9

João Cabral de Melo Neto: Um arquiteto de palavras

9.1

Pelos olhos do poeta

Estava lá no primeiro poema do livro *Pedra do sono* a importância que os olhos tinham para João Cabral de Melo Neto:

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros (MELO NETO, 2008, p. 19)

A primeira edição foi pequena e tímida, contou com 340 exemplares em belo papel *couché* distribuídos de maneira generosa entre familiares e amigos. Mesmo nesse trabalho inicial, quando Cabral ainda não sabia ao certo que caminho deveria tomar – estava no limite entre o Surrealismo e o Cubismo –, uma coisa já estava bastante certa em sua cabeça: que os seus guias seriam os olhos, jamais os ouvidos. Os “telescópios” o seguiriam por vida e obra, enquanto os ouvidos permaneceriam fechados. Os olhos o guiariam pelo texto na leitura e na escrita, passariam pela superfície dura e pedregosa das palavras. Seriam capazes quase de tocar as coisas: em seu volume, densidade e peso. Um olhar quase tátil.

Por causa dessa escolha, a apreensão visual do poeta foi se desenvolvendo cada vez mais, e a escuta, “encolhendo”. O primeiro livro — ainda vacilante, ainda indeciso — já guardava em si o potencial plástico. A sensibilidade de Antonio Candido não deixou passar a pista que João Cabral apontava em *A pedra do sono*:

As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce de sua inter-relação (MELO NETO, 2008, XLVIII).

A partir de então, e para o resto de sua obra, Cabral vai valorizar a beleza de cada palavra escolhendo um espaço preciso para colocá-la dentro do poema. Respeitava o temperamento e o caráter único de cada uma delas, montava-as com cuidado para construir o sentido do verso e, em última instância, do livro.

Anos mais tarde, em 1975, João Cabral publicaria o livro *Museu de tudo*. O nome não era por acaso, e o crítico português Óscar Lopes detectou o motivo: via os poemas como formas recortadas que, mesmo diferentes, compunham uma série de quadros como numa exposição de arte. João Cabral preferia dizer que *Museu de tudo* “se trata de uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição”. A verdade é que nenhum “quadro” era colocado ao acaso. O poeta pensava exatamente na sequência que as “obras” ocupariam nas salas dessa exposição, ao escrever o livro imaginou uma “curadoria completa”.

Parte desta sensibilidade vinha de sua maneira de pensar o mundo, do olhar que lançava sobre ele. Outra parte vinha do que queria e desejava para a sua poesia: uma poesia mais formal, antilírica e racional. Esse caminho foi perseguido e trilhado, com todas as dificuldades que foram se impondo, mas a verdade é que, de posse dessa certeza, Cabral fez escolhas únicas. Buscou seus pares, por exemplo, na pintura e na arquitetura, mais do que na poesia. Tinha amigos poetas, amigos com quem trocava impressões e permitia as primeiras leituras de seus textos, mas não se via como parte de nenhuma “cena literária”. Sempre buscou influências mais nos ensaios arquitetônicos do que nas linhas poéticas.

Se tentarmos encontrar dentro da obra de Cabral as influências através das leituras que realizou ao longo da vida, as chances de se perder são bem grandes. O poeta era um leitor voraz de todo tipo de literatura e ensaio. Gostava de história e geografia, e tinha uma preferência especial por romances históricos. Declarava-se, assim como Borges, ser mais um grande leitor do que um grande autor. No entanto, quem se propõe a investigar com detalhes o “histórico de leitura” de João Cabral de Melo Neto nunca poderia chegar à conclusão de que o menino que estudou no Colégio Marista iria se tornar um poeta.

A poesia não foi um “amor à primeira vista”. “Eu gostava muito de ler. Mas literatura, para mim, era aquela antologia que o padre me obrigava a ler no colégio. (...) Nós éramos obrigados a ler sonetos. De forma que aquele automatismo dos sonetos é algo que até hoje eu não consigo tolerar”, dizia. A

poesia tinha entrado com o “pé esquerdo” na vida de João. O parnasianismo, o lirismo romântico e, para terminar, as declamações eram ingredientes poéticos que só aumentavam a sua impaciência. Mas, por algum motivo, a poesia também o instigava e desafiava. Seguro de que não era um poeta, Cabral decidiu que o seu discurso antilírico estaria melhor do lado da crítica literária.

Para se preparar para a “carreira” de crítico, decidiu escrever poemas, continuou e nunca mais voltou ao desejo inicial de ser ensaísta. Acabou fazendo algo mais difícil: usou a sua poesia para fazer a crítica. “Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário.” (MELO NETO, in *Mestres da literatura*, 2008). Criou o que pode ser chamado de uma metapoesia, ou, mais que isso, uma poesia da qual se servia para comentar a obra de pintores, autores e escritores. Queria andar na trilha de T.S Eliot, Marianne Moore e Ezra Pound, que considerava “poetas críticos”. Usou sua própria obra para criticar uma postura poética que não acreditava, para sanar uma necessidade que tinha como leitor de textos literários, para criar uma sintaxe e uma metrificacão próprias.

O encantamento vinha através da figura de Paul Valéry. Além do francês, Carlos Drummond de Andrade tinha sido uma influência definitiva. Foi quando Cabral leu o poema *Romaria* que achou possível pensar em realizar poesia. De fato, a produção poética de seu tempo era dividida de um lado pelos versos dos simbolistas — retóricos, musicais e barrocos —, de outro, pelos parnasianos, com um refinamento exacerbado e neoclássico. Drummond oferecia a saída para o jovem poeta que não estava disposto a se adequar a nenhuma das duas correntes, porque não acreditava na inspiração derramada dos simbolistas e não se sentia com a musicalidade suficiente para fazer versos parnasianos.

Drummond lhe abre uma terceira margem: a do verso contido e seco, quase gaguejando, de seus primeiros livros, em que o sentimento é subjugado pela inteligência. (...) Ao ler Drummond, Cabral descobre que a poesia pode ter uma outra dicção. (CASTELLO, 2006, p.69/70)

O ouvido antimusical o impedia de aliar-se aos cânticos dos simbolistas, e a “indisposição” para os dodecassílabos o afastava definitivamente dos parnasianos. A opção por Drummond não era como discípulo, mas como

admirador da postura isolada do poeta mineiro. A dicção gaga de Drummond fazia dele um estrangeiro dentro do grupo de poetas da época. Cabral precisava encontrar uma voz particular para escrever a sua poesia. Essa voz foi sendo descoberta e forjada ao longo de sua estrada como poeta, mas o primeiro “tom” quem deu foi Drummond. A gagueira, fruto da invenção de uma nova língua, é o que dá a esses dois poetas “estrangeiros” uma dose de encantamento, aquela que Julia Kristeva já havia previsto em *Estrangeiros de nós mesmos*.³⁵

As escolhas de uma sintaxe nova, do verso contido e seco e da negação da musicalidade eram os desafios que Cabral, com a ajuda de Drummond, impunha ao leitor. O poeta queria que não fosse fácil, doce ou musical passar pelos seus versos. Encontrou na voz cortante, interrompida e lacônica a via poética que queria propor. Nada de embalos e “canções de ninar”, nada de rimas que já faziam parte das convenções escutadas pelo leitor, tudo isso já era feito com maestria por Vinicius de Moraes. Cabral queria retirar o seu leitor do “conformismo musical”, do alento dos dodecassílabos, para atirá-lo num terreno inóspito de uma poesia de pedra. E foi o que tentou fazer desde o primeiro livro.

Assim, formava com Drummond e Manuel Bandeira uma tríade de “poetas estrangeiros”, exilados — cada um em seu tempo e geração — do exército poético dominante do momento. Três nomes que, ao contrário de se manterem calados, colocaram suas vozes de desacordo na poesia que escreveram. “Não estar de acordo. Não estar de acordo nunca, com ninguém. E tomar isso com espanto e curiosidade, como um explorador, um etnólogo”, explica Kristeva acerca dos estrangeiros. Esses autores tiveram coragem de se insurgir contra um uníssono poético. Por isso, são autores, também, que exigem do seu leitor uma escuta especial para suas vozes dissonantes: “O ouvido somente se abre para os desacordos quando o corpo perde seu pé no chão. É preciso um certo desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo para poder ouvir um desacordo.” (KRISTEVA, 1994, p. 24/25).

Cabral buscava este leitor: alguém com os “pés fora do chão”. Um leitor disposto a flutuar, não porque estivesse perdido em sonho, mas porque estava

³⁵ Lembrando aqui a bela definição de Julia Kristeva em *Estrangeiros de nós mesmos*: “Você tem o sentimento de uma nova língua que é a sua ressurreição: nova pele, novo sexo. Mas a ilusão se despedaça quando você se ouve, no momento de uma gravação, por exemplo, em que a melodia de sua voz lhe volta esquisita, de parte alguma, mais próxima da gagueira de outrora do que do código atual. Sua falta de jeito tem encanto, dizem”. (Kristeva, 1997, p. 22/23)

pronto para enfrentar a poesia dura, agreste e ressecada que o poeta propunha. Nessa escolha, via claramente os seus pares intelectuais: Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. “Gostei dos primeiros livros de Drummond, quando ele era uma poeta de língua presa”, dizia. A partitura desses poetas, que oscilava entre harmonia e desarmonia, desafiava João Cabral. Tinha encontrado o tipo de poesia que desejava fazer, não por herança ou sucessão, mas por diálogo.

Dissipara-se então no poeta o medo de criar poemas, de não encontrar a música ou a voz correta para escrever. Outros tinham feito versos na desarmonia e na gagueira. Ele podia fazê-los também no seu silêncio, usando a sua voz “inclassificável”.³⁶ Além dos brasileiros, tinha uma predileção por Paul Valéry. O poeta francês corroborava com a resistência de João Cabral em relação à inspiração e defendia o rigor intelectual acima de tudo. Rigor que garantia a vitória da artificialidade sobre a espontaneidade. Cabral valorizava o discurso de Valéry, mas não compactuava com sua obra poética:

Valéry me ajudou com a psicologia da composição racional. Deu a um poeta jovem a coragem de recusar a inteira poética romântica, egocêntrica, tão importante na literatura brasileira, especialmente no período de 1930-1934... A leitura de Valéry me ofereceu outra opção, permitiu a realização do que já tramava. De resto, tenho profundas discordâncias com a poética de Valéry, com seu hermetismo. Ele é uma influência só no sentido de revelação de possibilidades. (ATHAYDE, 1998, p.48)

A poesia “perfumada” e “preciosa” do francês não o atraía muito, estava mais interessado em seu pensamento.

Entretanto, das influências de Cabral, a mais declarada era, sem dúvida, Le Corbusier. O poeta se sentia tocado pelas teorias cubistas desenvolvidas pelo arquiteto. Com apenas 18 anos, já investigava a biblioteca de Willy Lewin, em Recife, e lia os principais ensaios de Le Corbusier, que deram a ele alguns fundamentos teóricos para desenvolver sua arte poética. Enxergava no Cubismo uma saída para o que queria fazer da sua escrita. Em um ensaio célebre

³⁶ Uma das atividades culturais obrigatórias do Colégio Marista era o coral dos alunos. O menino João Cabral era tão desafinado que um dia o padre regente vociferou: “Você continua no coro. Mas de boca fechada.”. “Passa, desde então, a simular a música, com os movimentos silenciosos dos lábios perseguindo, inutilmente, as partituras. No início do ano letivo, testando a qualidade das vozes (...) o padre regente se dirige ao jovem Cabral e diz em tom de leve desespero: ‘Quanto a você, é inclassificável!’.” (CASTELLO, 2006, p. 40)

denominado *Lembretes aos senhores arquitetos*, Le Corbusier faria uma definição de sua arquitetura que serviu como base para a estética cabralina: “A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz.” Cabral levaria estas ideias para a sua poesia: a correção, o jogo inteligente de palavras, a forma solar de escrever poemas.

Não precisava necessariamente de filiações. No fundo não se interessava nem pela poesia de Valéry nem pela arquitetura de Le Corbusier, mas pelas ideias que os dois tinham. Foram elas que o desviaram gradativamente do sonho e do devaneio surrealista para fazê-lo acercar-se do Cubismo. Foi essa tendência que Antonio Candido observou logo no primeiro livro: um Cubismo visível através da composição lógica dos poemas, do construtivismo. “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto”, explicava Cabral (AMORIM, 1972, p.15). Essas eram lições arquitetônicas que João Cabral iria absorver e aplicar em sua poesia: não sonhar, mas construir poemas usando a força da criação intelectual.

O pensamento do arquiteto foi, enfim, um estímulo para o poeta abandonar o ranço surrealista que *Pedra do sono* ainda guardava, para investir definitivamente na poesia solar que definiria seu segundo livro, *O engenheiro*, e o resto de sua obra. Com a escolha da arquitetura como mestra, optava pela luz, “em detrimento das trevas e da morbidez”, características que Le Corbusier dava ao Surrealismo em seu livro *Quando as catedrais eram brancas*. O poeta, agora, sabia o que não queria fazer. Encontrara na obra *Por uma arquitetura*, escrita em 1923 por Le Corbusier, a máxima que usaria como epígrafe no seu livro *O engenheiro*: o poema como uma *machine à émouvoir*. Esta ideia aparentemente simples do arquiteto se transformaria na equação que o poeta passaria a vida resolvendo. Queria fazer uma poesia que fosse uma “máquina de emocionar”. A tarefa era difícil, uma vez que a expressão encerrava em si uma contradição: uma máquina criada de maneira lógica e racional pelas mãos do homem era capaz de causar emoção? João Cabral mostrou que sim. A poesia organizada, precisa, lacônica tinha e tem o poder de envolver e comover o leitor.

A epígrafe de Le Corbusier comanda a maioria dos escritos de *O engenheiro*, à exceção de poemas como *As nuvens*, que ainda guardam um traço

onírico. O resto do livro — com sua precisão, construção e lucidez — faz justiça à escolha do título. Ali Cabral decide se transformar num arquiteto de palavras: talhar o verso com a mão firme de um engenheiro, ou seja, construir, prever e organizar espaços para que o “edifício” final do livro não falhe. Procurou aprender a criar uma máquina funcional que fosse capaz de emocionar. Nesse aprendizado, Cabral é bastante generoso com o leitor: mostra a ele, através de seus poemas, o que pretende, o que deseja e de que maneira alcança. Em *O engenheiro*, poema que dá nome ao livro, é possível detectar o esforço do poeta de dar formas claras a experiências abstratas:

A luz, o sol, o ar livre
 envolvem o sonho do engenheiro
 O engenheiro sonha coisas claras:
 superfícies, tênis, um copo de água.
 ...
 O lápis, o esquadro, o papel;
 o desenho, o projeto, o número:
 o engenheiro pensa o mundo justo,
 mundo que nenhum véu encobre. (MELO NETO, 2008, p. 45-46)

Não aparece nenhuma referência explícita a Le Corbusier, mas estava claro que o engenheiro desse poema era uma mistura do caráter do arquiteto com as duas figuras poéticas de Mallarmé e Valéry. Cabral já mostrava o seu heterogêneo grupo de influências nesse livro que tinha poemas dedicados a Drummond, Valéry e Joaquim Cardozo. Além deles, também os artistas plásticos se transformariam em seus aliados no que ele denominava carinhosamente de “família espiritual”. Em *O engenheiro* surgia também um traço de sua literatura que iria se consolidar nos livros posteriores: poemas que faziam críticas e homenagens aos pintores ou escultores e suas obras. O livro continha o poema *A Vicente do Rego Monteiro*, uma homenagem que vinha da admiração que Cabral nutria pelo pintor pernambucano.

O poeta conhece Rego Monteiro através de Willy Lewin, já que o pintor era o frequentador mais antigo da biblioteca do francófono. João Cabral se fascina pela figura solitária do pintor e desenhista, que era um homem cosmopolita (vivera na França até o início da Segunda Guerra) e vanguardista, distante da postura regionalista e tradicionalista da “comunidade de pintores nordestinos”. A inclinação de Vicente para o Cubismo e seu importante papel ao introduzir a

técnica no Brasil em pleno movimento da Semana de Arte Moderna de 22 completavam o interesse de João Cabral por sua figura e obra.

