp. 85-87.

Quer dizer, em grande parte da produção cabralina, o poema não apenas possibilita ver os materiais que organiza textualmente, como também se forja na forma de um objeto visual, cuja formatação na página encerra um determinando conteúdo estético. Essa atenção à mancha gráfica – contemplada, inclusive, no trabalho de Cabral como editor de *O Livro Inconsútil* – não é, portanto, um apêndice do texto, tornando-se um elemento constitutivo da forma poética. Isso ficaria bastante evidente em meados dos anos 1950 e 1960, no uso seriado da quadra como célula estrófica, em *Uma faca só lâmina* (1955), *Quaderna* (1959) e *Serial* (1961), e, sobretudo, na arquitetura calculada de *A educação pela pedra* (1966), livro em que todas as estrofes obedecem a uma variação isonômica de base quaternária, o que reforça a autonomia do poema enquanto unidade⁵ e, ao mesmo tempo, ressalta a “estrutura dialética” do conjunto.⁶

Isso não significa, porém, que a materialidade do signo se equipare, em Cabral, ao plano propriamente verbal da palavra – como ocorreu, ao longo do último século, nas mais diversas experiências de poesia visual (*calligrammes*, *testi-poemi murali*, *konstellationen*, poemas concretos etc.). Embora seja inegável que, na poesia cabralina da década de 1960, a mancha gráfica dos poemas impõe a racionalização do espaço da página, emulando um tipo de organização apreendida nas lições da arquitetura moderna, não se pode ignorar que o autor pernambucano jamais tenha aderido a qualquer programa poético de abolição da sintaxe discursiva, como aquele previsto no “plano piloto” dos poetas concretos. Em ensaio datado de 1966, o próprio Augusto de Campos ressaltaria essa diferença entre sua poesia e a de João Cabral:

5 O rigoroso planejamento de *A educação pela pedra* pode ser vislumbrado no manuscrito reproduzido na revista *Colóquio/Letras*, que expõe a “planta baixa” do livro desenhada pelo poeta. Conforme observa Antonio Carlos Secchin na apresentação do documento: “Tal projecto se viria materializar na criteriosa distribuição gráfica dos poemas da primeira edição, e que desapareceu, ou foi sensivelmente adulterada por alegada economia de custos de produção, em todas as edições posteriores. Em 1966, cada texto ocupava duas páginas dispostas lado a lado, de modo que nunca dois poemas diferentes convivessem no mesmo campo visual de leitura: onde quer que se abrisse o livro, encontrar-se-ia um só texto, com o título e a estrofe na página par, à esquerda, e com a estrofe final na ímpar subsequente” (SECCHIN, Antonio Carlos. “Apresentação de um plano de *A educação pela pedra*”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 158 [extratexto]).

6 “É no movimento intertextual que se articula, portanto, o sistema poético de *A educação pela pedra*. No interior de cada poema (discurso poético autônomo), sucedem-se processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. O movimento que se estabelece nessa forma de composição é gerativo, isto é, os poemas se remetem e demarcam a dimensão dialética entre o todo (sistema geral da obra) e as partes (sistema autônomo de cada poema)” (GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 23).

Desmistificando o conceito de uma poesia alienadamente “poética” e a linguagem dela decorrente (com “fezes” em lugar de “flores”, “cachorro” em lugar de “cão”), João Cabral mantém, no entanto, uma aparência de estrutura formal “poética” (diferentemente dos poetas concretos, que rompem de vez com o verso, como unidade formal do poema). Ainda agora, em *A educação pela pedra*, no poema “Rios sem discurso”, ele pretende fazer a defesa do “discurso” ou da “frase”, cotejando o curso do rio, seu “discurso-rio”, sua “sentença-rio”, com a incursividade das palavras isoladas, “em situação dicionária” [...]. Mas os poetas concretos poderiam responder-lhe que a alternativa do “discurso-rio” já não é a palavra-poço ou a palavra-ilha, a palavra “em situação dicionária”, mas a palavra simplesmente “em situação”, a constelação incomunicável de palavras, tal como se dá no “mosaico de manchetes” de um jornal ou na instantaneidade do cartaz e do anúncio publicitário, no mundo simultâneo da comunicação moderna.⁷

