Neste volume que o leitor agora tem em mãos, reúnem-se os livros que, em conjunto, podem ser considerados como o ponto mais alto de toda a produção poética de João Cabral de Melo Neto: *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Serial* e *A educação pela pedra*.¹

O leitor perceberá, imediatamente, que está diante de diferentes projetos estéticos, mas que todos têm em comum a construção complexa e o vigor da linguagem. Confrontando-se com a ideia disseminada de que a paixão e o descontrole são índices de autenticidade existencial e artística, Cabral tomou o caminho contrário, buscando impor-se à poesia pelo método, pela disciplina e pelo projeto. E, a fim de que tal domínio por meio da construção controlada superasse o risco de converter-se em fórmula, optou pelo partido mais custoso: manter-se em constante estado de alerta, condicionando sua criação a uma série sempre renovada de obstáculos e dificuldades. Cada livro, desse modo, nasceria de uma concepção crítico-teórica própria, dentro da qual cada poema fosse uma forma projetada em função do plano como um todo.
Quaderna chama atenção menos pelo livro como estrutura do que pela construção dos poemas enquanto obras autônomas. Figuram nele muitos dos mais excepcionais poemas de Cabral, alguns bastante conhecidos, como “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, “A palo seco”, “Poemas(s) da cabra” e “Jogos frutais”.

Além de uma novidade temática na obra do poeta — a mulher —, o mais flagrante em Quaderna é a apresentação de um certo encaminhamento construtivo, no qual os poemas acionam modos de avaliação das suas próprias imagens, o que expõe, até onde isso é possível, o processo de estruturação do texto. Assim, poemas como o estonteante “A uma bailadora andaluza” criam um dinamismo avesso ao repouso e à aceitação passiva das imagens: a bailadora é comparada com algo (o “fogo”, a “espiga”, o “livro” etc), mas, a seguir, os versos testam a “validade” da comparação e, detectada alguma “falha”, troca-se de símile, assim por diante. Essa “estrutura translúcida”2 resulta de um empenho estético e ético, pois se diz respeito fundamentalmente à relação do escritor com a criação e com seu texto, prolonga-se também como uma proposição que inclui o leitor: é um papel ativo o que o poema propõe, um diálogo em que a arbitrariedade da metáfora tem seus limites compartilhados, em que a poesia se efetua como conhecimento do objeto sobre o qual se detém e, simultaneamente, oferece-se como objeto de conhecimento.

Dois parlamentos, a obra seguinte, traz questões ligadas mais diretamente à construção do livro como um todo. Dividido em duas partes, apresenta em ambas a característica cabralina de dar a ver o objeto — no caso, os cemitérios, ou, antes, a morte — em possíveis e variadas faces, como se este girasse à frente de um olhar analítico, que procura certa fidelidade mas que, igualmente, deforma, à maneira da pintura cubista. A tal distanciamento soma-se um outro, o da estruturação dramática: o livro adota o formato de falas articuladas em diálogos, nos quais não há a presença de narrador. Quanto a isso, é fundamental atentar para as notações que, entre parêntesis, acompanham os títulos de cada um dos dois segmentos que compõem o volume, pois, à semelhança do que ocorre na escrita teatral, elas funcionam como rubricas: na primeira, “Congresso no Polígono das Secas”, lemos: “(ritmo senador; sotaque sulista)”; na segunda, “Festa na casa-grande”, há a seguinte especificação: “(ritmo deputado; sotaque nordestino)”. Em ambos os casos há um duplo distanciamento, social-hierárquico e espacial. E embora, na segunda parte, haja um “sotaque nordestino”, o discurso se localiza na “casa-grande”, numa “festa”, longe do que seria uma senzala-sertão, caracterizando-se como um topos reservado.3 Não há, portanto, a fala do retirante, como em Morte e vida severina, ou a da própria paisagem, como em O rio, mas uma sequência de enuncições que, sem desenhar personagens, são antes a teatralização de um distanciamento ideológico.