Willy Lewin tinha uma pequena coleção de quadros do pintor. João Cabral conhecia e gostava de todos, mas alimentava uma paixão especial por *A paisagem zero*. É possível dizer que essa tela foi a responsável pelo início da relação intensa que o poeta desenvolveria com as artes plásticas. Cabral, que tinha experimentado um desejo juvenil de se tornar pintor, via no quadro uma síntese visual do que gostaria de fazer em poesia. A pintura o desafiava e provocava a ponto de levá-lo a escrever o poema *A paisagem zero* (*pintura de Vicente do Rego Monteiro*). Ali estava a escolha pela luminosidade, anunciando a poesia solar que viria:

A luz de três sóis
ilumina três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos (MELO NETO, 2008, p. 43)

A tela viraria uma obsessão. João comprou uma série de outros quadros do pintor, mas não o objeto que motivou o seu primeiro encantamento pela pintura. Anos mais tarde, consegue finalmente adquirir o quadro e o coloca em um lugar de destaque na sala de estar, onde recebe as visitas sociais e amigos. Cabral enxerga em Vicente do Rego Monteiro “a figura ideal do artista: homem independente, com o espírito de um fundador, que se habitua sempre a criar a partir do zero absoluto. Não importa tanto o resultado dessa ruptura com a tradição, importa mais a própria ruptura.” (CASTELLO, 2006, p. 56).

9.2

Um arquiteto de palavras

Para além da descoberta das artes plásticas como ferramenta para fazer sua poesia, *O engenheiro* é, também, um livro que já anuncia quais serão as verdadeiras musas desse poeta de inspiração calculada pela lógica: as palavras. Aparecem poemas feitos sobre uma árvore, uma mesa e finalmente uma ode aos minerais. “A palavra é uma coisa diferente. (...) Ela não é apenas o que significa: não é apenas denotação, mas também conotação. Ela tem uma matéria própria, um peso próprio, tem um sabor próprio”, dizia (MELO NETO, in *Mestres da*

Literatura, 2006). Via nas palavras um material com peso e densidade, e era com ele que decidira esculpir e construir os seus poemas.

Resolvera, então, ir forjando cuidadosamente esse material. Demorava meses, às vezes anos, para escrever um poema. Queria encontrar a *mot juste* que coubesse no verso, o encaixe perfeito que pudesse dizer exatamente o que ele desejava. A arte para ele era construção, trabalho duro, e estava muito mais próxima do esforço do artesão do que da inspiração dos loucos, dos gênios ou dos apaixonados. Chegou a comparar o trabalho do poeta, do escritor ou romancista ao do sapateiro: feito com o devido cuidado e precisão, poderia dar origem a sapatos ou poemas perfeitos. Acreditava na máxima valeriana de que tudo o que escrevia espontaneamente era um eco de coisas que já tinha lido. Cumpria, então, realizar o trabalho rigoroso de eliminar tudo o que nele era dos outros para se chegar à enunciação pura de sua poesia. Nessa empreitada, escolhia detalhadamente as palavras: observava-as, aproximava-se delas, tentava extrair o verdadeiro mistério que escondiam para combiná-las em versos. Sua paixão por essas “ferramentas de trabalho” era quase a mesma que encorajava Sartre a escrever *Les mots* (ao mesmo tempo biografia e declaração de amor às palavras): “as frases resistiam-me à maneira das coisas; cumpria observá-las, rodeá-las, fingir que me afastava e retornar subitamente a elas de modo a surpreendê-las desprevenidas: na maioria das vezes, guardavam seu segredo”. (SARTRE, 2000, p. 37).

Esculpir a poesia, retirar, pouco a pouco, os adornos, os enfeites, o supérfluo, deixar ficar o essencial. Cabral se dizia um preguiçoso, afirmava que por isso tinha escolhido ser ateu: para não ter o trabalho de lutar por qualquer credo. Substituiu a religião pela poesia. Rebelava-se contra a indolência da inspiração para buscar um trabalho intelectual — a fabricação do poema —, que acreditava mais próximo do trabalho braçal. Mas tinha nessa atividade o cuidado de um artista manual, de um artesão de palavras. “Ele queria uma poesia depurada. A gente sente na leitura que ele está depurando ao máximo o que está escrevendo, está cortando ao máximo. Então, resta o essencial, reduzido à sua mineralidade.” (VERISSIMO, Luis Fernando in *O artista inconfessável*, 2007).

De todas as artes, da que o poeta estava mais próximo era a escultura, pela escolha do minério como matéria. Entre todos os minérios escolhera o mais difícil, o mais indócil para a tarefa de esculpir: a pedra. Mas como talhar tão

resistente material? Para descobrir o segredo, o mistério desse elemento da natureza, o artista precisa observá-lo em silêncio, aprender com ele. Só é possível retirar o melhor desenho de uma pedra através do conhecimento preciso do seu relevo, de suas depressões e de seu formato:

Procura a ordem
 que vês na pedra:
 nada se gasta
 mas permanece.
 (...)
 Pesado e sólido
 que ao fluido vence,
 que sempre ao fundo
 das coisas desce. (MELO NETO, 2008, p. 59-60)

A pedra o ajudaria a sair do sono e do sonho pela sua simples presença, que, de tão realista, tão palpável, podia conduzir a uma nova poesia.

Esse trabalho de lapidar a pedra é feito pelo que sobra, o que resta depois de um desgaste inevitável. Cabral considerava as palavras como pequenas pedras com um valor essencial. Pedras que, apesar da aparente opacidade, escondem um poder de expressão: “uma carga psicológica acumulada”, dizia. Tendo isso claro, o poeta compara o gesto de escrever com o de catar feijão: “Certo, não, quando ao catar palavras:/ a pedra dá à frase seu grão mais vivo.”. Vê na triagem dos grãos — trabalho caseiro empreendido por quem cozinha — uma atividade parecida com a do poeta, mas inverte a finalidade: descarta o feijão e retém as pedras. Peneira as melhores palavras, que nem sempre são as mais digeríveis (às vezes são mesmo os grãos mais feios e pesados), para com elas “travar o verso, combatendo a melodia por meio de pedras vocabulares, sintáticas e fonéticas”. (SECCHIN in *Poesia completa e prosa*, 2008, p. 15).

Espiava as palavras de longe. Tinha medo de que elas tomassem vida, fizessem o poema falar por si, queria manejá-las, ter o controle sobre o que estava escrevendo. Para isso precisava conhecer as especificidades de cada uma delas. Acreditava que existiam dois tipos de palavras: as concretas e as abstratas. A primeira era aquela que se dirige diretamente aos sentidos, e a última, um tipo de palavra que atinge a inteligência. O desafio que João Cabral impunha para a sua poesia era o de escrever para atingir a inteligência através dos sentidos. Imaginava

que a palavra abstrata causava uma polissemia desnecessária, preferia dar ao leitor uma experiência sensorial.

Como o sentido mais aguçado do poeta era a visão, trabalhou para fazer uma poesia capaz de *donner à voir* (dar a ver) ao leitor. A expressão, que o perseguiu desde jovem, é o título de uma coletânea de poesias sobre pintores de Paul Éluard. A primeira vez que Cabral viu *Donner à voir* exposto em uma livraria do Recife, imaginou: “Mas é isso que eu quero da minha poesia.” As palavras começaram a ser pensadas para formar uma pintura, uma paisagem, qualquer coisa de beleza visual que fizesse o leitor ter uma imagem fotográfica do que estava sendo dito no poema. Procurava escrever contra a ambiguidade que as próprias palavras guardavam. Sabia que era inevitável que o leitor interpretasse de outra forma, que cada palavra atuasse gerando sentidos múltiplos, mas procurava transformá-las em algo concreto e claro para “dar a ver” ao leitor o quadro que pintara internamente, na sua cabeça.

Não fazia, via os seus poemas. E, talvez, essa fosse a maior contribuição que o amigo Murilo Mendes veio prestar para sua poesia. Cabral sabia que tinha um temperamento poético inteiramente distinto do de Murilo, mas uma coisa estava clara para ele: “nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical” (ATHAYDE, 1998, p. 137). Foi essa percepção que o fez valorizar a *estrutura* da poesia em detrimento da *tessitura*. Para Cabral a tradição da poesia de língua portuguesa era de tessitura, e um dos poucos insurretos desse modelo era Cesário Verde, com quem dizia ter grandes afinidades.

Fora isso, existia uma infinidade de poetas transbordantes, que trabalhavam com o excesso. João Cabral não era um deles. Estava no grupo dos “enxutos”, daqueles que escreviam pela escassez, que faziam livros porque tinham um imenso vazio a preencher. Nesse caso, claro, ele se sentia muito mais à vontade circulando pelo terreno do concreto. Queria produzir poemas que o leitor fosse capaz de cheirar, provar, tocar ou sentir. Como tinha uma apreensão do mundo predominantemente visual, tratava de botar essas imagens no papel, espelhar a sua visão de realidade e esperar que o leitor fizesse uma leitura intelectual dela. Esperar é a expressão mais correta. Porque, nas palavras de Lauro Escorel, o poema será sempre uma espécie de violino, em cada leitor executará a

melodia que deseja. Cabral tentava apenas dar os acordes fundamentais, corretos, e deixar para o leitor a fantasia de criar uma partitura.

Perseguindo essa expressão concreta, essencial, o poeta arriscou um vocabulário poético inteiramente novo. Introduziu palavras como aspirina, gasolina, telégrafo, cabra e diarreia num terreno até então envolvido pelo perfume romântico. Vivia às turras com Vinicius de Moraes e as suas letras e poesias sobre o amor. Chegou a sugerir ao poeta para trocar os versos sobre o coração por outros em ode ao fígado, ou ao pâncreas: “Ó Vinicius, não dá para trocar de víscera, não?”, dizia em uma conversa que se tornou célebre. Mas ele próprio tentava escrever versos sempre com uma preocupação formal por trás, buscou todas as explicações possíveis para apoiar o seu discurso antilírico. Consultava livros, mergulhava em teorias, descobria pontos de vista afins de outros poetas:

Ezra Pound diz que há três tipos de poesia: a fanopeia, que apresenta uma realidade visual ou visualizável – como exemplos: Cesário Verde, Lorca e até Dante – ; a melopeia, de sugestão auditiva, como a música, e de que poderemos ter exemplos em Verlaine e Eugênio de Castro; e a logopeia, poesia que transmite uma ideia e de que achamos um modelo nos sonetos de Camões. (...) Ora, a poesia portuguesa e a brasileira são preponderantemente melopeia e logopeia. (...) Eu sou preponderantemente de uma poesia de fanopeia. (ATHAYDE, 1998, p. 71).

Sabia que as palavras não eram transparentes, não era possível enxergar através delas. Eram como uma expressão matemática: cada uma tinha uma realidade por trás de si “que o poeta não pode anular”. Cabral procurava fazer, então, o uso mais puro e mineral delas. Mas havia o leitor. E a interpretação do leitor está fora de qualquer controle formal que o poeta queira fazer. Além disso, as palavras tinham determinadas qualidades separadas, mas, quando estavam juntas, numa mesma página, alcançavam um poder explosivo incontrolável. Por isso a poesia árida, lacônica e magra tinha e tem o poder de emocionar o leitor. Ferreira Gullar gostava de classificar os poemas de João Cabral como granadas: objetos compactos de enorme caráter explosivo. O poeta tinha o trabalho duro de organizar essas pedras opacas com a finalidade de gerar um resultado final capaz de tocar o leitor.

E isso não fazia dele um “poeta sem alma”, ou de sua poesia uma equação matemática. Ao contrário, Cabral estava em consonância com a prosa de Graciliano Ramos: um texto enxuto, mas tocante. Construir, trabalhar e impor a si

mesmo um sério rigor formal era a maneira que este pernambucano tinha de lidar com a própria emoção. Ela aparece, então, num lugar inesperado: lá onde o texto encontra o leitor (cresce como uma flor agreste por entre as pedras de um solo seco). A “máquina de emocionar” funciona, apesar de tantos substantivos concretos, de tantas palavras não poéticas, de uma dicção truncada, da gagueira e do silêncio. Porque, quando o silêncio assola, é possível aguçar o olhar.

Para fazer a máquina se movimentar Cabral tentava impor exigências e mecanismos externos que assegurassem uma maneira de dar ordem à confusão interna. A sua qualidade de engenheiro atuava no planejamento de cada obra. Os poemas eram pedras fundamentais, que na relação de umas com as outras dariam origem a uma construção final, perfeita: o livro. Em *Educação pela pedra e Serial*, mais do que em outras obras, o poeta assume a concepção organizadora do livro “como se a montagem dele fosse o maior poema que o próprio livro contém. Então, cada peça é milimetricamente estudada, previamente. Como se houvesse uma planta baixa de arquiteto antes de erguer o edifício do livro.” (SECCHIN in *Mestres da Literatura*, 2006). Mais uma vez, o material escolhido para erigir o edifício é a pedra: a estrutura forte e opaca, obsessão maior do poeta. Esse elemento-síntese era de tal forma importante que a primeira edição de *Poesias completas* do poeta, em 1968, abre com o livro *Pedra do sono* e encerra com *Educação pela pedra*.

Quase vinte e quatro anos depois do primeiro livro, Cabral tinha aprendido que a sua pedra não crescia na sombra, nem no sonho, mas era feita para calejar no calor do sol. Tinha chegado até ali, pavimentando esta estrada de pedra e já estava disposto a tirar alguma lição desse material tão presente em sua poesia.

A lição 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 de pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la. (MELO NETO, 2008, p. 312)

O livro *Educação pela pedra* é uma “antilira” dedicada a Manuel Bandeira, um dos mestres de João Cabral. Inova com os versos agora em quadra: mais um impedimento à musicalidade e ao conformismo do leitor. E já possui uma estrutura bastante configurada: uma divisão binária entre *Nordeste (A)* e *Não*

Nordeste (B). Conta com 48 poemas: 24 sobre Pernambuco e outros 24 falando de temas variados. Rimas e estrofações orquestradas com a precisão de um maestro que dizia não entender ou gostar de música.

Antonio Carlos Secchin, em seu trabalho sobre João Cabral (*João Cabral: a poesia do menos*), explica que *A educação pela pedra* vem para afirmar três tendências fundamentais da obra cabralina: o lado pedagógico da sua poesia (sua proposta de modelos éticos e estéticos de apropriação do real), o destaque para o concreto (a pedra) e o desejo de que os ensinamentos apreendidos pelo real estejam visíveis nas coisas. Por todas essas características, o livro mostra que o poeta tinha aprendido com a pedra. Que agora já sabia forjar o material que escolhera. De tanto observá-la em seu silêncio, em sua resistência fria, era capaz de construir belos poemas com ela, sobre ela e com a estrutura e o temperamento dela. O livro trazia as pedras duras e indigestas de *Catar feijão* e a pedra lapidada, o cristal da aspirina. Um pouco de Recife e um pouco de Sevilha. E as palavras, pedras que traziam com elas traços da memória do poeta: cana, sertão, seca, rio, usina. Cabral havia amadurecido com a pedagogia pétreia e já andava com desenvoltura agora no solo ressecado de sua poesia.

Nessa altura, estava pronto para propor uma gramática própria. Não exatamente pelos neologismos ou criações — como acontecia, por exemplo, com Guimarães Rosa —, mas pelo desconforto de criar um discurso contrário ao das gramáticas já conhecidas. O leitor, ressabiado, ajeita-se em sua poltrona, sente as dificuldades de atravessar o texto desse poeta de estética própria. Mas está fascinado e precisa prosseguir. João Cabral acreditava que, além de substantivos, os adjetivos podiam também ser concretos e abstratos. “Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão concreto quanto o adjetivo torto.” (ATHAYDE, 1998, p. 65). A tática para saber diferenciá-los era observar se o adjetivo era ligado a uma determinada realidade sensorial. É possível perceber se algo é liso ou redondo, mas sublime e inteligente estavam no mesmo terreno de indeterminação que caracterizava os substantivos sublimação e inteligência. Cada pessoa pode dar a estas palavras a interpretação que deseja, estão fora do controle, longe do “campo visual”.