Quer dizer, diferente de outros grandes poetas brasileiros que, em contato com as novas tendências do período, dariam (ou melhor, voltariam a dar) alguma ênfase à exploração de recursos tipográficos na década de 1960, João Cabral não abandona em sua poesia a estrutura fundamental do verso, preferindo antes dotá-lo de uma cadência prosaica a implodilo em favor de uma outra lógica de fruição. Basta recordarmos certas composições de Carlos Drummond de Andrade em *Lição de coisas* (1962) – como “Amar-amaro” ou “Isso é aquilo” –, de Manuel Bandeira em *Estrela da tarde* (1963) – como “Rosa tumultuada” ou “Verde-negro” – e de Murilo Mendes em *Convergência* (1970) – com todos os seus grafitos e murilogramas – para percebermos o quanto a compactação de Cabral, em *A educação pela pedra*, se distingue dos exercícios de fragmentação praticados, em maior ou menor grau, por esses importantes autores.⁸

7 CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 52-53.

8 Uma rara exceção é o poema “Exposição Franz Weissmann”, composto por João Cabral em 1962 como texto de apresentação para o catálogo da primeira exposição individual de Weissmann na Europa. Tal poema só apareceria em livro mais de uma década depois, em *Museu de tudo* (1975), conjunto cabralino no qual a planificação seriada de poemas seria deliberadamente abandonada. As questões específicas desse livro serão abordadas mais adiante, mas vale destacar que a variabilidade estilística do poema, oscilando entre a diagramação espacial dos versos curtos e o espraiamento da prosa sem pontuação, emula formalmente a desagregação das obras expostas pelo escultor na exposição de 1962, cujas características pareciam contrariar os pressupostos da arte neoconcreta que ele, até então, desenvolvera: “Apresentar esta exposição weissmann/ não é apresentar a escultura weissmann/ o escultor weissmann/ as esculturas desta exposição/ são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função/ fora sempre fazer da pedra cristal/ no método de um escultor cujo gosto foi/ sempre o perfil claro e solar” (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 75).

Fundamentadas na paridade isométrica dos versos, as estrofes em *A educação pela pedra* aspiram sempre ao formato de um quadrilátero, obsessão geométrica que se ancora no ideário construtivista do poeta. Por outro lado, essa disposição da mancha gráfica, prevista de antemão, impõe um determinado limite à escrita, forjando um método compositivo que corresponde, formalmente, àquele elogio à contenção que perpassa a obra de João Cabral. Mais do que isso, esse design das estrofes também traduz visualmente as lições aprendidas com a “pedra”, elemento cujas qualidades físicas (a “resistência fria”, a “carnadura concreta”, o “adensar-se compacta”)⁹ servem de modelo para a constituição da linguagem mineral.

Por isso mesmo, não é absurdo considerar – como fez parte da crítica – *A educação pela pedra* como o ápice do projeto cabralino, dentro do qual o planejamento arquitetônico determina uma forma sem fissuras capaz de expor, de maneira contundente, os materiais mobilizados em cada um dos poemas. O apuro da mancha gráfica, estabelecendo uma visualidade ortogonal que replica os valores dessa poética, corrobora tal processo, fazendo com que a disposição dos poemas em páginas contíguas imbrique-se no dinamismo binário que estrutura o livro como um todo – mecanismo, aliás, explicitado nos títulos de poemas espelhados (“Coisas de cabeceira, Recife” / “Coisas de cabeceira, Sevilha”; “Nas covas de Baza” / “Nas covas de Guadix”; “A urbanização do regaço” / “O regaço urbanizado”), nas constantes comparações entre dois termos distintos (“O mar e o canavial”, “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, “Fazer o seco, fazer o úmido”) ou na exploração dual de um mesmo motivo (“Dois P.S. a um poema”, “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, “Duas fases do jantar dos comendadores”).