A primeira parte do livro compõe-se de 16 partes/estrofes, cada qual composta por 16 versos.4 A numeração delas, no entanto, não é linear, e propõe, ao contrário, uma ordem própria, com saltos em progressão aritmética: 1, 5, 9, 13, 2, 6, 10, 14, 3, 7, 11, 15, 4, 8, 12, 16. É possível perceber que a metrificação dos quatro primeiros versos (uma implícita quadra de abertura) de todas as estrofes repete-se de quatro em quatro, produzindo-se, com isso, uma identidade métrica que forma quatro séries, cada uma delas formada por quatro partes/estrofes: série
1, 5, 9, 13; série 2, 6, 10, 14; série 3, 7, 11, 15; série 4, 8, 12, 16. Além da semelhança métrica, as séries podem ser reconhecidas por uma espécie de entrada formal comum a elas, composta pelo primeiro verso e parte do segundo, respectivamente (há, também, diferenças/semelhanças no arranjo gráfico).

Para que o leitor acompanhe o desenvolvimento do poema nas suas séries, basta que empreenda uma leitura página a página. Esta linearidade, no entanto, será aparente, se considerarmos que, numericamente, em vez da disposição convencional há uma sequência de saltos. Mas, se o leitor quiser ignorar as séries em prol da ordem numérica linear, terá, contraditoriamente, de ir e vir muitas vezes, saltando páginas e obstáculos. Optando por um ou por outro caminho, não há como deixar de ver que há uma estrutura de encaixes, cortes, combinações. Na verdade, o livro, já antes de ser lido, exibe-se como construção, na medida em que dispõe as estrofes de modo não-consecutivo (1, 5, 9, 13, 2, 6...). O leitor, mesmo ignorando as repartições das quatro séries, reconhecerá o desenvolvimento de duas sequências: 1, 2, 3, 4... e 1, 5, 9, 13... Ler, então, será, de qualquer modo, participar do jogo textual, ou ainda, da construção do livro.

A segunda parte do volume, “Festa na casa-grande”, segue esquema semelhante. No entanto, o número de estrofes aumenta para vinte, assim dispostas: 1, 6, 11, 16, 2, 7, 12, 17, 3, 8, 13, 18, 4, 9, 14, 19, 5, 10, 15, 20. As séries passam a cinco, conformadas como se lê: série 1, 6, 11, 16; série 2, 7, 12, 17; série 3, 8, 13, 18; série 4, 9, 14, 19; série 5, 10, 15, 20. A identidade já não se vale do critério da métrica (todos os versos possuem seis sílabas), sendo o recurso mais flagrante a “entrada” formal, realizada aqui como semelhança construtiva entre os primeiros versos das estrofes. As exceções a tal esquema são as estrofes 1 e 20, que se diferenciam a fim de se individualizarem como duas “pontas”: o início e o fim tanto do poema quanto da existência do cassaco; a primeira, antecedendo a descrição do cassaco “quando é criança”, trata da generalizante “condição cassaco”, funcionando mais ou menos como a apresentação do retirante em Morte e vida severina; a segunda apresenta o cassaco “defunto e já no chão”.

Está claro, portanto, que o caráter construtivo da poesia de João Cabral está muito além do simples artesanato da escrita. Com a restrição imposta pelo plano, o poeta cerceia sua liberdade enormemente, mas, em contrapartida, a estrutura do livro ganha uma extraordinária liberdade e o leitor passa a integrar com os diversos níveis construtivos, desde os mais simples e visíveis até aos mais complicados e sutis.