Para evitar interpretações múltiplas, Cabral procurava escrever uma poesia enquadrada dentro deste campo visual:

A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético nesse sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento. (MELO NETO in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p. 21)

Quando escreve em *Educação pela pedra* o poema “Fábula do arquiteto”, já estava seguro de que fazia da “profissão” de poeta algo bem parecido ao ofício do arquiteto. Cada livro que faz, principalmente a partir de *O rio*, é raciocinado desta forma: ergue-se em cima de um esqueleto pré-determinado e calculado em suas medidas, dimensões e espaços. O texto deixa de correr de forma arbitrária, de ser um material indócil, e o poeta toma para si o controle do livro em termos macroestruturais, passa a pensar previamente a construção, fazer as contas, dividir o número de poemas, de estrofes, até saber a exata quantidade de páginas.

Algumas coisas facilitavam muito essa organização literária. Uma delas era a obsessão que Cabral tinha pelo número quatro: perfeito, par e fechado. *Serial* foi um livro todo pensado em cima desse número: possui dezesseis poemas, ou seja, quatro vezes quatro. Sob qualquer ângulo que se observe, o livro é dividido em quatro partes. A quantidade de poemas, de sílabas, de quadras, de assuntos, de maneiras diferentes de ver a mesma coisa é sempre o quatro, um divisor ou um múltiplo. Nesse livro o rigor formal do poeta chega perto da insanidade, o que o aproxima mais uma vez de seu mentor Valéry em sua famosa frase: “Eu tenho a loucura da precisão.” *Serial* parece ter sido feito com a máquina de calcular nas mãos. Não é verdade: o esquema do livro está muito mais voltado para a geometria espacial, que fazia mais sentido aos olhos sensíveis de Cabral, do que para a álgebra.

Usar um pensamento espacial era a única saída que Cabral encontrava para realizar a sua poesia: organizar suas imagens mentais, torná-las nítidas para o leitor. Nesse esforço formal, contava com alguns artificios: “eu procuro me criar dificuldades. Você metrificar, sobretudo para um sujeito que não tem ouvido, como eu, é uma tarefa bastante difícil”, dizia. Impunha alguns obstáculos que eram desafios para fazer a sua poesia, mas que também eram uma forma de tirar o leitor de seu conformismo. O verso melódico, dizia Cabral, era uma espécie de

música de fundo que distraía e embalava o leitor, deixando-o solto e desatento no caminho do texto. O poeta queria combater a escuta automatizada com o uso dos versos de oito, nove ou onze sílabas.

Fugia da melodia previsível adotando a redondilha. Com isso garantia a atenção e a curiosidade do leitor, desafiando-o. Tinha uma resistência quase irracional contra o decassílabo, fruto das leituras árduas que precisou empreender no Colégio Marista. Mas precisava da rima, necessitava dela como uma “palavra de ordem” para organizar seus versos. Sua rima era toante, seguia a cartilha espanhola: era uma maneira de despistar o leitor. Acreditava que a rima toante não era melódica, era menos evidente, reduzia a distração. Para o leitor desavisado, ela passava despercebida, confundia-se com o verso livre.

Eu uso essas duas coisas porque o verso de oito sílabas, que eu uso com uma acentuação irregular interna, dá a impressão da prosa. E a rima toante, como eu sei que ela não soa no ouvido do brasileiro, dá a impressão de que o poema não é rimado. (ATHAYDE, 1998, pp. 94/95).

A poesia tinha escolhido esse pernambucano, antilírico, magro e mal-humorado. Não fora Cabral que diretamente a escolhera, queria ser crítico, engenheiro ou, talvez, artista plástico. Com essa matéria poética — pesada, vibrante e emocional — nas mãos, ele precisava descobrir a alquimia para transformar tanta emoção em razão, tanta subjetividade em objetividade, tanta irracionalidade em lógica. Encontrou a sua resposta criando uma dicção absolutamente particular. Não estava disposto aos “derramamentos” dedicados à poesia até então, queria modificá-la, calcificá-la. E conseguiu. João Cabral dizia que não concordava com a escolha de Pégaso (o cavalo voador) como símbolo poético, preferia a metáfora da galinha ou do peru: duas aves com asas que não podiam voar, que permaneciam no chão ciscando entre as pedras. Dizia que para o poeta “o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem que andar um quilômetro pelo chão”.

9.3

Poesia e memória visual

“Papai era muito visual. O jeito dele de aprender — e cada um tem o seu — era através da visão”, explica Inez Cabral. Alguns fecham os olhos, apuram os ouvidos e são capazes de sentir tudo o que está à sua volta. João Cabral, ao contrário, esfregava os olhos, colocava os óculos e enxergava claramente sua poesia como deveria ser feita. Todos os esforços – a criação de uma métrica e rima heterodoxas, as “plantas baixas” de cada livro, a delimitação do peso e volume das palavras – eram para garantir a síntese dos outros sentidos humanos num único: a visão, sua principal maneira de perceber o mundo.

Aquele menino tímido e concentrado tinha feito inúmeras vezes a viagem de Recife até Carpina, cidade do interior onde os pais tinham um sítio. Pela janela do carro observava incansavelmente a paisagem de Pernambuco. Silencioso, ia perscrutando com seus olhos curiosos a cana, o sol, a luminosidade e a geografia. Essas primeiras imagens da infância o marcariam para sempre, viajariam com ele para todos os países em que precisou morar por conta da profissão de diplomata, assaltariam-no em sonho e em vigília. Realmente tinha em seus olhos as “janelas” encantadas que se abriam para absorver o mundo. Através da lente deles podia observar, entender e apropriar-se das imagens que, mais tarde, formariam a sua poesia.

João Cabral acreditava que existia a experiência de dois Nordeste diferentes: o místico e fabular, de Ariano Suassuna, e o seu, do intelectual que nascera na Zona da Mata. As paisagens nesses dois casos eram inteiramente distintas: de um lado, o sertão com uma caatinga cortante, ressecado e pétreo, do outro, a Zona da Mata com uma natureza razoável — oitizeiros, coqueiros, mangueiras e sapotizeiros —, tingida pela presença soberana do rio Capibaribe. O poeta passou a maior parte da sua infância com os olhos voltados para a segunda paisagem, cresceu no engenho da família, em São Lourenço da Mata. Mas, estranhamente, o lado formal de sua poesia — as suas palavras, a sua dicção — era marcado pela visão feérica da seca.

De qualquer maneira, a água atravessava essa paisagem e se infiltrava por entre as pedras. O rio Capibaribe era uma presença que não podia ser ignorada. Cabral se apropriou do rio de todas as maneiras possíveis, explorou distintos

pontos de vista: da visão que o visitante tinha a partir de suas margens à paisagem que o próprio rio vislumbrava a partir do seu leito. O que o “menino guenzo” via quando estava nas embarcações eram os casebres miseráveis revestidos pela lama negra e espessa. Na infância, ao fim de cada partida de futebol, Cabral ia para as margens do rio observar os despojos que boiavam nas águas ferruginosas: os restos animais e vegetais, objetos e destroços perdidos para sempre naquelas águas. O rio era o espaço que carregava o tempo dentro de si, e a saída para arquivar essa paisagem — sempre em movimento, sempre em mutação — era a memória fotográfica.

O poeta registrou para sempre essas primeiras visões do Capibaribe. Elas o marcaram de tal maneira que vão aparecer constantemente em sua obra. Em 1953, mesmo morando no Rio de Janeiro, Cabral escreve *O rio*. O quadro que havia visto na sua infância não saía nem de sua cabeça, nem de sua lembrança. Era capaz de escrever, quase 23 anos depois, com riqueza de detalhes aquela sensação visual:

Um velho cais roído
 e uma fila de oitizeiros
 (...)
 um menino bastante guenzo
 de tarde olhava o rio
 como filme de cinema;
 via-me, rio, passar
 com meu variado cortejo
 de coisas vivas e mortas,
 coisas de lixo e de despejo
 viu o mesmo boi morto
 que Manuel viu numa cheia,
 viu ilhas navegando,
 arrancadas das ribanceiras. (MELO NETO, 2008, p. 113)

O desfile de imagens vistas na infância está fabulosamente enunciado nesses versos. Uma delas, a mais remota, de quando o poeta tinha apenas quatro anos e viu a impressionante imagem de um homem navegando em cima de uma ilha móvel: uma parte grande da vegetação do mangue se desprendera do continente e levava o raro “marinheiro” em cima. Cada lixo ou despojo conduzido pelo rio era para o poeta mais uma surpresa visual do que algo para ser descartado.

Com essa presença úmida e pantanosa do Capibaribe, foi escrevendo e poetizando o seu Nordeste. A sua experiência do sertão era a do habitante da Zona da Mata: lugar para onde a seca empurrava o retirante. Identificava na sua escrita o conceito de *literatura das secas*, criado por José Américo: uma literatura marcadamente escrita por gente das zonas úmidas, não por sertanejos propriamente ditos. A secura aparecia, então, pontuada pela presença do rio. Em torno do Capibaribe escreveu uma trilogia: *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*. Essa pintura em três quadros (o tríptico) destacava, em cada um deles, perspectivas diferentes do mesmo rio. *O cão sem plumas* era uma metáfora bem construída das pessoas, coisas e paisagens relacionadas ao rio. *O rio* é um discurso em primeira pessoa onde o Capibaribe tem uma voz e um ponto de vista, é um poema narrativo. *Morte e vida severina*, talvez um dos trabalhos mais populares do poeta, traz o rio como um personagem e acompanhante de Severino em sua jornada de retirante.

Em todos os poemas as descrições cumprem uma função pictórica, quase fotográfica. Não era só o Capibaribe, era toda a paisagem de Pernambuco, transpassada pelos canaviais, pelo zumbido do vento, pelo calor cortante. Essa sensação espaço-temporal que era fruto da memória do poeta aparece sempre, como pano de fundo, em vários livros. *A escola de facas*, talvez a obra mais biográfica de Cabral, traz novamente essa sensação de espaço e tempo para o leitor com o poema *Menino de engenho*:

Menino, o gume de uma cana
cortou-se ao quase cegar-me
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se (MELO NETO, 2008, p. 392)

Essa realidade cortante, violenta, materializada pela folha da cana já tinha aparecido na lâmina da faca num poema anterior. A troca do metal pelo elemento orgânico (folha da cana) e a cicatriz no lugar estratégico (os olhos) mostravam que aquela paisagem de canaviais era uma marca que o menino levaria dentro do si para o resto da vida.

Cabral queria *dar a ver* ao leitor e conseguira. Mas o quadro que dava a ver, com cores nítidas e vibrantes, era aquele que desenhara dentro de si: o seu Nordeste, ou seu Recife, a sua Sevilha. “Não é com o real que eu trabalho, eu

trabalho com a memória e com a imaginação”, dizia. O Recife de João Cabral não ficava em Pernambuco, estava dentro da sua cabeça. Pesquisava, lia outros autores, alguns poemas chegou a escrever com o mapa do Brasil ao lado. Mas, no fundo, tinha um pouco de receio de voltar à cidade, de enxergar mudadas as paisagens que tão carinhosamente havia guardado na memória. Criou “miragens” próprias dos lugares, coisas e pessoas que eram parte de suas lembranças visuais acumuladas. “Minha poesia é um esforço de ‘presentificação’, de ‘coisificação’ da memória.” (MELO NETO in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p. 31).

Nesse esforço criara também, como Suassuna, paisagens mitológicas, fabulosas. Lugares fundados sob o solo movediço de sua memória. Tinha um compromisso com a realidade, mas preferia não mexer na sua visão interna das coisas. Um dos maiores elogios que o poeta disse já ter recebido em sua vida foi de um jovem jornalista de Brasília que empreendeu uma viagem do Recife ao interior e confessou não conseguir olhar qualquer paisagem do trajeto sem lembrar-se de um de seus versos. Estava aí um leitor que teve a possibilidade de transpor a experiência visual vivida com as palavras de Cabral para a geografia real. A poesia cabralina era para ser vista, mas surgia também a partir do olhar. Seu processo criativo nascia do campo visual. “Eu parto de uma imagem, de um assunto, às vezes de um ritmo. E aí fico trabalhando em cima.” (MELO NETO in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p. 27). Tinha sempre esqueletos, esquemas lógicos de livros pré-traçados. Sobre esses argumentos desdobrava, aos poucos, as partes da obra.

Evidentemente, cada uma das fases do processo criativo tinha que ser enxergada pelo poeta como numa macroestrutura. O primeiro tempo da criação, relativo à inspiração (palavra proibida na sintaxe cabralina), era feito através da observação. Cabral era um andarilho, caminhava pelos lugares, situava-se espacialmente, para poder ver, reter e transpor para o papel. As ideias, contrariando o seu desejo lógico, vinham de improviso, esparsas, entrecortadas.

João Cabral andava muito sozinho, por ruas, praças e parques. Andava, olhava, olhava, era um grande observador. Vá se saber como essas coisas chegavam dentro dele, como ‘batiam’ nele, talvez nem ele soubesse dizer.(...) Era fascinado pela visão. O olho, posso dizer, era seu principal instrumento de escrita. (CASTELLO, 2009, p.2 - Anexo 2)

A primeira providência de João era anotá-las em pequenos papéis, que enchiam seus bolsos até que ganhassem o sentido de uma ideia maior, uma espinha dorsal de livro que iria, em esquema, também para o papel.

A organização do que trazia por dentro tinha que entrar, automaticamente, na materialidade da folha de papel. O poeta tinha uma resistência forte ao seu mundo interno, tentava livrar-se dele rapidamente, nomeando-o com palavras. De preferência as palavras concretas, que escapassem da subjetividade e do desconhecido da abstração. Escrevia manualmente os seus poemas, repassava para a máquina de escrever. Mas era um revisor obsessivo de seus próprios textos: seguia reescrevendo, fazendo inúmeras correções. Datilografava novamente. Cabral tinha uma dificuldade grande de dar um livro por terminado. Quando escreveu *A escola das facas*, por exemplo, despachou os originais para a casa do amigo Lauro Escorel com uma recomendação: “Guarde tudo num cofre”. Era a única maneira de garantir que não faria novas alterações até que o livro fosse para a gráfica.

Escrevia, inscrevia e apagava inúmeras vezes. O trabalho era todo realizado em profundo silêncio e solidão. Apenas o produto final era confiado à mulher, Stella, que, com sua alma organizadora de arquivista, fazia a última datilografia. As provas que voltavam da editora eram invariavelmente corrigidas também, e, se o livro não tivesse um prazo para ser entregue, os originais estariam fadados a idas e vindas eternas entre o editor, o revisor e o poeta. A exigência não era com os outros, nunca, mas com ele e o seu próprio texto.

Uma vez entregue o livro, Cabral o abandonava à própria sorte. Gostava de ler as críticas, de saber o que os outros tinham a dizer sobre a obra. Mas o texto só era revisitado agora numa próxima edição. Apesar de pequenas, as mudanças aconteciam também de edição para edição. Era um trabalho difícil e manual: cada “peça” feita era abandonada quando concluída. Mas o artesão, sempre insatisfeito, voltava ao trabalho inicial: ainda podia lapidá-lo, refazê-lo, dar toques sutis que melhorassem a qualidade da obra. Cada novo olhar lançado ao quadro pelo artista, meses, anos depois, fazia com que ele pensasse em acrescentar uma outra pincelada, uma nova cor, sutil, quase escondida, mas que faria alguma diferença para a compreensão do espectador.

Sem sombra de dúvida esse era um trabalho que exigia tempo, concentração, isolamento. João Cabral buscava essas condições. Tinha uma

disciplina de leitura e escrita quase diária. Organizava o seu espaço dentro de casa para resguardar a solidão. Com este objetivo fizera, inclusive, algumas escolhas de vida: a carreira diplomática tinha sido uma desculpa para conseguir, simultaneamente, estabilidade material para a família e tempo para escrever. É bem verdade que, muitas vezes, essa teoria não conseguia ser colocada na prática. Alguns postos exigiram mais tempo de trabalho e mais desgaste emocional do que o imaginado. Nesses períodos, a poesia precisava sair do papel principal em sua vida e operar um pouco nas margens.