Tendo em vista esse apuro construtivo, o conhecido diálogo de João Cabral com certas tendências das artes plásticas pode ser abordado numa chave bem específica. Se, desde *Pedra do sono*, o poeta dá especial atenção a obras pictóricas, como nos exercícios efrásticos de “Homenagem a Picasso” ou “A André Masson”, não tardaria para que o profundo conhecimento acerca da arte moderna fosse internalizado em seu trabalho como procedimento estilístico. Nesse sentido, mais do que analisar a força imagética dos poemas

⁹ Todas as expressões aparecem na primeira estrofe do poema que dá título ao livro. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 20.

– calcada num esquema comparativo (*uma coisa é como outra*) que se opõe a qualquer hermetismo de ordem metafórica –, seria interessante explorar o modo como João Cabral de Melo Neto assimila e reelabora, nos termos de sua própria linguagem, alguns recursos vislumbrados nos métodos de composição dos pintores com os quais guarda maior afinidade. Entre esses artistas, destacam-se nomes como Joan Miró – a quem Cabral dedicou um famoso ensaio, em 1950 – e Piet Mondrian, ambos contrastados no segundo segmento de “O sim contra o sim”,¹⁰ de *Serial* (1961).

Propondo uma comparação entre os dois artistas plásticos, o poema cabralino assinala um ponto de convergência entre Miró e Mondrian, uma vez que ambos romperiam com métodos convencionais da pintura, sintetizados na metonímia da “mão direita”, buscando novas formas de criação artística. Todavia, enquanto Miró, sentindo a “mão direita/ demasiado sábia”, arrisca-se num processo de desaprendizado, “a fim de reencontrar/ a linha fresca da esquerda”, Mondrian, também se voltando contra a mão direita, “não por ser ela sábia:/ porque, sendo sábia, era fácil”, percorre um caminho inverso ao do artista catalão:

[...]

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improvisado.

[...]

Sem desconsiderar suas inegáveis relações com a obra de Joan Miró,¹¹ é preciso assinalar que as proposições da poética de João Cabral – reforçadas dentro dos poemas e mesmo nas declarações do autor –

¹⁰ MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., pp. 59-60.

¹¹ As relações entre a “poética de superfície” de Joan Miró e os “procedimentos figurais” de João Cabral são bem explorados por Alfredo Bosi em “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto” (*Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207).

parecem se aproximar mais da oposição ao “fácil” encontrada, segundo “O sim contra o sim”, na pintura de Mondrian. Afastando-se de “todo improvisado”, tanto o poeta brasileiro quanto o artista holandês apoiam-se numa estrutura fundamentalmente matemática, cujos instrumentos (“régua, esquadros/ e outros utensílios”) garantiriam uma construção racional, concentrada em pequenas variações de mínimos elementos. Mais uma vez, não se trata de procurar uma identificação imediata entre a mancha gráfica do poema e a visualidade ortogonal de Mondrian, embora ambas possuam princípios de organização realmente similares. Afinal, o desenho da estrofe cabralina, tendendo ao formato de um quadrilátero, é apenas um dos índices da geometria retangular que norteia todos os elementos desse projeto poético – perceptível também na áspera sonoridade do verso, na celebração da estabilidade do número quatro ou no dinamismo do conjunto de poemas serializados.

Em suma, importa salientar que, a partir da especificidade de seus respectivos meios artísticos, João Cabral e Mondrian compartilham uma mesma disposição orientada pela razão construtiva: a desconfiança do pintor com relação à figuração, fundamentada numa irreduzível objetividade que não se prenderia à aparência particular das coisas,¹² é, *até certo ponto*, análoga à preocupação do poeta quanto às limitações da subjetividade lírica, que restringiriam as possibilidades de comunicação efetiva com o público, tal qual lemos no ensaio “Da função moderna da poesia”.¹³ Por isso mesmo, não surpreende que Cabral tenha homenageado as qualidades do artista holandês em outros poemas, como “No centenário de Mondrian”¹⁴:

1002

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo

12 “There are some today who, recognizing the weakness and limitation of the image, attempt to create a work of art through the objects themselves, often by composing them in a more or less transformed manner. This clearly cannot lead to an expression of their content nor of their true character. One can more or less remove the conventional appearance of things (Surrealism), but they continue nevertheless to show their particular character and to arouse in is individual emotions. To love things in reality is to love them profoundly; it is to see them as a microcosmos in the macrocosmos. *Only in this way can one achieve a universal expression of reality.* Precisely on account of its profound love for things, nonfigurative art does not aim at rendering them in their particular appearance” (MONDRIAN, Piet. “Plastic Art and Pure Plastic Art”. In: HERBERT, R. L. (ed.). *Modern Artist on Art*. 2. ed. ampl. Nova York: Dover Publications, 2000, p. 162). (grifos no original).

13 Cf. MELO NETO, João Cabral de. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 767-770.

14 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 16-19.

com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou caroço,

que então tem de arear
ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa
ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia,
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne viva,

quando essa alma já tem
por sobre e sob a pele
queimaduras do sol
que teve de incender-se

e começa a ter câibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na ideia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

2001

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais,
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha

tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdam a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro,
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e, ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

O poema é construído de maneira simétrica, dividido em dois segmentos de doze quadras. Em cada uma das seções, ocorre um movimento aparentemente semelhante, partindo de um estado de esgotamento (“Quando a alma já se dói”) ou instabilidade (“Quando a alma se dispersa”) para uma resolução firme e racional, conquistada pelo trabalho do artista plástico. Nesse processo, o poema aponta que “só essa pintura” será capaz de restaurar a alma degradada, apagando “as equimoses/ que a carne da alma traz”, incitando “a alma murcha,/ de indiferença ou acídia”, lançando “ao fazer/ a alma de mãos caídas”. A própria reversibilidade dos subtítulos (“1 ou 2”, “2 ou 1”), emulando o dinamismo pictórico dos quadros de Mondrian,¹⁵ realça essa convergência entre os dois segmentos – que poderiam ser lidos, portanto, como variantes de uma mesma estrutura, duplicada no poema.

Essa evidente similaridade, entretanto, não deve anular as sutis diferenças entre as partes do poema. Ainda que, ao final do processo, as 24 quadras se complementem, compondo um retrato mais exato do artista homenageado, uma leitura espelhada de “No centenário de Mondrian” revela que a condição inicial da alma não é equivalente nos dois movimentos. Em “1 ou 2”, o problema poderia ser sintetizado como uma *exaustão*, que ocorre após uma luta “corpo a corpo/ com o em volta confuso,/ sempre demais, amorfo”. Nesse caso, a alma, empenhando-se “para chegar ao pouco” (e, mais que isso, “à coisa coisa e ao miolo/ dessa coisa, onde fica/ seu esqueleto ou caroço”), acaba se deteriorando e “começa a ter câibras/ pelo esforço de dentro”. Por outro lado, em “2 ou 1”, a lógica se inverte: dispersando-se “em todas as mil coisas/ do

¹⁵ “As early as 1922, Mondrian understood the viewing of his painting as temporal, even if a total impression was the desired starting point and endpoint. Buried in his essay on the possibility of a ‘neo-plastic music’ are some rare instructions to the viewer: ‘After the total impression, our eye goes from a plane to its oppositions, from oppositions to plane. From this arises no repetition but continually new relationships through which the total impression is fixed in us’. [...] Given its complexity, the passage is worth paraphrasing. Aesthetic synthesis (a ‘total impression’) can be deepened and internalized (‘fixed in us’) by a gaze that is dialectical or structured by dualities (‘from a plane to its oppositions’), progressive (getting something ‘new’ from the ‘repetition’ of a back-and-forth scan), and continuous or seamless (‘continually new relationship’)” (COOPER, Harry. “Mondrian, Hegel, Boogie”. In: *October*, Cambridge, v. 84, 1998, p. 122).

enredado e prolixo/ do mundo à sua volta”, o problema é a *prostração* da alma, que “se dissolve/ nas modorras da música,/ no invertibrado vago,/ sem ossos, de água em fuga”. Neste segundo caso, a “alma borracha” se alarga numa diluição que “adorme o ácido vivo”, mantendo (sem nenhum esforço) os “músculos lassos”.