Quanto à construção de Serial, o próprio poeta tratou de explicá-la, por alto, em entrevista, afirmando que o livro é “construído sob o signo do número 4” e, ainda, que é “dividido em quatro partes sob qualquer ângulo que se olhe”.6 Mas o que o leitor logo perceberá é o uso de alguns artifícios para separar os quatro segmentos dos poemas — algarismos arábicos, asteriscos, algarismos romanos e travessões — que dão a ver os modos de abordagem dos objetos.6 Assim, os quatro poemas cujas partes são divididas em algarismos arábicos têm em comum a exposição de um objeto que se modifica em quatro situações, ou de uma mesma qualidade verificada em quatro diferentes objetos. Os quatro poemas que apresentam suas partes divididas por asteriscos focalizam objetos ou situações cuja integridade se mantém, independentemente dos contextos ou dos pontos de vista sob os quais são analisados. A divisão marcada por algarismos romanos identifica quatro poemas em que os objetos permanecem estáticos, apenas movimentando-se “em
torno deles” os olhares do poeta e do leitor. Os travessões aparecem nos quatro poemas em que atuam, em cada um, quatro personagens unidos por alguma característica (o trabalho ou o modo como trabalham), com exceção do primeiro, no qual uma única personagem — a sevilhana — passeia por quatro cidades da Espanha. Além de cada poema constituir-se como série — soma de quatro segmentos —, eles formam, por conseguinte, séries de quatro em quatro, apontando o tema e o tipo de abordagem.

É fundamental observar, então, que, do mesmo modo que o poeta criou uma “planta” especialmente para Dois parlamentos, o projeto de Serial também não foi reutilizado. Assim, no livro seguinte, o plano é outro.

A educação pela pedra é um livro que impressiona pela beleza de seus poemas e pelo apuro de sua construção. A utilização da série e do número 2 e seus múltiplos, especialmente o 4, são os princípios elementares do volume, que se divide em quatro séries de 12 poemas: (A), (a), (B), (b). Estas se articulam, no entanto, em dois pares (como sugere a repetição das letras). Assim, as duas primeiras somam 24 poemas, todos sobre motivos pernambucanos; simetricamente, as outras duas também formam um outro bloco/série de 24 poemas, voltados para temas diversos. Outras séries, porém, formam-se com a articulação das quatro (como sugere a continuidade “alfabética”): as partes (a) e (b) formam uma série de poemas compostos por 16 versos; em (A) e (B), o número aumenta para 24. Todos os 48 poemas apresentam duas estrofes, e, a partir desta característica, reforça-se a constituição serial: (a) e (b) — seis poemas com duas estrofes de oito versos, seis com uma estrofe de seis versos e uma de dez; (A) e (B) — seis poemas com duas estrofes de 12 versos, seis com uma estrofe de oito versos e uma de 16.

Este plano — ou “planta” — precedeu à criação dos poemas, que foram escritos não sob o impulso de seus diferentes momentos de criação, mas em conformidade com os formatos previamente definidos pelo poeta. Esse tal programa parece-nos, de fato, surpreendente, e é ainda mais notável a formação de uma série de 16 poemas que se articulam aos pares, cada qual apresentando uma reprogramação dos versos entre os textos. O reaproveitamento pode ser total ou parcial, com ou sem alterações de quadras (“O mar e o canavial”/“O canavial e o mar”; “Uma mineira em Brasília”/“Mesma mineira em Brasília”; “The country of the honeyhumm”/“The country of the honeyhumm (outra composição)”; “Comendadores jantando”/“Duas fases do jantar dos comendadores”); de dísticos (“Nas covas de Baza”/“Nas covas de Guadix”; “Coisas de cabeceira, Recife”/“Coisas de cabeceira, Sevilha”; “A urbanização do regaço”/“O regaço urbanizado”); de quadra e dístico (“Bifurcados de habitatar o tempo”/“Habitatar o tempo”). Com a permuta de versos, tanto se mantém quanto se altera o sentido. Num extremo, estão pares como “Nas covas de Baza”/“Nas covas de Guadix” e “A urbanização do regaço”/“O regaço urbanizado”, nos quais há um reaproveitamento dos versos na sua totalidade; noutro extremo, “Coisas de cabeceira, Recife”/“Coisas de cabeceira, Sevilha”, em que os versos permutados são muito poucos (um dístico, com alterações formais, e dois versos).