A diplomacia oferecia algumas desvantagens. João Cabral era avesso a mudanças constantes: tinha dificuldades de se adaptar a novas cidades e gostava de criar uma rotina em cada um dos lugares em que servia. Às vezes tinha problemas para estabelecer os vínculos que o ligariam a uma cidade e que fariam dela cenário para uma nova investida na escrita. Enxergava também uma outra barreira da profissão para o seu trabalho de poeta:

(...) você é um cidadão condenado, você vive e funciona em uma língua estrangeira. Afinal de contas, você não é um cientista, você é um escritor e lida com uma língua, e precisa estar cercado dessa língua 24 horas por dia. E, como diplomata, está cercado de uma língua estrangeira a maior parte do tempo. (ATHAYDE, 1998, p. 27).

Barreira que tentava transpor em casa fazendo o uso da língua materna com a mulher e com os filhos. Precisava escutar essa voz, que era a voz que o fazia lembrar, produzir imagens e escrever. E ela estava em sua língua, que, segundo ele, não era português, era “nordestino”. Por isso não tolerava traduções, evitava ler as de seus livros, não via como transladar a sua gramática e sintaxe para outro idioma.

Tudo o que era sensorial influenciava a sua escrita. O clima frio de Londres o jogou em casa, sem a possibilidade de andar pelas ruas para fomentar o seu processo criativo. A paisagem da Costa do Pacífico gerou uma enorme indisposição no poeta: o sol se punha no oceano, e isso dava a ele uma luz e cor desconhecidas. O Rio de Janeiro era uma cidade barulhenta, que o dispersava e o impedia de escrever. Em alguns lugares, no entanto, tem estadias tremendamente felizes. Em Honduras, apesar da vastidão acachapante da cidade de Tegucigalpa, Cabral terá um dos mais tranquilos locais de trabalho: um escritório térreo e isolado, com vista para o jardim e paredes cobertas de estantes.

9.4

Um olhar de viajante

Foi nesse escritório hondurenho que o poeta escreveu o *Auto do frade*. Esse processo sempre acontecia com João Cabral, só escrevia sobre uma cidade quando já estava em outra. Talvez a saturação de imagens, aquelas que avidamente absorvia com os olhos e a cabeça, precisasse ser devidamente processada até ser passada para o papel. Escrevia depois de já ter se livrado da presença real das coisas. Trabalhava com o que sobrava delas, com o eco. A ideia de escrever sobre frei Caneca veio de mais uma das obsessões que tomavam a mente do poeta. Cabral tinha lido um artigo de Mário Melo, um pesquisador pernambucano que tinha estudado com detalhes os últimos momentos da vida do religioso. Terminou a leitura imaginando imediatamente um filme. Depois de tentar convencer vários amigos cineastas a colocar em película a sua ideia, decidiu escrever ele mesmo um auto. O poeta tentou dar uma estrutura cinematográfica ao poema: “Era um filme que eu gostaria de ver.”

Ele estava “vendo” esse filme quando escreveu. De Honduras imaginava o corpo de frei Caneca sendo conduzido por tábuas pelas escadarias da Igreja do Carmo. Produziu *Museu de tudo*, por exemplo, na África em meio a intensos compromissos profissionais. O livro fala de Sevilha, de Pernambuco, Marrocos, Brasília e acaba dedicando à África três ou quatro poemas. O seu tempo de vida e o seu tempo poético não eram sincronizados. “A observação vem primeiro, mas o poema só pode ser trabalhado quando ela já se transformou em recordação”, dizia (CASTELLO, 2006, p. 135). Além do material concreto da pedra, o tempo era uma estrutura fundamental para erodir e decantar a sua obra.

João Cabral estava sempre em trânsito, e sua veia criativa surgia exatamente deste não lugar: um lugar sem coordenadas espaciais, mas localizado no tempo. Por isso é tão difícil entender como o caráter estável, fixo e permanente do poeta combinava tão bem com as viagens e frequentes mudanças pelas quais tinha que passar. Os trâmites concretos das viagens — mudança de lar, traslado de bagagens e desconforto de encaixotar e organizar as coisas —, ele, verdadeiramente, não gostava. Quem se encarregava disso era Stella. Mas a mudança, em si, o ter que estar em outro lugar, era uma dificuldade que Cabral não tinha. Os lugares, ele os levava dentro de si.

Esses lugares “imaginários” perseguiam o poeta. Cada cidade para a qual se mudava, e cada paisagem que via, ele guardava como uma imagem. Tempos depois, e nunca quando estava vivendo no lugar, lançava mão dessa imagem, reprocessada, relida, para escrever poesia. O seu modo de olhar, na verdade, aproxima-se muito da definição que Merleau-Ponty aplica ao olhar dos pintores:

Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas (...) Claro que esse dom se conquista pelo exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse de sua visão. A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, sua visão em todo caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro responde a todas essas faltas (...) (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19)

Cabral foi “adestrando” o seu olhar, sentido aguçado muito mais do que o ouvido, para perceber o mundo. O exercício de transformar o ver em olhar foi feito com a ajuda do tempo. Não é à toa que o Capibaribe visto das margens por aquele menino só tomou forma anos depois. Perscrutar — pessoas, paisagens e lugares — podia ser feito no calor da rua, no burburinho dos carros e ruídos, a multidão não atrapalha. Escrever, não. Escrever supunha o isolamento. Esse “pintor” de palavras só vai reconstruir a paisagem na reserva, na solidão e no silêncio.

Essa forma de produzir do poeta supunha alternância de períodos de mudança, trânsito e circulação com períodos de isolamento: o momento em que recolhia o material — de observação — e o momento onde, sozinho numa sala, misturava as tintas de uma paleta para pintar o quadro. O cavalete que apoiava esses quadros era a memória. Tingia a escrita com as cores que recolhia na lembrança. Os tons só se tornavam precisos para a sua poesia com a passagem do tempo. Ora, o olhar de João Cabral é o olhar do viajante. O olhar daquele, segundo Merleau-Ponty, que não está nem em um lugar nem em outro: mas que está entre. Não importa o percurso feito, mas a passagem. É nesse trânsito que o poeta elabora as suas imagens, bases incontestáveis de sua escrita.

E a perspectiva que ele lança sobre elas exige maturação. Por isso o tempo, na obra de João Cabral, é uma estrutura fundamental. E, nesse caso, não é o tempo como sucessão de acontecimentos: linha composta de pontos (agoras) que se avizinham uns dos outros para criar uma trajetória. Mas o tempo, no sentido

que Ponty coloca, como uma unidade em transformação. Uma estrutura complexa proveniente da articulação e diferenciação do passado e do futuro no campo do presente. Assim sendo, o presente não é uma estrutura compacta e opaca, “mas um ‘campo’, aberto e ‘poroso’, indeciso e lacunar em cujo inacabamento e indeterminação se encontra justamente sua abertura para o outro, para o ausente, ou ainda – para usar sua expressão mais cara – para o ‘invisível’.” (CARDOSO, 2006, p. 356).

Nesse presente, inacabado e indeciso, com suas dobras, o poeta preenche as lacunas com configurações de imagens que trouxe do passado e evocando miragens possíveis, futuras. O movimento que caracteriza a viagem está no tempo, não no espaço. Por isso Cabral, apesar de todo o seu temperamento em favor da permanência, é um “poeta-viajante”. Ele tem a capacidade de se distanciar, por isso pode viajar. Mais do que isso, possui também o olhar do viajante: porque inquire as coisas, surpreende-se com sua alteridade e não se contenta com respostas prontas e fabricadas. Quando interroga as lacunas, as zonas aparentemente opacas, as paisagens do presente, interroga também a si mesmo: reorganiza-se.

A visão do poeta, como a de todo artista, vai além da atividade ingênua do ver, mergulha em cada coisa através do olhar. E a atividade de olhar, explica Sérgio Cardoso em seu ensaio *O olhar do viajante*, “deixa sempre aflorar uma intenção, trai sempre um certo urdimento, algum cálculo ou malícia – as marcas do artifício sublinham a atuação e poderes do sujeito”. João Cabral chegava a cada lugar, caminhava pelas ruas, observava pessoas, posturas e estabelecia uma relação particular de “vidente” com essa realidade. Nunca teve uma simples passividade em relação às coisas: queria ir além do visto, tocar com os olhos as dobras da paisagem e, como um alquimista, realizar as metamorfoses possíveis dessas lacunas em palavras. Cabral, sem dúvida, não era o viajante que ficava observando da janela de um trem, do vidro de um avião, da varanda de um hotel, ia até a superfície plana e maciça que o mundo lhe oferecia e escavava com os seus olhos as frestas, enxergava por entre elas outra coisa. Passava essas imagens pelo tecido do tempo — também poroso — e escrevia seus poemas.

Por ter esse olhar de surpresa, de curiosidade e de inconformismo — a visão feita interrogação —, João Cabral era um viajante. Seria mesmo se nunca tivesse saído de Pernambuco. Porque tinha a capacidade de atravessar “passagens”

de seu território interno. Suas viagens são, quase sempre, temporais, ocorridas dentro dele nas fendas de sua própria identidade. É claro que Cabral sentia, em tudo isso, um enorme desconforto: “o mundo interior para mim é fonte de tormento.” Mas dava ordem a esse mundo pessoal escrevendo. Voltando dessas viagens internas, trazia fotografias – as provas de permanência de qualquer viajante –, guardava essas imagens dentro de uma gaveta no interior do cérebro e, mais adiante, fazia uma “pintura escrita” sobre elas. O trabalho do poeta era burilar uma mistura de memória e imaginação. A memória, lacunar e descontínua, atuava então sobre as tintas dessas imagens e fazia uma outra leitura do real, um quadro novo para o leitor.

O leitor era, então, convidado a entrar nesse mundo. Ele podia ver o Estado de Pernambuco original ou então viajar pelo Pernambuco do poeta. Que não era imaginário, mas memorial. Ele podia visitar Sevilha, ir às praças de touros e ver uma bailarina flamenca dançando, mas essa nunca seria a Sevilha de Cabral. A Sevilha de Cabral em imagem e cores estava no papel, onde as palavras viravam coisas. Estava nas prateleiras de sua lembrança, ou melhor, num lugar preferencial à cabeceira da memória. Para visitar esta Sevilha, o poeta apenas esticava o braço, antes de dormir, e folheava com cuidado o índice iconográfico da cidade. Em *Coisas de cabeceira, Sevilha*, mostra para o leitor esse complexo processo criativo:

Diversas coisas se alinham na memória
 numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
 Coisas, se na origem apenas expressões
 de ciganos, dali; mas claras e concisas
 a um ponto de se condensarem em coisas,
 bem concretas, em suas formas nítidas. (MELO NETO, 2008, p. 318)

Nada de pré-visões, de avaliações apressadas do mundo concreto. Cabral trabalhava com o cimo da memória, a decantação do tempo atuando lenta e imperiosa sobre as imagens. Seu olhar é aquele que reflete e grava, mas depois volta às coisas, necessita vê-las novamente, “olhar bem”, no fundo delas, por isso as guarda junto com os preciosos objetos de cabeceira.

E sabemos que o viajante, mesmo no desconforto, no trânsito, na mudança, não deixa de organizar a sua cabeceira. Faz dos quartos de hotel pequenas realidades caseiras transitórias. Não é raro encontrar em todos eles uma Bíblia na

primeira gaveta da cômoda. Mas, por menor que seja a permanência (que ela dure apenas uma noite), o hóspede vai colocar seus pertences ao lado da cama: um copo d'água, o livro que está lendo ou um relógio para marcar o tempo. Essa organização, João Cabral tinha, a dos homens exaustos que descansam entre uma viagem e outra, a de transformar os lugares a que chegava em familiares, em aconchegantes: tinha os seus elementos para colocar na cabeceira. Recife, Sevilha e outras imagens recolhidas nas paisagens anteriores eram alguns deles.

Fora isso, a sua verdadeira viagem estava nos livros. Por eles, e através deles, podia visitar e caminhar por qualquer país ou lugar e observar quaisquer pessoas. Mudava, sim, de país, de posto diplomático, de casa, de embaixada, mas, em cada um desses novos lugares, reservava um cômodo para realizar a sua viagem intelectual. E, curiosamente, era nesse lugar, muito menor, muito mais limitado, que fazia grande parte de sua viagem, não só lendo, como também escrevendo. “De que adianta a movimentação quando uma pessoa pode viajar de modo tão fantástico sentada numa poltrona?”, perguntava-se o Duc des Esseintes, personagem de J.K. Huysmans no livro *A rebours*. O duque estava certo. Cabral fazia o mesmo: mudava-se, familiarizava-se com os lugares, levava os objetos que podia de uma cidade a outra. Mas o que realmente permanecia eram as suas lembranças, e o que podia renovar eram os seus livros: novas descobertas, novos textos.

9.5

Bibliotecas pelo mundo

Um detalhe aproxima a agitada infância do escritor Alberto Manguel com a vida de João Cabral de Melo Neto: a diplomacia. Manguel tinha um pai diplomata e passou uma grande parte de seus primeiros anos de vida mudando de um país para o outro, tendo como única certeza o conforto da cama e dos livros.

Eu também leio na cama. Na longa sucessão de camas em que passei as noites da minha infância, em quartos de hotel estranhos onde as luzes dos carros que passavam na rua atravessavam misteriosamente o teto, em casas cujos odores e sons não me eram familiares, em chalés de verão grudentos de borrifos de mar, ou onde o ar da montanha era tão seco que colocavam uma bacia de água fervendo com eucalipto ao meu lado para ajudar a respirar, a combinação de cama e livro concedia-me uma espécie de lar ao qual eu sabia que podia voltar noite após noite, sob qualquer céu. (MANGUEL, 2002, p. 177)

Essa certeza é a mesma de João Cabral. Não importavam o tempo, as exigências da embaixada, as mudanças de paisagem e de país, era possível reservar um lugar, um lugar especial, onde estaria sempre isolado do mundo lá fora, lendo.

A leitura era uma paixão inegociável. Precisava estar só, ler sofregamente. Tinha sede de livros. Com essa paixão, nada competia, exceto talvez a dor de cabeça: porque causava seu impedimento. O seu primeiro impulso na chegada a qualquer país era buscar rapidamente uma livraria e uma farmácia. As livrarias sempre foram a principal maneira do escritor de se adaptar a uma nova cidade. Na sua primeira mudança para o Rio de Janeiro, ainda em 1942, ele passa longas horas na *Livraria José Olympio*, na rua do Ouvidor. É lá que vê pela primeira vez seu alter ego alagoano, Graciliano Ramos. Apesar da imensa admiração pelo ficcionista, a timidez era mais forte, e Cabral nunca se aproximou de Graciliano. Limita-se a observá-lo a distância.

Foi graças às tardes passadas na José Olympio – algumas outras em leiterias e bares cariocas – que Cabral começa a ter acesso à cena intelectual da cidade, a fazer amigos. Alguns que levará para o resto de sua vida como Joaquim Cardozo, Lêdo Ivo, Vinicius de Moraes e Rubem Braga. Cardozo, sem dúvida, é uma das influências fundamentais na vida do poeta. No apartamento do solteirão, na rua Constante Ramos, em Copacabana, recebe as melhores indicações de leitura, visita livros antes impensados. Cardozo era um engenheiro com inspirações de poeta, uma das muitas facetas que atraíram João Cabral. De resto, apesar de serem dois pernambucanos, tinham temperamentos inteiramente díspares. Cardozo era incapaz de escrever seus poemas, suas ideias nunca iam para o papel. Vivia às voltas com versos virtuais que sabia de cor, mas nunca dava forma a eles em palavras. Fazer um livro do amigo foi um dos muitos projetos cabralinos que nunca foram concretizados.

João Cabral tinha esta característica: não desistia nunca de tentar aprender mais através da leitura e dos outros. Era um homem reservado, mas que escolhia suas amizades. Cercava-se de pessoas e de livros, imaginava que daí poderia sair material incalculável para os seus escritos. Mal chega à cidade de Barcelona, seu primeiro posto diplomático, e, além de percorrer as ruas com a ansiedade de um descobridor, parte em busca de uma livraria. Andando pelo *paseo* de Gracia depara-se com a *Livraria Ler*: já havia encontrado um lar. Vai frequentá-la

assiduamente, em busca de livros sobre a Catalunha, em busca de autores espanhóis que o levem a uma viagem também literária pelo lugar onde está.