Não é difícil notar, entre os dois segmentos, um cuidadoso esquema de oposições diametralmente construído: se, em “1 ou 2”, a alma chega a “umas poucas coisas”, em “2 ou 1”, ela se perde “em todas as mil coisas”; se, na primeira seção, o embate expõe o “esqueleto ou caroco”, na segunda, a entrega se espraia no “invertibrado vago, sem ossos”; se, num segmento, a alma começa a ter “cãibras”, no outro, continua com os “músculos lassos”; se, de um lado, a “alma já arde/ da afta ou da azia”, queimando-se na “ideia fixa/ de chegar ao que quer”, do outro, a “alma murcha,/ de indiferença ou acídia”, mostra-se “incapaz de molas/ para atirar-se ao faço”; se, em suma, o trabalho na primeira parte almeja o “perfil asséptico e preciso”, a dissolução na segunda parece aceitar o “enredado e prolixo do mundo”. As duas atitudes, porém, são igualmente superadas pela pintura de Mondrian, cuja precisão calculada tanto “apaga na alma a luz,/ ácida, do sol de dentro” (regulando, assim, a “lucidez brasa” de “1 ou 2”) quanto lança “ao fazer/ a alma de mãos caídas” (livrando-se, portanto, do “alcalino demais” de “2 ou 1”).

Esse esquema compositivo, com duas partes polarizadas intercambiáveis, é a estrutura típica da poesia cabralina em *A educação pela pedra* (1966) – livro que, segundo o próprio poeta, poderia ter se chamado *O duplo e a metade*.¹⁶ Todavia, escrito muito provavelmente em 1972, ano da efeméride do título, “No centenário de Mondrian” só apareceria em *Museu de tudo* (1975), obra na qual a estrutura planejada dos livros anteriores não mais se sustenta, fazendo com que os poemas se acumulem num “depósito do que aí está”.¹⁷ Diante disso, a interpretação

¹⁶ “O meu próximo livro [*A educação pela pedra*] é escrito na base da dualidade. Todos os poemas que incluo têm duas partes. Contudo, a relação entre uma e outra nunca é a mesma. O meu objetivo é a resultante de duas metades, isto é, das duas unidades. Uma vez associam-se, outras repelem-se. Ficamos, assim, com um poema duplo ou de duas metades” (MELO NETO, João Cabral de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Org. Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: UMC, 1998, p. 114).

¹⁷ A expressão aparece no poema de abertura, “O museu de tudo”: “Este museu de tudo é museu/ como qualquer outro reunido;/ como museu, tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo./ Assim, não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro:/ é depósito do que aí está,/ se fez sem risca ou risco” (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., p. 3). Não custa lembrar que, vinte anos antes, o próprio poeta criticara, em “Da função moderna da poesia”, um “tipo de poema [que] é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito” (MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 770).

do poema em tela pode adquirir outros matizes, extrapolando uma leitura tautológica – que apenas reproduz a similaridade entre o pintor e o poeta – para indiciar uma compreensão particularizada da poética de João Cabral a partir da década de 1970.