O resultado final é um jogo de desarticulação/rearticulação dos poemas, concebidos não como estruturas estáticas ou blocos únicos e indevasáveis. Antes, assistimos à manipulação de estruturas abertas, articuláveis, transparentes, móveis, constituídas por versos que podem ser destacados e recolocados em outro lugar, compondo novos arranjos, com maior ou menor alteração de sentido. Cada poema do par é autônomo e,
a um só tempo, dependente. A montagem das séries não pro-
grama sínteses ou hierarquias e, antes, pares e agrupamentos
funcionam modularmente, em exercícios construtivos com os
quais o poeta experimenta os limites extremos da ordem, sem
romper jamais com a comunicação e o sentido.

Corte, exaixe, série e simetria não são apenas procedi-
mentos restritos ao circuito do criador e da obra. Ou seja, não
devem ser vistos como uma série de procedimentos matemá-
ticos relevantes apenas para o criador. Recorrências de palavras,
títulos, versos e demais estruturas apresentam-se aos olhos do
leitor como artifícios de organização das formas, caracteriza-
das por um verdadeiro ritmo arquitetônico. Como sabemos,
a arquitetura — moderna ou não — o ritmo tem a ver com a
repetição regular de linhas, contornos, formas e cores. Assim,
lajes e colunas (que se repetem para formar vãos estruturais e
módulos espaciais recorrentes), bem como janelas e portas
(para circulação de ar, luz etc) criam ritmos internamente e nas
fachadas. O próprio João Cabral referiu à sua conhecida inap-
tidão para a música, confirmando sua tendência para a arqui-
tetura a partir da questão do ritmo: "Eu não tenho ouvido mu-
sical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não
é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma
obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é
musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual,
existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático".

Em A educação pela pedra, o leitor não encontrará o acú-
mulo mais ou menos casual que comumente se espera da lírica
movida pelo pulso inconstante do sentimento e da inspiração.
Longe disso, este livro — belo e emocionante — dá-nos uma
poesia cuja sofisticação nasce da matemática, da geometria, da
sujecção da sensibilidade ao projeto. Quanto à integração dos
poemas em estruturas formais preexistentes, Cabral chegou
to afirmar: “Antes faço o plano do livro, decido o número de
poemas, o tamanho, os temas. Crio a forma. Depois encho.”

A apesar das diferenças entre os princípios construtivos de cada
livro, tanto em Dois parlamentos quanto em Serial e A educação
pela pedra, os poemas são tratados como módulos, divididos
em outros menores, como o distico e a quadra, e rearticulados,
estruturando-se, com isso, os próprios livros, também eles con-
cebidos como blocos preexistentes.

Se cedêssemos à idéia de que os cálculos cabralinos não
seriam, digamos, “necessários”, teríamos que, antes de mais
nada, considerar, sob tal hipótese, que seus versos e livros tam-
bém não seriam o que são e que o próprio poeta seria um outro.
Sendo o que era — ou ainda, obedecendo a seu projeto poé-
tico — Cabral tornou sua arbitrariedade perfeita e impresci-
dível. Sobretudo porque, anterior ao plano dos poemas, há uma
empresa mais ampla: redefinir o papel do poeta e da poesia, da
escrita e da leitura. Tais questões, no entanto, não se desvol-
vem externamente aos textos: filosofia da arte, crítica literária,
história das formas, intertextualidade, metalinguagem, tudo se
cruza e se cristaliza em forma, no poema. O leitor, sem dúvida,
tem papel fundamental nesse trabalho, devendo estar mini-
mamente disposto a participar, a experimentar os livros e os
poemas como se caminhasse por edifícios.

Com este volume em mãos, cada um terá a chance de
fazer seus próprios roteiros e reconstruir, a seu modo, o que o
poeta projetou. E, por fim, quanto a seu texto de abertura, o
que parece bula é apenas homenagem ao belo.

Eucanaã Ferraz

* As notas do prefácio encontram-se na p.292.