Mais uma vez é entre as estantes que vai encontrar uma figura importante para o apoio do seu tempo de permanência na cidade: o poeta Joan Edoardo Cirlot. Cirlot será uma importante influência nos toques surrealistas que a poesia cabralina adquire. É em Barcelona também que Cabral terá o encontro definitivo com as artes plásticas através do grupo catalão de vanguarda *Dau Al Set* (Dado de Sete Faces). Na verdade o grupo heterogêneo — formado pelo poeta Joan Brossa, pelo escultor Emili Boadella, pelos pintores Modest Cuxian, Pere Tort e Jean Ponç, entre outros — foi uma influência visual importante em sua poesia. De Brossa se tornou amigo próximo, discutiam muito literatura e artes. “Sempre falávamos sobre poesia, a nossa e a dos outros. Nunca líamos poemas. Trocávamos impressões, discutíamos estética ou comentávamos o trabalho de algum poeta”, explicava Brossa (Depoimento de Joan Brossa in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p. 16). Cabral chegou a publicar o primeiro livro de Brossa, uma edição portátil com apenas sete poemas de *Sonets de Caruixa*.

João Cabral vai tentar viajar através dos romances espanhóis. Mas a literatura contemporânea não o anima: Camilo José Cela não lhe agradava (parecia muito influenciado pelo pessimismo de Pío Baroja), e Carmen Laforet, autora de *Nada*, parecia-lhe uma escritora muito dramática. Por outro lado, foi na Espanha que empreendeu o seu primeiro contato com os clássicos. “Desde o *Poema do Cid* a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro, tudo me impressionou fortemente.” (VASCONCELOS, 1966, p. 4). Nunca se cansa de reler o *Cid* e tinha uma predileção especial por uma bela frase que mostrava as mortes ocorridas na batalha de cristãos contra os mouros: “e muitos cavalos fugiram sem seus donos”, imaginava nela uma metáfora concreta e perfeita para a morte. Encontrou na Espanha influências como Cervantes, Quevedo e Góngora, que se misturariam às francesas e ficariam para toda a vida. Permaneceriam na prateleira.

O poeta adquirira o hábito de ser andarilho na estadia em Sevilha. Ele nunca mais o abandonaria e se tornaria um ingrediente fundamental para embalar a sua escrita. Mas a nova cidade para onde é transferido, Londres, não possui o mesmo clima e ambiente acolhedor da anterior: Cabral chega no alto inverno, o sol se põe cedo e, quando sai do escritório, depara-se com uma cidade úmida e fria. Dessa vez vai preferir ficar em casa, embaixo das cobertas, e se entregar à

leitura. Vai preencher as noites solitárias à espera da família (ainda absorvida na Espanha com os detalhes da mudança) com um passeio pela literatura inglesa: iniciado basicamente pela leitura de W.H. Auden, Dylan Thomas e Doris Lessing, radicada em Londres.

Procura aquecer o clima com as amizades de Lessing e do poeta William Sanson. O último se transforma em principal companheiro e guia de Cabral pela literatura inglesa. O dia a dia de trabalho e a paisagem tumultuada da cidade atiram de vez o poeta no conforto de casa. Aproveita, então, os finais de semana para encontrar um oásis que o afaste do trânsito e da agitação londrina: encontra-o na livraria *Foyles*, em *Charing Road*. Passa horas no lugar investindo na leitura dos ingleses. Tenta começar pelos românticos – Lord Byron, John Keats e Percy Shelley – mas é sabido que João Cabral não encontra afinidades com esse gênero de literatura em nenhuma língua. Decide então fazer uma empreitada arriscada: volta no tempo e entrega-se aos escritos de John Donne, fundador da poesia metafísica inglesa. Ataca vorazmente os livros do autor, um marco na oratória religiosa. Mas a grande paixão da temporada londrina de Cabral é indiscutivelmente George Crabbe, com seus versos lacônicos e práticos.

A cidade o remove de seus hábitos mais comuns: caminhadas e observação de paisagens. Em resposta, o poeta, sempre visual, vai buscar absorção de imagens em outros meios. Começa a frequentar as cinematecas londrinas e a adotar os clássicos como companheiros da vida solitária. Tornou-se sócio de seis cineclubes diferentes e colocou em dia toda a filmografia de Lumière, Griffith e as películas de cinema russo. Descobriu que a sétima arte estava muito mais ligada à literatura do que às outras: “(O cinema) não é estático como a pintura, mas uma sucessão de imagens em movimento, como o romance e a poesia. A pintura só funciona no espaço, e a música, só no tempo. O cinema funciona no espaço e tempo.” (ATHAYDE, 1998, p. 20). Em Londres, o poeta sacia a sua necessidade visual com longos passeios pela *National Gallery*, na época um dos raros lugares onde era possível apreciar artes plásticas.

O mesmo vai acontecer em Marselha, Genebra, Dacar e outras cidades em que precisou viver e se adaptar. Cercava-se de literatura, fosse através dos livros, fosse através da amizade com autores ou pessoas que tinham na leitura uma paixão. Sua escrita foi sendo forjada também pelos encontros literários que travou nessas viagens. Encontros que aconteceram em livrarias ou em casa. A cidade de

Dacar, por exemplo, foi o seu terceiro mergulho na literatura francesa. O segundo tinha acontecido em Marselha, e o primeiro, na biblioteca de Willy Lewin, no Recife.

Esta “biblioteca emprestada” foi uma das mais consultadas por Cabral. A reunião de livros de Lewin era um oásis no meio do deserto literário causado pela guerra. A biblioteca era não só uma fonte inesgotável de conhecimento, principalmente de literatura francesa, mas era também um lugar de troca e encontro entre os intelectuais da época. João Cabral não teria conhecido Lêdo Ivo, Antônio Rangel, Gastão Hollanda e outros escritores e intelectuais se não fosse essa maravilhosa “sala de estar” de Lewin. Os rapazes do círculo de Lewin passam a questionar o romance regionalista – de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado – e abraçar os autores de textos de caráter psicológico, como Cornélio Penna e Adonias Filho. Cabral, que tinha apenas 19 anos na época, acha o primeiro bloco de escritores mais competente, mas mantém a sua opinião em silêncio e discrição para não perder a oportunidade de frequentar o grupo.

O maior presente, na verdade, era poder utilizar a biblioteca pessoal de Lewin. Um dos primeiros livros que Cabral pegou emprestado foi *De Baudelaire ao Surrealismo*, ensaio de Marcel Raymond. Nessa biblioteca entra também em contato com os versos de Mallarmé, de Baudelaire, de André Breton, além de uma série de ensaios sobre poesia, principalmente os de Paul Valéry, influência estruturadora da poética cabralina. Também realiza aí as primeiras leituras dos ensaios cubistas de Le Corbusier. É dessa biblioteca também que retira o seu primeiro exemplar de Carlos Drummond de Andrade: *Brejo das almas*. Apesar de não gostar de filiações, é ali que Cabral encontra um modelo para a sua poesia, longe das fortes referências geracionais de Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt. As leituras, as conversas e as amizades começaram a despertar o poeta.

Na coleção de livros de Lewin descobriu e leu boa parte da tradução francesa da obra de Luigi Pirandello. Apesar de não gostar de teatro, João Cabral considera o dramaturgo um dos maiores gênios do século XX. Jamais saberemos se Cabral, nas suas andanças pelos textos de Pirandello, encontrou-se com o professor Balicci, se, algum dia, existiu essa conversa entre o leitor Cabral e a personagem de *Il mondo di carta*. Mas o fato é que o primeiro poema escrito por Cabral se chama *Sugestões de Pirandello*. Em 1990, o poeta decide publicar seus

primeiros poemas numa edição de tiragem pequena pela UFRJ, e o poema inicial é incluído e dividido em duas partes: *Pirandello I* e *Pirandello II*.

A profissão e o temperamento de João Cabral não permitiam que ele fosse um bom arquivista ou bibliotecário. No final de sua vida, quando morava no apartamento do Flamengo, usava todo o último andar para colocar os seus livros: era mais um depósito do que propriamente uma biblioteca.

É uma biblioteca, em grande parte, “passiva”. Porque tinha os livros que ele procurava, ou seja, sua biblioteca “ativa”, e outros que ele recebia, sem pedir, e que iam se acumulando. (...) A biblioteca de Cabral podia ser até grande, mas não era lida ou frequentada por ele. Tinha até um galpão no outro andar da casa onde ele morava no Flamengo, onde os livros se acumulavam. No andar onde ele vivia praticamente tinha muito pouco. Eu acredito até que Marly de Oliveira tinha uma biblioteca social maior que a de Cabral. (SECCHIN, 2009, p. 2 - Anexo 3)

Não tinha organização ou catalogação de seus livros. Basicamente eles estavam divididos entre os que estava lendo e tinha interesse de que estivessem próximos dele e os que não estava lendo ou ganhava de presente. Os últimos, se não estivessem dentro de sua esfera de curiosidade, eram cruelmente descartados, estavam fadados ao esquecimento.

De maneira que a biblioteca “ativa” de Cabral, a qual Secchin se refere, é, na verdade, feita de estantes flutuantes. Não está em nenhum lugar específico no espaço. Foi feita do acúmulo de textos que o poeta fez ao longo do tempo. É uma costura, uma mistura de todas as bibliotecas e livrarias que usou e frequentou em sua vida: desde a de seu pai, um devoto de Eça de Queirós, passando pela francófona de Willy Lewin e a desorganizada de Joaquim Cardozo até chegar a algumas mais elaboradas, como a do Arquivo das Índias, onde realizou uma pesquisa de quase dois anos sobre os documentos dispersos do descobrimento da América. As bibliotecas físicas – acúmulo de livros com um ordenamento específico – que possuiu na vida foram todas “emprestadas”, pertencentes a pessoas queridas ou a instituições.

O poeta não sofria de “mal de arquivo”, não colecionava, não organizava. Preferia simplesmente ter livros à mão, para consulta e leitura. Se teria a posse desses livros ou não, não era o mais importante. Tinha uma sede de saber, mas não a necessidade de catalogação de Calimaco. Acumular conhecimento, para Cabral, não era sinônimo de ter conhecimento. Pensava com a mesma ironia do poeta gaulês Décimo Magno Ausônio:

Compraste livros e encheste estantes, oh Amante das Musas.
 Significa isso que é um erudito agora?
 Se comprares instrumentos de corda, plectro e lira hoje,
 Julgas que amanhã o reino da música será teu? (Ausônio in CAVALLO, 1992, p. 113)

Os livros, então, eram as pontes que asseguravam as passagens por essa viagem através da literatura, eram funcionais e usados num momento, para, num outro, serem descartados. O poeta retinha deles o que havia de mais importante: o texto.

9.6

O colecionador de textos

Conhecendo ou não Balicci, bibliofilia era um vício fora de questão para João Cabral. Tinha impedimentos de espaço e de tempo para isso. “A paixão dele não era pelo objeto, mas pelo texto. Até porque era um diplomata. E um diplomata raramente vai ser um bibliófilo ou um colecionador de arte. Está arriscado a perder coisas em cada viagem” (CABRAL DE MELO, 2009, p.3 - Anexo 11). O poeta nunca teve, de fato, dificuldades em deixar os objetos para trás. Apesar de ser extremamente visual, o apego que tinha ao objeto-livro era quase nulo, tinha, na verdade, muita sede de seu conteúdo propriamente dito.

Também não catalogava muitos textos em sua biblioteca mental. Ou pelo menos não tinha uma memória que atuasse nesse sentido: sabia poucos textos de cor, não recitava poesia de cabeça, fosse sua ou de outros autores. Sua memória, na verdade, era mais factual: “para a anedota, o evento, ele tinha uma memória fantástica”. (SECCHIN, 2009, p. 4 - Anexo 10). Cabral era um grande contador de histórias, daqueles com talento especial. Tinha inclinação para a oralidade e, quando se punha a relembrar e contar um caso, algo acontecia: saía de cena um homem tímido e resguardado, entrava um orador sedutor, apaixonante. Encantava e hipnotizava o ouvinte como o fizera lá atrás, quando tinha apenas nove anos, e lia em voz alta as aventuras de cordel para os trabalhadores do engenho do pai: ninguém por perto, só o barulho do vento nas folhas do canavial.

Ali descobriria uma coisa que levaria para o resto da sua vida de leitor: o poder da literatura estava na força mágica do texto. Não importava que capa, cobertura ou apresentação que o livro teria, mas o conteúdo, capaz de transportar

o leitor para lugares mágicos e inabitados. E manter o texto vivo dependia muito menos de ter um exemplar na biblioteca e mais de torná-lo presente no imaginário de quem lê. Por isso, João Cabral de Melo Neto é um colecionador de textos, não de livros. Queria, amava e desfrutava o conteúdo destas caixas de palavras, sem se importar se eram feitas da mais nobre madeira ou de um metal vulgar.

Com a avidez por conhecimento (que fazia Cabral comprar livros em quantidade), as mudanças de país e a renovação de bibliotecas – muitos livros se perdiam nas viagens, eram abandonados ou substituídos –, o poeta escolheu o material mais leve possível: o papel-jornal. Cabral tinha livros e mais livros em formato de *pocket book* ou *livre de poche*. A explicação era simples: precisava do material impresso, não do seu suporte. Essas edições – baratas, ordinárias – prestavam-se ao abandono, à excessiva manipulação, à marcação de páginas e – o mais importante – eram portáteis, leves, enfim, o material perfeito para acompanhar os trânsitos de um poeta andarilho. Importava o texto. E o texto perfeito era aquele que poderia levar junto consigo.

A leitura, esta sim, era paixão incondicional e inegociável, mais do que o livro. Podia abandonar bibliotecas atrás de si, mas não podia conviver com a cegueira, porque esta lhe roubava o contato direto com o texto. Quando ainda estava enxergando, comentou:

Concordo com Joaquim Cardozo quando disse que ler é melhor do que escrever (...). Felizmente, o meu problema de vista não tem me impedido de fazer o que mais gosto na vida, que é ler. Leio cerca de seis, sete horas por dia. Leio pelo prazer de ler, sem escolher assunto, passo de um idioma a outro, releio obras clássicas. (ATHAYDE, 1998, p. 51)

O maior ressentimento ao tornar-se parcialmente cego, com a perda da visão periférica, era o de não poder mais olhar as palavras, concretizar os caracteres no papel branco. A materialidade do livro – o cheiro do papel, o peso do objeto, a espessura de suas folhas – não fazia tanta falta. O poeta sentia saudade, mesmo, era da presença concreta das palavras.

Driblou a perda progressiva da visão como pôde. Lutou com bravura contra a suspensão da leitura. Durante muito tempo, podia ainda ler caracteres com um tamanho maior. Não se dava por vencido: lia sozinho as manchetes de jornais, punha lentes de aumento sobre os livros e enfrentava, arduamente, a tarefa da leitura, antes tão simples. Gostava da leitura solitária e silenciosa. Resistiu o

tempo que pôde à presença do *ledor*, esse corpo estranho que se impunha entre ele e o texto. Não tinha paciência nem ouvido para a escuta. Com o seu mau humor irreparável, resmungava: “A música é um barulho. Como dizia Voltaire, é o menos desagradável dos ruídos”. Fora isso, agia como Drummond, chegava próximo às palavras, contemplava, era disso que precisava, de vê-las, interrogá-las e extrair visualmente o significado que guardavam.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos
(...)
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
(...)
Chega mais perto e contempla as palavras cada
Uma tem mil faces secretas sob a face neutra (ANDRADE, 2002, p.25)

Antes que as palavras espalhem sentido ou beleza, queria observá-las em sua nudez. Perdendo a visão, via-se roubado desse prazer.