Isolando as cinco primeiras estrofes da seção “1 ou 2”, poder-se-ia dizer que esse movimento da alma corresponde, em larga medida, ao programa cabralino: a inspeção de “poucas coisas”, reveladas em suas formas “compactas,/ recortadas e todas”, que seriam assim expostas em seu “perfil/ asséptico e preciso/ do extremo polir”. Curiosamente, na sexta estrofe, a conjunção alternativa (“ou”) parece equiparar esse processo de limpeza ao seu reverso, sintetizado no “despolir/ até o texto da estopa/ ou até o grão grosseiro/ da matéria de escolha”. Essa ambiguidade – vista também em “Exposição Franz Weissmann”¹⁸ – perfaz um questionamento mais abrangente de *Museu de tudo*, pondo em suspeita o valor imediatamente positivo da “lucidez brasa” e da “atenção carne viva”. O mesmo ocorre, por exemplo, em “A insônia de Monsieur Teste”, com sua “luz ardida, sem pele/ extrema, e que de nada serve”, que, ironicamente, fundamenta “uma tal lucidez/ que mente que tudo podeis”.¹⁹

Contra essa acidez de “incêndio, // centrada na ideia fixa/ de chegar ao que quer”, a pintura de Mondrian dá uma lição de “*calma espacial*”, com uma placidez matemática que arrefece o excesso das “queimaduras de sol”, apagando na “alma a luz,/ ácida”²⁰ e curando suas equimoses – vale frisar, aliás, que, nessa seção, a alma diáfana possui, em sentido cabralino, alguma carnadura concreta (“*carne da alma*”). Dirigindo-se diretamente ao artista holandês (“essa pintura/ de que foste capaz”), o poema de João Cabral parece apontar um limite à sua própria linguagem, uma vez que “só” – e o advérbio aqui é essencial – a obra de Mondrian seria capaz de alcançar um determinado grau de depuração, mostrando à alma machucada “o impossível que é atingir teu [*de Mondrian*] extremo”.

18 “e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa como vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta sala de madrid mas já não mais para refinar o grão grosso que têm o gesso e a estopa em seu pobre estado industrial mas sim destrabalhando-os para devolvê-los ao estado de fibra desgranhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original” (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 75-76).

19 Idem, p. 5.

20 Para reforçar o contraponto à poética cabralina, não custa citar os versos de “Graciliano Ramos”: “Falo somente do que falo:/ do seco e de suas paisagens,/ Nordestes, debaixo de um sol/ ali do mais quente vinagre:// que reduz tudo ao espinhaço,/ cresta o simplesmente folhagem,/ folha prolixa, folharada,/ onde possa esconder-se a fraude” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., pp. 75-76). A posituação da acidez (“quente vinagre”) – que impedia a “fraude” da “folha prolixa” – se converte, em “No centenário de Mondrian”, em incômodo na alma – que “arde/ da afta ou da azia”.

Por outro lado, isolando as quatro primeiras estrofes da seção “2 ou 1”, percebe-se a reencenação de um movimento inaugural da poesia cabralina: trata-se do programa de “Pequena ode mineral”, último poema de *O engenheiro* (1945), no qual se anuncia a superação da “Desordem na alma/ que de ti foge/ vaga fumaça/ que se dispersa” a partir de uma lógica estável e calculada (“Procura a ordem/ que vês na pedra: nada se gasta/ mas permanece”).²¹ É somente neste segundo segmento que a alma aparece dissolvida “no invertebrado vago”, perdendo, com isso, o “ácido vivo/ que rói porém que faz”. Quer dizer, se o problema daquela primeira alma era o excesso de acidez, agora esta segunda “se empantana num alcalino demais”, desequilibrando-se de modo a não ser capaz de produzir nada. Assim, essa outra alma se opõe à valorização do esforço de concreção, ainda perceptível em muitos poemas de *Museu de tudo*, como “*El toro de lidia*” ou “Catecismo de Berceo”.²²

Contra essa flacidez da “alma murcha,/ de indiferença e acídia”, a pintura de Mondrian dá uma lição de “*purismo severo*”,²³ cujo rigor ortogonal ensina “a moral pela vista”, reanimando a alma para um “fazer-se, fazendo/ coisas que a desafiam”. Aqui, o vocabulário em homenagem ao artista plástico se constitui, de maneira deliberada, a partir dos termos metalinguísticos da própria poesia de João Cabral: o “léxico conciso”, os “perfis quadrados”, os “fios cortantes” ou a “clara construção” são todos elementos constantemente assinalados no trabalho do poeta. Entretanto, na penúltima estrofe, o poema abre um parêntese que, de certo modo, sinaliza uma pequena distinção: ao contrário da assertividade da linguagem *a palo seco*,²⁴ o artista holandês chegaria a esse resultado geométrico “deixando o pulso manso/ dar mais tensão à vida”.²⁵