A leitura era uma necessidade, quase um vício. O poeta, proibido de beber pelos médicos, embriagava-se de palavras. Foi assim a vida inteira. Uma das histórias de família que Cabral contava era que o seu tio Ulisses Pernambuco gostava de exibi-lo quando era criança na casa de seu avô. Segurava-o no colo, quando Cabral tinha apenas dois anos, e pedia que repetisse as letras do jornal. Podia ser mais uma das fábulas do poeta: lembrava em fragmentos as histórias da família, dos pais e da infância, e dava uma atmosfera de magia a elas. A iniciação na leitura tinha sido realmente cedo, o livro mais remoto que Cabral se lembrava de ter lido foi o romance *Mlle. Cinema*, de Benjamin Constatat. Tinha na época apenas oito anos quando mergulhou nas aventuras desta melindrosa sonhadora interessada em cinema.

Não chegou a traçar qualquer trilha especial, direcionada, para suas leituras. O Colégio Marista não lhe deu grandes ferramentas de orientação. Lia por impulso. Atacava a biblioteca paterna para folhear os exemplares de Eça de Queirós, Machado de Assis e Euclides da Cunha. Nunca teve um curso superior, mas considerava “equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras” o que tinha aprendido com as companhias e nas bibliotecas de Willy Lewin e Joaquim Cardozo. Não se ressentia deste “déficit” na formação, tratou de compensá-lo com uma veia autodidata incansável. Mal chegou ao seu primeiro posto diplomático na

Espanha e mergulhou na literatura antiga espanhola, na literatura primitiva e do Século de Ouro. Nada era um obstáculo. Tinha uma inclinação muito especial para a pesquisa e a leitura, e preenchia todas as lacunas literárias que detectava em si mesmo com um investimento maciço nas duas atividades.

O despertar para ler poesia viria mais tarde. Por enquanto ela era aquela matéria densa, melosa e sentimental que tinha aprendido no Colégio Marista. Nessas leituras de estudante tinha chegado apenas até o Parnasianismo, sem dúvida o gênero mais distante do tipo de poesia pelo qual se apaixonaria mais tarde. A saída do colégio secundário foi o que deu um impulso na vida de leitor do poeta.

Terminei o curso muito moço e não senti nenhuma atração por qualquer curso superior. Foi nessa época que comecei a ler, indiferentemente. É a Agripino Grieco, cujos livros devorava então, que devo minha iniciação na literatura moderna e a compreensão do movimento modernista. (ATHAYDE, 1998, p. 37)

De uma hora para outra, passou a se interessar mais detidamente pela literatura. Antes o seu foco de leitura ia para textos de conteúdo variado. Lia, com o mesmo interesse, livros de ciência, geografia, história e, sim, já tinha uma inclinação especial para a crítica, porque lia sofregamente o suplemento literário dos *Diários Associados* todos os domingos.

Ficou muito tempo com a dúvida sobre se deveria ser jornalista ou crítico, acabou optando pela poesia como uma saída paliativa, que se tornou uma vocação e uma das maiores certezas de sua vida. O tempo livre, então, era para ler e escrever. Quando recebeu uma orientação médica de praticar exercícios para vencer a depressão, não teve dúvida: arranjou uma atividade física ligada à literatura. Os sintomas de inquietação e aflição eram muito vagos, acreditava que uma boa dose realista de trabalho poderia acalmá-los. Em resposta, o poeta compra uma prensa manual: imagina que os movimentos ritmados poderiam substituir os exercícios corporais que tanto evitava.

O pequeno modelo de prensa Minerva virou o novo tesouro do poeta. Fechado em um pequeno escritório contíguo ao seu quarto de dormir, distante das obrigações de trabalho e familiares, Cabral passava longas horas entregue à nova atividade. Quando tinha alguma dúvida sobre o funcionamento do aparelho, rapidamente ligava para Enric Tomo, o profissional que cuidava das litografias de

Juan Miró. De 1947 a 50, João Cabral vai produzir sob o selo *O Livro Inconsútil* um catálogo de 14 edições, a maioria entre 100 e 150 exemplares. Como editor, não tem o mesmo descuido com o objeto-livro do que como leitor: quer o melhor, o mais estético. Imprime todos os livros em um papel de luxo da marca Guarro. A seleção de títulos é invejável: *Mafuá de malungo*, de Manuel Bandeira, *Cores perfumes e sons*, de Charles Baudelaire, *Pátria minha*, de Vinicius de Moraes, para citar alguns apenas. A atividade de editor foi curta, mas gerou algumas raridades. “Um dos livros, o do Vinicius, chegou a ser vendido em leilão por 13 mil reais”, conta a filha Inez.

A maioria das obras forjadas na prensa Minerva não tinha preço. Esse foi o único e isolado ato de bibliofilia de João Cabral. Mais tarde, quando José Mindlin, grande bibliófilo, perguntou ao poeta se teria algum desejo de fazer as edições *fac similiares* desses livros, recebeu uma resposta seca e categórica: “Não vejo muito sentido.” Não via mesmo. Livros, no entender do poeta, não eram objetos de coleção. A sua ficou abandonada, no segundo piso do apartamento no Flamengo, alguns livros, inclusive, estragaram por falta de manuseio. Quando faleceu, a família vendeu ou doou quase todos os exemplares. “Todo mundo ficou chocado”, lembra Inez. Mas a verdade é que o poeta, ele mesmo, não teria ficado. Não tinha nenhum apego material específico por aqueles objetos.

Via as palavras como organismos vivos, poderosos, que podiam sobreviver ao tempo e à materialidade do livro. Para apreciá-las, não respeitava a integridade do suporte. Uma das técnicas de leitura que tinha, quando já estava cansado e não queria carregar peso, era seccionar o livro usando uma tesoura ou uma gilete. Podia, assim, ler os trechos sem precisar carregar o exemplar inteiro. Como a maioria dos livros que tinha era de papel de baixa qualidade, não tinha o menor remorso de desintegrá-los. Uma vez deu de presente a sua filha mais velha, Inez, até hoje uma amante do cinema, a edição francesa de *Mémoires*, de Serguei Eisenstein. O livro era um volume único de 700 páginas que Cabral, sem nenhuma cerimônia, cortou em dois com uma faca alfa. O esteta, o poeta visual, estranhamente não se importava em nada com o estado ou a beleza dos livros que manuseava. Mesmo os mais queridos, aqueles que estavam à cabeceira, chegavam a um verdadeiro estado de indigência. Apesar disso, os livros eram companheiros inseparáveis:

Eu confesso a você que tenho o vício da linguagem, quer dizer, o vício da leitura. Desde que me entendo por gente, não me lembro de mim, mesmo menino, senão com um livro na mão. Eu tenho a doença de ler... Talvez defenda esse ponto de vista, porque estou defendendo o meu vício. (Cabral in ATHAYDE, 1998, p. 52)

9.7

As duas águas de Cabral

João Cabral era tão sistemático que organizou a própria obra em duas partes. Duas partes que falam exatamente do que estudamos neste trabalho. A autoridade líquida, tantas vezes usada em sua poesia – o mar, o rio, os charcos e mangues –, reaparece agora numa bela metáfora que explica os dois tipos de poesia com a qual trabalha. Duas águas: a primeira mais silenciosa, exigindo uma atenção maior do leitor, a segunda mais turbulenta, para ser lida em voz alta e escutada não só por um, mas por um grupo de leitores.

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas a serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação. (MELO NETO, 1956, p. 3)

Com essa apresentação da coletânea *Duas Águas*, de 1956, o próprio Cabral define o que entende por poesia para ser lida em voz alta ou em silêncio. E, o mais importante, resgata nessa divisão de águas o papel fundamental do leitor. Os poemas que exigem de quem lê uma maior concentração, um encontro profundo, uma “comunicação a dois”, desenvolvida entre o poema e o receptor. E aqueles poemas para ser lidos em voz alta por uma pessoa com o objetivo de alcançar outras.

Quando pensamos nesse “auditório”, mencionado pelo poeta, lembramos imediatamente dos antigos anfiteatros medievais ou das bibliotecas públicas repletas de pessoas lendo em voz alta. Mas nesse desejo de João Cabral de escrever poemas de “comunicação múltipla” se escondia algo mais. Havia aí um resgate da bela tradição oral dos cordelistas, dos romanceros espanhóis, dos “cantadores” flamencos. Não cada uma dessas coisas em separado, mas uma

estranha e única fusão dessas influências que só encontra espaço e possibilidade nas referências e na cabeça do próprio poeta. É claro que existe uma lógica em associar essas distintas “histórias orais”, mas elas adquirem uma leitura particular nas mãos de Cabral.

E todas elas estão escondidas em algum lugar de sua “memória visual” ou provêm de leituras realizadas pelo poeta. Uma das memórias é a do menino Cabral na sua primeira aventura como *ledor*, contando em voz alta os romances de cordel para os trabalhadores de engenho do seu pai. Esses homens aproveitavam os seus dias de folga e viajavam até Moreno, uma cidade vizinha, para comprar os folhetos de cordel. Como não sabiam ler, pediam a ajuda do “palestrante” para contar as histórias de aventura, traição, brigas, crime e amores. Sentados na roda do carro de boi, essa pequena turma de ouvintes se reunia nessas raras sessões para escutar a récita de Cabral. Era através da voz do futuro poeta que esses homens tomavam conhecimento de um mundo de palavras.

Da experiência nasceu, quase cinquenta anos depois, em 1979, o poema *Descoberta da literatura*, que está em *A escola das facas*:

No dia a dia do engenho,
toda semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes. (MELO NETO, 2008, p. 421)

Descobriam a literatura pela voz de um poeta que, depois, tornar-se-ia um dos adeptos do silêncio. Mas, para além dessa recordação infantil e das leituras que empreendeu durante a vida, Cabral não se sentia diretamente influenciado pelo cordel. Admirava e gostava da literatura: “Confesso que não tenho muita influência dessa poesia popular (nordestina). Os cantadores de desafio do Sertão têm esquemas estróficos complicadíssimos, e eu prefiro a simplicidade” (ATHAYDE, 1998, p. 24). Era com esse lado “barroco” do cordel, das estrofes

excessivamente “rebuscadas” criadas pelos repentistas, que Cabral não conseguia se identificar. Por outro lado, via nos versos pareados do romancero e da poesia primitiva espanhola fontes nas quais bebia com mais clareza.

A poesia feita da água turbulenta não era inteiramente antimusical como imaginava (ou queria) o poeta. Cabral lutou a vida inteira contra uma “desatenção auditiva” e uma dificuldade de ouvir música, mas isso, ao contrário do que ele afirmava, não retirou inteiramente as notas da sua poesia. Buscava rimas pouco prováveis e esquemas estróficos diferentes dos tradicionais, mas os seus poemas tinham música. Ou melhor, na opinião dele, tinham ritmo:

Eu não tenho ouvido musical 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. (ATHAYDE, 1998, p. 87)

Por questões rítmicas ou não, sua poesia tinha uma musicalidade especial, talvez mais próxima do canto flamenco com sua percussão de palmas e a voz solitária (sem a companhia de instrumentos) do *palo seco*.

A segunda água era formada pelos poemas que Cabral acreditava mais próximos do ouvido, feitos para ser lidos em voz alta. Entre eles estavam *O rio* e o auto de Natal *Morte e vida severina*. Inesperadamente, o auto se transformou num dos trabalhos mais populares do poeta, em parte porque tinha “ritmo sintático”, mas também porque transpirava música. Música saída dos versos e transformada em partitura por Chico Buarque de Holanda.

O poema foi escrito em 1955 por encomenda de Maria Clara Machado para ser encenado no teatro Tablado. A diretora acabou recusando o texto por não o considerar um autêntico auto de Natal. Em 1956, Cabral publicava *Morte e vida severina* na coletânea *Duas águas*. A montagem de sucesso no teatro só viria dez anos depois, encenada pelo Teatro PUC, de São Paulo. Chico Buarque resolve musicar o poema sem o conhecimento de Cabral. Depois da melodia pronta, é que vai apresentar o resultado ao poeta. João, com sua postura contida, autorizou a montagem da peça de Berna, onde vivia na época, porque achou “uma coisa antipática dizer que não podia”.

Recebeu o disco com a música, que ficaria perdido numa gaveta de sua casa se não fosse o *Festival de Teatro de Nancy*, em 1966. A peça foi até ele.

Morando próximo da cidade, o poeta não tinha como se recusar a vê-la. Ao “escutar” a montagem, o medo se dissipou. “Confesso que foi um deslumbramento. Até hoje creio que noventa por cento do êxito daquele espetáculo foi feito pela música.” (ATHAYDE, 1998, P. 107). Guardadas as devidas proporções, o texto funcionou, se popularizou e se difundiu porque os versos pediam música.

Morte e vida severina não estava entre os textos preferidos de Cabral: ele o achava fraco e formalmente inacabado. Um dos problemas foi que o poema tinha sido escrito para receber correções durante os ensaios da peça, levando em conta a performance dos atores, e essa parte acabou não se concretizando. Mas isso não impediu João Cabral, um obsessivo incorrigível, de mudar bastante o poema de uma edição para outra. Mesmo com o senso crítico apurado e as ressalvas que tinha em relação ao próprio texto, Cabral ficara satisfeito com a música feita por Chico Buarque. Principalmente porque o compositor teve um respeito integral pelo verso em si. “Eu tenho a impressão de que é o único caso que conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não uma coisa sobreposta ao poema.” (ATHAYDE, 1998, p. 107).

Havia também dentro do conceito da segunda água uma proposta mais ampla. Esta vertente da poesia cabralina ambicionava um público maior, popular até. *Morte e vida severina* era a síntese dessa proposta: “Trata-se de uma peça destinada ao povo”, insistia Cabral. Pensada milimetricamente para ter um alcance maior, ela foi construída com o modelo de métrica popular e baseada nos autos pastoris pernambucanos. Cabral explicava que o poema narrativo era uma mistura de referências orais de diferentes culturas ibéricas: os monólogos de Severino provinham do romance castelhano, a cena do enterro na rede era uma reedição do folclore catalão, o encontro dos cantores de “incelenças” é uma história típica nordestina, e a cena do nascimento da criança está em Pereira da Costa. Esse sofisticado conjunto de contribuições formava um esqueleto na cabeça de Cabral sobre o qual ele construiu o poema.

Tudo estava previsto, menos uma coisa: o poema acabou não atingindo o público para o qual era destinado. As pretensões de Cabral, ao escrevê-lo, eram as de cordelista. Ele imaginava *Morte e vida severina* sendo lido nas feiras para uma plateia de ouvintes analfabetos. Com o poema pronto, via nessa tentativa um fracasso: “Escrevi (*Morte e vida severina*) para esse leitor ou auditor do

romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele.” (ATHAYDE, 1998, p. 110). Quem acabou gostando de sua poesia oral foi o público das capitais que frequentava o teatro, formado por gente culta e refinada.

Apesar dos esforços do poeta, só *Morte e vida severina* foi encenado em “voz alta” no cinema e no teatro, os outros permaneceram nas páginas caladas de livros. Quando publicou a primeira edição de *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, voltava a insistir nesta estratificação que criara para sua própria obra:

Este livro, de poemas que talvez funcionem em voz alta (para a meia-atenção ou quarta parte de atenção que, em geral, é quanto pode receber o poema que se ouve), contém: um auto (*Severina*), um monólogo (*O rio*), dois poemas que, ao serem publicados, o autor apelidou ‘parlamentos’, e outros poemas menores que, com esses dois, por implicarem mais de uma voz, parecem, se não pedir, ao menos suportar uma leitura a vozes e conseqüentemente, em voz alta. Estes últimos foram aqui apelidados ‘bailes’, usando-se, com muita liberdade, uma palavra que no teatro espanhol antigo servia para designar ‘*una obra dramática muy breve, que combina la letra, la mímica y a la música, y que se representava, generalmente entre las jornadas primera y segunda de una comedia*’. (Dicionario de Literatura Española, Revista de Occidente, Madrid, 1949). (Texto de apresentação da edição de 1978 de *Morte e vida severina e outros poemas para voz alta*)

Era uma sugestão, ou um pequeno manual de leitura, que o poeta apresentava ao leitor para dissecar sua obra. Era a maneira como ele gostaria que fosse lida.