21 Idem, p. 360. Composta por doze quadras, subdivididas em dois movimentos opostos (as seis primeiras apontam a “desordem na alma”, as seis últimas procuram a “ordem na pedra”), “Pequena ode mineral” evidentemente serviu como parâmetro de construção para “No centenário de Mondrian”.

22 “Fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira:/ fundi-la em coisa, espessa, sólida,/ capaz de chocar com a contígua” (Idem, p. 33).

23 As expressões “calma espacial” e “purismo severo” são de Mário Pedrosa. Segundo o crítico brasileiro, quando, em visita ao ateliê de Piet Mondrian, o escultor Alexander Calder contemplou “pela primeira vez, aquela ordem, aquela *calma espacial*, aquele *purismo severo* que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da pura forma abstrata” (grifos nossos) (PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cata-ventos”. In: *Modernidade cá e lá*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 57).

24 “*A palo seco* cantam/ a bigorna e o martelo,/ o ferro sobre a pedra/ o ferro sobre o ferro” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., p. 164).

25 Em contraposição, vale citar o elogio da violência contundente de *Uma faca só lâmina*: “O fio de uma faca/ mordendo o corpo humano,/ de outro corpo ou punhal/ tal corpo vai armando,// pois lhe mantendo vivas/ todas as molas da alma/ dá-lhes ímpeto de lâmina/ e cio de arma branca,// além de ter o corpo/ que a guarda crispado,/ insolúvel no sono/ e em tudo quanto é vago” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., p. 195).

Assim, a resolução de “No centenário de Mondrian” – cujo trabalho conciliaria os “fios cortantes” com o “pulso manso” – torna-se um possível paradigma para uma reestruturação, na década de 1970, da poética cabralina: reavaliando a acidez “centrada na ideia fixa”, sem, contudo, abandoná-la, João Cabral poderia encontrar sua própria “explosão fria”, que não se desmancharia em “acídia” ou “músculos lassos”, mas também não traria “cãibras” e “equimoses”. Não que esse equilíbrio se mostre em *Museu de tudo*: a despeito da lição de “moral pela vista”, o próprio poema realça que somente a pintura de Mondrian alcançaria tal proeza, curando as “queimaduras” causadas pelo esforço *a palo seco*. Quer dizer, levando a sério as considerações de “1 ou 2”, o poema demarca as distinções entre Cabral e Mondrian, destacando a superioridade da pintura que “apaga na alma a luz,/ ácida”. Ainda que na segunda seção, “2 ou 1”, a equivalência entre os dois artistas reapareça, o primeiro movimento não pode ser ignorado: é pelo cruzamento entre as duas seções que a “impressão total” do poema se constitui, forjando um binarismo dinâmico que se desenvolve dentro da grade regular previamente estabelecida – procedimento, aliás, encontrado na obra do próprio artista homenageado.

De todo modo, parece-me inevitável comparar essa “moral pela vista”, de “No centenário de Mondrian”, com aquela “lição de moral”, de “A educação pela pedra”: se, no poema homônimo do livro de 1966, a pedra ensinava “sua resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada”,²⁶ agora o pintor revela sua “explosão fria”, “deixando o pulso manso/ dar mais tensão à vida”. O jogo sutil de oposições, enfeixado pelo mesmo adjetivo (“fria”), também incita uma pequena revisão dentro da série cabralina: distinguindo-se da resistência mineral, a arte de Mondrian produz uma controlada explosão, que não se confunde com o “incêndio”, da seção “1 ou 2”, nem se desfaz como a “água em fuga”, da seção “2 ou 1”. Por sua vez, a linguagem de João Cabral, identificada com aquela primeira alma “pelo esforço de dentro/ de manter esse sol/ que lhe mantém o incêndio”, não assimilaria imediatamente a lição do pintor, integrando apenas uma das metades do duplo movimento proposto pelo poema.

Assim, Piet Mondrian atingiria uma paradoxal “explosão fria”, cujas “cores brasa” – diferentemente da “lucidez brasa” do primeiro segmento – não agridem, embora incitem firmemente, o observador.

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

Já os movimentos cruzados dos dois segmentos instauram o próprio Cabral numa estranha posição: sendo, simultaneamente, o duplo (“2 ou 1”) e a metade (“1 ou 2”) da obra do artista plástico, caberia ainda à sua poesia apreender algo do equilíbrio dinâmico de Mondrian, alcançando uma forma apurada que, no entanto, não resulte em “cãibras/ pelo esforço”.

Tensionada pela construção simétrica do poema, essa ambígua comparação entre a linguagem de João Cabral e a estética de Mondrian pode ser um excelente ponto de partida para uma abordagem específica de *Museu de tudo*. Oscilando entre a reafirmação do ideário do poeta (“Contra os humores pegajosos/ de uma arte obesa, carnal, gorda”)²⁷ e a relativização desse mesmo ideário (“O sol com suas lâminas,/ sua luz matemática,/ não corta com bisturi limpo,/ faca de ponta, bala exata”),²⁸ o livro de 1975 poderia ser entendido como uma nova inflexão ainda dentro dos parâmetros da razão construtiva, a partir da qual o autor arriscaria “um outro ver/ além do primário (o olho)”.²⁹ Desse ângulo, no centenário do próprio João Cabral, valeria a pena *rever* essa segunda fase de sua poesia – concentrada no volume *Museu de tudo e depois* (1988) –, vislumbrando nela não apenas a confirmação do já visto em seu inconfundível “construir claro/ feito a partir do não”, mas também a surpresa de uma latente explosão no cerne das coisas – ali mesmo, “onde fica/ seu esqueleto ou carço”.³⁰ É essa dupla visada, afinal, o que nos ensina o poema.

27 MELO NETO, João Cabral de. “A escola de Ulm”. In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 71.

28 MELO NETO, João Cabral de. “Viagem ao Sahel”. In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 41.

29 MELO NETO, João Cabral de. “De uma praia do Atlântico”. In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 66.

30 Esse é o impasse de outro grande poema do livro, “Duplo díptico”: de um lado, a iminência da explosão (“De osso: mas carço e explosivo,/ com toda a explosão da semente,/ levando sua planta futura/ viva e mais, latejadamente”); do outro, a necessidade de contenção (“Não explode, trabalha/ sua explosão, controla-a:/ é granada de mão/ mais ferro que sua pólvora”) (MELO NETO, João Cabral de. “Duplo díptico”. In: *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 48-50).

RENAN NUERNBERGER é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É organizador da antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011, coleção Ciranda da Poesia) e, em parceria com Viviana Bosi, do volume de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas/Fapesp, 2018).
E-mail: renannuernberger@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- BOSI, Alfredo. “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207.
- CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 49-54.
- COOPER, Harry. “Mondrian, Hegel, Boogie”. In: *October*, Cambridge, v. 84, 1998, pp. 118-142.
- GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MELO NETO, João Cabral de. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 767-770.
- MELO NETO, João Cabral de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Org. Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: UMC, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- MONDRIAN, Piet. “Plastic Art and Pure Plastic Art”. In: HERBERT, R. L. (ed.). *Modern Artist on Art*. 2. ed. ampl. Mineola, New York: Dover Publications, 2000, pp. 152-165.

PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cata-ventos”. In: *Modernidade cá e lá* (Org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp, 2000, pp. 51-66.

SARAIVA, Arnaldo. “O último(?) poema”. In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM; Afrontamentos, 2014, pp. 85-87.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Apresentação de um plano de *A educação pela pedra*”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 158 [extratexto].