Embora, para Cabral, a poesia fosse feita originalmente para ser lida em silêncio, nunca recitada. A récita estava naquele lugar obscuro do seu cérebro, que negava a música e o ruído, e a poesia, no polo oposto, o que valorizava o visual, o cerebral e o matemático. Era muito difícil para ele fazer essas duas pontas se encontrarem. Raramente gostava de atores lendo poesia, achava que eles interpretavam o que tinha que ser descoberto pelo leitor. Para ele a poesia tinha que ser lida de forma monocórdia, neutra: era uma pintura colocada na frente de um cego para ser descrita em detalhes, mas nunca com emoção. E caberá a esse espectador decidir da sua maneira, interiormente – com os afetos e informações que possui – que significância dar à pintura.

Cabral achava a leitura declamada tendenciosa e às vezes redutora, porque não deixava que a beleza das palavras falasse por si só. “Poesia não é discurso! (...) Reconheço que certas pessoas leem bem, às vezes até gosto de ouvir. Mas a

minha poesia, que é uma poesia mais concentrada, é para ser lida em voz baixa.” (ATHAYDE, 1998, p.74). Essa declaração não revela apenas um desejo de traçar um perfil do leitor que gostaria de ter, mas mostra bastante do que era João Cabral de Melo Neto como leitor. Um leitor perscrutador e silencioso, um mau ouvinte. Custava tanto a se concentrar em palestras e discursos que dormia em vários deles.

Ler, sozinho e silenciosamente, era o seu principal *hobby*. Amava tanto os textos e o silêncio que procurou fazer uma poesia que respeitasse os dois. Levando em conta essas suas características, para Cabral foi difícil continuar “lendo” depois da cegueira. Não era um “leitor-ouvinte”, não era atento, sequer gostava de ouvir música. Esquivava-se das festas e das reuniões diplomáticas porque preferia estar tranquilo, quieto ou, no máximo, no meio de vozes conhecidas. João gostava de fazer reuniões em sua casa: “As pessoas iam visitar e era aquilo, quatro, cinco pessoas, mais gente que isso, ele se perdia.” (CABRAL DE MELO, 2009, p. 7 - Anexo 11).

Inquietava-se com o apartamento cheio, com vozes desconhecidas que não podia associar aos rostos. Quase não falava em grandes festas, mas, se estava entre pessoas próximas e queridas, era um grande contador de casos, sedutor e de um mau humor ensaiado, divertido. Essas eram as poucas oportunidades em que se podia ouvir a voz do poeta: baixa e comedida, com um leve sotaque nordestino. O biógrafo José Castello a descreve assim: “Tinha uma voz rouca, monocórdia, desagradável. Parecia falar sempre com grande esforço e impaciência. Mas creio que é uma voz que expressa muito sua estética e sua poesia.” (CASTELLO, 2009, p.1 - Anexo 9). Com a cegueira, a impaciência e a desconcentração para escutar aumentaram. Mas tinha uma tolerância especial para as vozes amadas. Ao escutar Marly contando ou lendo algo, frequentemente fechava os olhos (os seus poderosos telescópios) e se concentrava unicamente no tom da voz amada.

Dessa forma, “voltar a ler”, ou seja, escutar leituras só era possível através da voz de gente próxima, conhecida, íntima. Cabral era um leitor por hábito. Mesmo com a depressão, as medicações e a cegueira, procurou manter a rotina diária de leitura. Os seus *ledores* mais frequentes eram a filha mais velha, Inez, e a mulher, Marly. Mas ele confiava essa tarefa também para os esparsos amigos que iam visitá-lo no apartamento do Flamengo. Sempre vozes que estivessem dentro de um “círculo de segurança”. Era uma luta constante: de um lado o desejo de

continuar a ler (escutar) textos, de outro, a dificuldade de se concentrar em outras vozes que não fossem a sua própria, interior.

Tinha um dia a dia monótono de recém-aposentado agravado pela condição da cegueira, que o impedia de consumir duas grandes paixões: a leitura e acompanhar os jogos de futebol pela televisão. A carência da leitura era suprida precariamente com a presença dos seus *ledores*. Cabral acordava todos os dias às 9h30 da manhã e seguia escutando o rádio até receber a visita da filha, que vinha caminhando da Glória até o Flamengo: “Eu chegava sempre por volta das 10h30 em sua casa. Ele estava sentado, ouvindo a CBN. Lia para ele, almoçava com ele e, quando ele ia dormir, eu ia embora.” (CABRAL DE MELO, 2009, p. 8 - Anexo 1).

Mas a concentração não vinha. Interrompia várias vezes quem estava lendo porque se cansava, porque as visitas chegavam, porque a atenção não se mantinha em foco. A escolha das leituras foi ficando cada vez mais difícil. Com o tempo, o poeta passou a se emocionar ao escutar prosa e, mais ainda, poesia. José Castello conta: “Primeiro parou de ler poesia, porque se emocionava demais. Tentou maus poetas – emocionava-se também. Passou para a ficção, também não suportava. No período em que estive com ele, só lia ensaios, de história e de geografia.” O encantamento de João Cabral pela leitura vinha do exercício e da curiosidade.

O romance histórico foi uma grande paixão, que o acompanhou até o final da vida. Além disso, gostava que lessem para ele os ensaios e críticas sobre seus livros. Queria saber o que os estudiosos falavam de sua obra. De prosa, “ouviu” pouca coisa. Na cegueira decidiu, por exemplo, atravessar outra vez a extensa obra de Proust na língua original, o francês, através da voz da filha Inez. Cabral tinha um segredo para encarar os sete volumes de *À la recherche du temps perdu*: começava pelo último. *Le temps retrouvé* inicia-se com uma grande festa que apresenta todos os personagens. Enquanto o pai revisitava a escrita de Proust, a filha era apresentada, pela primeira vez, com mais de quarenta anos, ao épico francês.

Difícil era ler poesia para João Cabral, porque era a sua grande paixão. Até porque o poeta acreditava que a melhor maneira de ler poesia era quando estava escrevendo: “poesia é um troço que eu leio praticando.” Os dois prazeres – da leitura e da escrita – estavam misturados quando o assunto era a arte poética. Um

não existia sem o outro. A sensação vertiginosa que encontrava ao ler poemas era a mesma que o empurrava a fazê-los. “Poesia me excita muito. Por exemplo, eu não sei, para ir dormir, pegar um livro de poesia, porque poesia me tira o sono. (...) Meus nervos não resistem a ler somente poesia.” (ATHAYDE, 1998, p.74). O sentimento pela poesia era quase incontrolável e só se tornava possível porque Cabral acreditava domá-lo quando escrevia.

O seu processo de ebulição, de criação estava diretamente ligado à leitura. Por isso a dificuldade de continuar produzindo depois da cegueira. Porque todos os passos da criação poética estavam ligados diretamente à visão: enxergar a estrutura do poema, escrevê-lo diretamente no papel, corrigi-lo e lê-lo, tudo em silêncio. Cada uma das etapas era feita em isolamento e solidão, contando apenas com a escuta da voz interior. Por todos esses motivos, o poeta esperava do seu *ledor* a voz neutra, a voz transparente que, invisível, fizesse o cristal do texto atravessá-la e chegar diretamente ao interior do leitor. “Eu demorei muito para aprender a ler poesia para papai”, explica Inez Cabral: “Ele gostava que lesse poesia em tom monocórdio. E os versos deveriam ser lidos um de cada vez, dando uma pausa no final e sem expressão. Ele não gostava de atores lendo poesia, porque dizia que estavam interpretando.”

A poesia, para Cabral, devia “falar” apenas pela força das palavras. Esforçou-se para construir uma obra assim: tingida com as cores mais nítidas da realidade. Mas essa mesma realidade, clara e crua, era difícil de ser ouvida. Em uma de suas “leituras matinais”, pediu à filha Inez para ler *A indesejada das gentes*, uma coletânea que escreveu sobre a morte e está no livro *Agrestes*. No meio, pede à filha para interromper: “Eu não sabia que escrevia tão pesado.” Era a dose realística de sua própria poesia que o emocionava, porque supunha um envolvimento que ia além da simples escuta das palavras.

9.8

O silêncio como escolha

O esforço para fazer poesia vinha desse trabalho solitário, em silêncio, que João Cabral valorizava pela dificuldade. O poeta gostava de comparar a sua produção poética ao pesado trabalho braçal. No poema *O ferrageiro de Carmona*, faz um paralelo entre o ofício do poeta e o do ferrageiro, destacando o maior valor

artístico na arte de forjar. Porque forjar, mais do que fundir, exige o trabalho manual de modelar a matéria dura pelo esforço físico:

Um ferrageiro de Carmona
 que me informava de um balcão:
 “Aquilo? É ferro fundido,
 foi a fôrma que fez, não a mão.
 Só trabalho em ferro forjado,
 que é quando se trabalha ferro;
 então, corpo a corpo com ele;
 domo-o, dobro-o, até o onde quero.
 O ferro fundido é sem luta,
 é só derramá-lo na fôrma
 Não há nele a queda de braço
 e o cara a cara de uma forja. (MELO NETO, 2008, p. 561)

A primeira água, a poesia feita para ser lida em silêncio, para ser descoberta na comunicação entre o leitor e o poema, era a preferida de Cabral. Escrevia em silêncio, portanto, preferia também ser lido assim. Entre a poesia do “fazer” e a do “dizer”, ficava com a primeira. Quase toda a obra de João Cabral, segundo a maioria dos críticos, pode ser dividida nesses dois termos, nessas duas águas. Na coletânea lançada em 1956, os poemas que encabeçavam a água tranquila e sossegada são *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*. Essa água, embora mais plácida, exige grande esforço para atravessá-la. Cabral não se importava, era isso que esperava do seu leitor: uma postura concentrada, de esforço, que exigia uma releitura, um ir e vir sobre o texto. Impunha dificuldades a si mesmo para escrever e cobrava do leitor a atenção necessária para atravessar sua obra.

Eu gostaria de fazer uma poesia que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto, aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia em que o leitor, no caso o leitor é o carro, passasse em cima de uma rua muito mal calçada e que o carro fosse sacolejado a todo momento. Uma poesia em que o sujeito, para passar de uma palavra para outra, tivesse que pensar. Uma poesia em que eu pusesse, a cada palavra, um obstáculo ao leitor. (MELO NETO in *Mestres da Literatura*, 2006).

E assim fez. Criou uma poesia dura e cerebral que exigia do seu leitor uma atenção redobrada.

Quando João Cabral fala em palavras como obstáculos, o sentido é o mais positivo possível. Trata cada uma delas de forma tão profunda e particular (como

se fossem elementos de subjetividade própria) que acredita em temperamentos distintos para palavras diferentes. E cada temperamento que o leitor precisa enfrentar é uma dificuldade, mas também um aprendizado e uma descoberta. Nessa rua “mal calçada” pela qual ele conduz aquele que lê, as palavras são pedras, que tornam a estrada instável, mas desafiante. Então, o que ele espera de seu leitor é uma postura aventureira, mas também persistente e perseverante.

Ao contrário de Drummond, não vê a pedra como um obstáculo, que está “no meio do caminho”. Mas a enxerga como um belo objeto que o leitor atento, curioso, pode parar em frente, investigar com carinho e, muitas vezes, guardar. Apesar das visões diferentes, Drummond foi a principal influência que impulsionou o jovem Cabral a escrever poesia. “Eu percebi, depois de ler *Alguma poesia*, de Drummond, que era possível escrever uma poesia de textura áspera. Uma poesia que fosse difícil de ser lida em voz alta. Uma poesia que não ‘embalasse’ o leitor”, explicava. Essa era, inclusive, uma de suas principais críticas a Vinicius de Moraes. Para ele, Vinicius escrevia para acalantar o leitor, enquanto ele mesmo queria “jogar o leitor no chão”.

Os pequenos obstáculos criados pelas pedras que colocava em seus poemas, que transformam o caminho em algo tortuoso e acidentado, não eram um convite à desistência, mas sim uma maneira de poder escolher os próprios leitores. Os eleitos seriam aqueles que continuam, que se interessam, que persistem pela estrada. É um modo de testar o outro, mas também uma forma de atender a uma necessidade que o próprio poeta tinha como leitor: “(...) creio que escrevi poesia para criar uma poesia que não existia e que, como leitor ou consumidor de poesia, gostaria que existisse.” (PEREIRA, 1976, p. 15). Buscava nesse leitor alguém que fosse um espelho dele. Porque Cabral não era apenas um leitor silencioso, era, antes de tudo, um escritor silencioso também.

A postura silenciosa de leitor e escritor era bastante difícil de manter levando em conta as condições em que o poeta era obrigado a ler e escrever: mudanças constantes (fruto de sua carreira diplomática), muitos filhos, muita movimentação em casa e muitas reuniões sociais por conta do trabalho. Cabral driblava cada uma dessas coisas. Detestava mudanças: Stella precisava fazer toda a burocracia anterior e a organização do lugar onde iam viver, e, só depois, ele chegava. Confirmava presença apenas nos coquetéis diplomáticos, dessa forma

não podiam afirmar se ele tinha aparecido ou não. Nos jantares de lugar marcado, dizia que não podia ir porque tinha outro compromisso.

O tempo que sobrava entre as atividades de trabalho era precioso e devia ser usado para ler e escrever. Duas atividades que exigiam muito de seu poder de concentração. Por esse temperamento social e intelectual, João Cabral de Melo Neto acabou virando um “cavalheiro solitário”. Sabia que estava escrevendo uma poesia diferente, sabia que teria que trabalhar muito e em silêncio para desenvolvê-la. Estava tão seguro disso que abriu o seu primeiro livro, *Pedra do sono*, com o desafio de Mallarmé: “*Solitude, récif, étoile ...*”. Com esse vaticínio, já renunciava a sua jornada isolada e sem ambição de forjar herdeiros.

Essa postura o levou a uma trilha muito individual desde o princípio da carreira de poeta, quando recebeu a primeira crítica de Antonio Candido, até o final da sua vida, recolhido no apartamento do Aterro do Flamengo. Candido já havia suscitado da escolha de Cabral quando observou que *Pedra do sono* era uma “aventura arriscada”. No livro, o autor propunha uma mistura da tendência surrealista de trabalhar, com uma postura cubista de tentar ordenar essas imagens em uma composição. “Como quer que seja, há nele qualidades fortes de poesia, e eu não sei de ninguém nos últimos tempos que tenha estreado com tantas promessas. Seus poemas são realmente belos e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal”, dizia Candido em sua crítica ao primeiro livro.

O primeiro trabalho já apresentava algumas características incontestáveis do poeta. A “pedra angular” da sua obra tinha sido fundada, restava lapidá-la no curso do tempo. Antonio Candido aponta algumas inclinações que Cabral apresentava no livro inaugural e que foram se confirmando em sua obra. A construção rigorosa, a valorização plástica das palavras, as emoções “que se organizam em torno de objetos”, o ressecamento, a solidão e o silêncio. Silêncio que era uma postura de vida, levada diretamente para a sua poesia. Cabral era um homem de poucas palavras. Tentava usá-las de maneira cirúrgica, cuidava do impacto que elas causavam tanto falando quanto escrevendo. Na falta de saber que palavras usar, preferia o silêncio.

(João Cabral) foi um acadêmico exemplar: Nunca abriu a boca na Academia, nunca assinou nada, nunca fez nenhuma conferência. Foi de um silêncio absoluto. Eu me lembro que a única vez que eu vi o João Cabral falar foi em uma homenagem à memória do Aurélio Buarque de Holanda em que eu falei (...) e,

depois, quando chegou a vez de João Cabral, ele falou: ‘Concordo com tudo que o Lêdo Ivo disse’, e voltou ao seu silêncio. (IVO in *Mestres da Literatura*, 2006).

Tinha frequentes intervalos íntimos, hiatos enormes de solidão e silêncio, que o faziam abstrair-se dos afazeres do consulado e da rotina familiar. Nesses momentos preciosos se agarrava a um livro ou avançava na escrita de algum poema. Para a leitura era voraz, a produção escrita levava mais tempo, era muito mais sofrida. O poeta contava que para escrever o poema “Tecendo o amanhã” levou cerca de quatro anos. Não porque trabalhasse no texto todos os dias, mas o deixava numa gaveta e voltava a ele, uma série de vezes, até que considerasse, finalmente, uma forma final e acabada.

Todo esse processo criativo exigia silêncio e atenção redobrados. Nessas horas, a solidão era a sua principal aliada. Sem o apelo confuso das vozes e dos ruídos externos, usando apenas o poder do seu olhar, e sozinho, pôde perscrutar as ruas de Londres, procurar as livrarias francesas em Dacar e perder-se na paisagem da bela cidade de Monte Carlo. De muitos desses “devaneios” apareciam novos livros, ou boas ideias para eles. Cabral tinha muita sede de estar só. Em 1958, quando estava servindo em Marselha, decide passar as férias em Sevilha. Resolve voltar sozinho de viagem, dirigindo o automóvel num percurso de três dias de estrada. Só quando interrompe a viagem para fazer uma refeição de despedida na cidade de Nostradamus, antes de chegar a Marselha, é que escuta pelo rádio do restaurante a notícia da guerra civil da Argélia. Neste momento se dá conta de que viajou três dias sem ter tido a ideia de ligar o rádio.

A mesma solidão que confortava era motivo de dor. É ela que o acossa quando, de volta à sua amada cidade, Sevilha, busca os antigos amigos. Vários deles tinham se mudado, Tápies continuava vivendo em Barcelona, mas agora tinha uma carreira consolidada como pintor. A cidade não mudara muito, mas o aconchego das relações que o poeta tinha desenvolvido se desfez com o tempo. A necessidade de interlocutores o faz procurar Rubem Braga, que na época era embaixador brasileiro no Marrocos. Passou a viajar uma vez por mês através de porto de Tânger apenas para conversar com o amigo. Não suporta a solidão das noites frias de Londres nem a que possivelmente sentiria voltando ao Recife depois de sua nomeação para a Academia Pernambucana de Letras. Teme voltar

para o seu lugar de origem e encontrar os fantasmas de amigos e familiares já falecidos.

Solitária também é a sua figura dentro da poesia brasileira. Repetidas vezes a crítica literária procurou enquadrar João Cabral na denominada *Geração de 45* sem nenhum sucesso. Também não podia estar entre os modernistas, não participou da geração e, apesar de ter uma grande admiração pelos autores, não encontrou diálogo possível com os precursores do movimento. Sentia em Mário de Andrade uma imensa indiferença pela sua poesia e já tinha escutado Oswald dizer que os seus poemas eram frios. A poesia de Cabral não era de ruptura como a dos modernistas, era social, mas não chegava a ser de manifesto, tinha influências maiores de arquitetos e pintores do que dos próprios poetas.

Ao contrário de seus amigos pernambucanos que escreviam poemas influenciados pelos simbolistas e pelos românticos, Cabral buscava uma poesia mais racional. O poeta começou a mergulhar na literatura a partir do moderno, não do antigo. Enquanto a maioria iniciava as leituras por Luís de Camões ou Eça de Queirós, ele folheou a biblioteca de Willy Lewin até descobrir os surrealistas, cubistas e os poetas modernos franceses. Seus primeiros pares foram André Breton e Paul Valéry. Adotar a postura de Valéry de que “é melhor escrever um romance medíocre em plena consciência que uma obra genial por inspiração” era por si só uma atitude isolada dentro de uma poesia brasileira ainda impregnada de lirismo. “A leitura de Valéry aumenta sua solidão. (...) Cabral (adotando a lição valeriana) passa a buscar uma poesia dirigida pela razão.” (CASTELLO, 2006, p. 48).

Era inclassificável, e isso era um incômodo para a crítica literária. A sua posição era essa não apenas porque tinha leitura, influências e preferências muito particulares, mas também pelo tipo de vida que levou. A carreira diplomática o afastou dos contatos e da “cena poética” brasileira. Não sabemos se por desinteresse ou cuidado, nunca chegou a citar publicamente os autores contemporâneos que lia. Tinha poetas da mesma geração com quem se relacionava constantemente, como Vinicius de Moraes, Lêdo Ivo e Murilo Mendes, mas não se via espelhado ou dialogando diretamente com a poesia de nenhum deles. Gostava particularmente de Carlos Drummond de Andrade, embora não se imaginasse como um sucessor do poeta.

Sua vida literária foi praticamente toda fora do Brasil, embora o país estivesse presente em quase todos os seus poemas. O “exílio diplomático” o fez passar muitos anos no exterior, pulando de um país para o outro, voltando para o Brasil poucas vezes, lendo a produção do país através dos livros que ganhava. O poeta explicava sua condição:

Eu tive a sorte de ser diplomata, de viver mais de quarenta anos fora do Brasil. Se isso me deu ignorância da literatura brasileira que se faz hoje (...), isso me tirou também da chamada vida literária. Eu nunca fiz vida literária. (...) Eu fiz a minha obra vivendo no exterior, em muita solidão, em países onde não se falava o português (a não ser o último, Portugal). (CASTELLO, 2006, pp. 251/252)

Essas e outras especificidades do poeta o transformaram numa “ave rara” dentro da literatura brasileira.

Finalmente, é essa “solidão silenciosa” que João Cabral encontra no final da vida. E, nessa altura, ela talvez incomodasse porque não era mais uma escolha, mas um destino, irrefutável, atingido pela cegueira. Não era querer estar só, mas ter que estar só, enfrentando uma terrível e monótona rotina. Dias iguais interrompidos apenas pelas visitas de amigos, do barbeiro e pelo horário dos remédios. Cabral negou a paisagem deslumbrante do Rio de Janeiro que parecia gritar atrás de si. No apartamento de enormes janelas, com uma vista estupenda para o Aterro do Flamengo, só conseguia escutar o ruído dos ônibus nas vias expressas. Sentava de costas para a janela para dar entrevistas, apagava as luzes, convidava os visitantes para conversas na penumbra, quando o sol não parava de reclamar a sua presença lá fora.

O poeta teria perdido a sua poesia solar, iluminada? Sem os seus olhos, seus principais guias, sim. Dessa solidão, não gostava, porque ela agora não funcionava, como antes, como uma força motriz para a sua escrita. Era um obstáculo difícil de ser transposto. Era um estado de alma indesejado: “Eu imaginei sempre que o dia em que eu me aposentasse poderia escrever mais livremente. Mas acontece o seguinte: eu escrevia sempre nas horas vagas. E agora todas as minhas horas são vagas, por isso eu não tenho estímulo.” (MELO NETO in *Mestres da Literatura*, 2006). O isolamento que viveu no final da vida na cidade do Rio de Janeiro – quase não saía, não via ninguém e estava longe de gostar da rotina e do barulho – fez com que retirasse de vez a cidade da geografia de seus poemas.

As viagens apareciam, coroadas pelas homenagens, mas aumentava o medo no poeta de ir só, de não aguentar o peso da solidão e acabar se entregando à bebida: uma companheira traiçoeira. Apreciava homens com histórias solitárias como o toureiro Manolete, que morreu logo depois de sua chegada a Barcelona, em 1947. A valentia e a radicalidade do toureiro, que vivia no limite entre a vida e a morte, comovem o poeta de tal forma que termina escrevendo o poema *Manolo González*, em *Sevilha andando*. A morte de Manolete por uma cornada acentua o caráter solitário de sua vida. Espelha-se em Manolete, mas, ao contrário dele, possui um medo brutal da morte.

O ateísmo só se justificava por um lado: não acreditava em Deus, nos santos ou no Paraíso. Mas tinha uma obsessão injustificada pelo inferno: uma culpa inculcada em sua cabeça pelos extensos sermões dos padres maristas. O amigo Rubem Braga dizia: “Você fala tanto em inferno, João, que vão acabar criando um só para você.” Era esse fantasma que o acompanhava no final da vida, que o visitava cada vez mais com as horas arrastadas de solidão que não podiam ser preenchidas com a leitura, prazer maior. Fantasma que se transformou, aos poucos, em depressão.

O poeta custou a encontrar um nome para essa tristeza – grande e dolorosa. Cabral, que sempre tinha as palavras certas para designar cada uma das coisas, não sabia que substantivo dar a esse sentimento. “Depressão” não servia, era uma doença impalpável, impossível de ser tratada pela razão. Oscilou entre nomear de “angústia” ou “vazio”, até encontrar a palavra certa: “melancolia”. O termo, mais antigo e literário, parecia mais adequado ao poeta para descrever o próprio sofrimento, porque não é uma doença psicológica específica, mas um “mal de viver”. Depois de desenvolver e achar um conceito para a própria dor, faltava agora descobrir a sua origem. Cabral precisava de explicações racionais para entender o que sentia. Revolve a própria memória para lembrar que seu primeiro traço de melancolia apareceu no governo de Carlos Lacerda, quando o presidente, em uma de suas batalhas anticomunistas, liderou uma campanha negativa contra ele. Percebia ali o princípio da dor que tinha uma raiz física no desagrado de ser atacado e uma raiz psicológica: “a dor de ser visto como alguém que não sou”. Não aceitava mais um mistério em sua vida, já tinha o irracional medo da morte, precisava entender e manejar a própria melancolia.

Tinha a dor de cabeça. Uma dor intermitente, cortante, mas para essa dor, mesmo sem ter uma explicação ou origem, ele tinha um medicamento: a aspirina. O mal, que o atormentou durante quase 50 anos, só foi combatido com uma cirurgia de úlcera em que os médicos cortaram o nervo vago simpático. “Livre da dor de cabeça, a melancolia aumentou (...), João filosofa: ‘Hoje eu trocaria numa boa essa depressão e essa angústia pela velha dor de cabeça’.” (CASTELLO, 2006, 228). A dor de cabeça já era conhecida, familiar, Cabral sabia como combatê-la: externamente com os remédios e internamente com a escrita. A resistência do poeta contra a inspiração o fazia ter raras musas. Algumas singulares, como a aspirina. Cantou seus louvores a ela no poema *Num monumento à Aspirina*:

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta. (MELO NETO, 2008, p. 334)

A estranha musa era um dos sóis que iluminavam a produção poética de Cabral. Mas e a melancolia? Essa era uma dor difícil de combater. Os remédios prescritos pelos médicos não aplacavam a “doença”. As principais armas pessoais que dispunha para enfrentar a angústia eram a leitura e a escrita. Mas como ler e escrever sem os seus olhos, os guias de luz? O desânimo era inevitável. Cabral era um homem de controle material sobre o texto. Gostava de ter as folhas todas diante de si, escrevia à mão, reescrevia em cima de manuscritos já feitos, tinha um trabalho de artesão, que dependia fortemente de olhos saudáveis.

A leitura era um processo “corporal” também. É certo que não tinha o apego ao objeto-livro e não fazia questão de edições luxuosas. Mas gostava do seu silêncio, da sua postura individual de leitura, resistia aos *ledores* e ainda tinha o “problema” do ouvido pouco musical e desatento.

Evidentemente, para ele, como a leitura era um gesto visual, e não auditivo (porque ele não tinha muita paciência para ouvir), acho que a cegueira intensificou a indiferença e o afastamento dele do objeto-livro de uma maneira definitiva. (SECCHIN, 2009, p. 3 – Anexo 10)

Sem poder contar com o seu forte papel de leitor e de escritor, foi sendo derrotado, aos poucos, pela melancolia. Não encontrava palavras ou poemas para escrever a essa nova musa.

9.9

O crepúsculo

A cegueira de João Cabral foi inteiramente inesperada. A perda gradativa da visão começou em 1986, um ano de mudanças bruscas em sua vida: perdia a primeira mulher, Stella, e, no mesmo ano, casava-se com a poetisa Marly de Oliveira. Quatro anos depois pediria aposentadoria da vida de diplomata para viver definitivamente na cidade do Rio de Janeiro, da qual já, por diversas vezes, teria dito que não estava entre as suas preferidas, que eram, sem dúvida, Recife e Sevilha.

A causa do avanço do problema de vista era uma doença denominada “degenerescência macular”, que afeta a parte central da retina, deteriorando-a. Nem a visão periférica nem a capacidade de distinguir as cores é afetada, mas é quase impossível para quem tem a doença, depois de algum tempo, continuar a ler. Mesmo quando ela se inicia em apenas um dos olhos, um dos sintomas é a transformação das linhas retas e finas em linhas sinuosas. Por isso Cabral só conseguia ler, com muito esforço, as manchetes de jornais, em letras maiores, enquanto o resto do texto se perdia em uma confusão curvilínea. A perda da visão por degenerescência é indolor e gradativa, mas nunca conduz à cegueira total. Entretanto, atrapalha bastante a vida de um leitor, principalmente porque ele demora a se dar conta de que as dificuldades que tem para acompanhar o texto no papel são provenientes de uma lesão interna, incapaz de ser corrigida com óculos. A doença é lenta, silenciosa e irrevogável.

O poeta, teimoso, seguiu insistindo em ler de qualquer maneira. Mas os seus instrumentos para concentrar-se no texto eram mesmo os olhos. Sem o bom funcionamento deles, com ouvidos pouco educados e uma dose grande de impaciência, Cabral não pôde se aventurar muito a escutar *ledores*. “Minha atenção não se fixa (na escuta). Mas, se eu estiver lendo, me esqueço de tudo e só penso no que leio. (...) Acho que minha atenção só funciona nos livros.”

(CASTELLO, 2006, p. 40). Livros (é verdade) que possam ser folheados e observados por ele em silêncio.

A prova de resistência viria alguns anos antes de começar o processo de cegueira. Em 1983, Cabral se submete a uma pequena cirurgia na vista para tratar a sua ftofobia. A penitência é de quinze dias seguidos de repouso sem direito a leitura. A quarentena colocava em prova não só a sua paixão pela leitura, como também até onde ia a sua verdadeira sede de solidão e silêncio. Cabral explodiu com as interdições: “Que horror, ficar quinze dias sem ler!”. A filha Inez retrucava: “Papai, você não consegue ficar quinze dias só com os seus pensamentos?” (CABRAL DE MELO, 2009, p.11 - Anexo 11). Era difícil. O mundo interior do poeta era uma confusão irracional que só tinha alguma organização na leitura e na escrita.

Assim como Borges em sua reclusão causada por uma grave septicemia, João Cabral saiu fortalecido: “Sou cada vez mais sensível às paisagens.” A sua poesia continuava solar, e ele aproveitava a tranquilidade de seu escritório em Tegucigalpa para escrever o *Auto do frade*. Tinha passado na prova, aguentara os quinze dias sem leitura, mas aproveitara o tempo para encaixar os pedaços dessa obra que já vinha fermentando em sua cabeça. A proximidade da filha Isabel, que vivia na cidade, a paisagem da Cordilheira dos Andes e o seu local de trabalho acalentavam o ambiente necessário à leitura e à escrita. Nascia, assim, num outro país e num período de convalescença, um auto contando uma das histórias mais emocionantes sobre a Revolução Constitucionalista de Pernambuco.

Entre todas as viagens que empreendeu na vida, a maior delas foi, sem dúvida, pelos livros. A vida passava, agitada e barulhenta, do lado de fora e, não importa em que ponto do mundo o poeta estivesse, encontrava um lugar para ler, desligar-se de tudo e mergulhar na realidade paralela, literária. “Só pensava em ler e escrever. Transporta para a vida o mesmo estilo sertanizado e seco de sua literatura: apega-se a meia dúzia de atividades essenciais e, além delas, só deseja o silêncio.” (CASTELLO, 2006, p. 80). O silêncio era, então, seu principal companheiro: não o interrogava, não o interrompia, não insistia. Essa membrana delicada que o separava dos ritmos e ruídos exteriores só se quebrava por “sua voz interior”. Podia permanecer horas seguidas no diálogo interno que o prendia ao livro. A solidão, nessas horas, não doía, não pesava. Tinha os livros, podia

transpassar com os seus olhos de “telescópio” aquelas páginas brancas, saturadas de palavras, e caminhar, como andarilho que era, por outros universos.

Escrever, não, escrever era diferente. Para criar, ele precisava do apelo e do burburinho do mundo. Confundia-se na multidão, andava no meio dos outros, contava e ouvia histórias para, só então, transportar esses elementos para o papel em forma de versos. E aí voltava ao silêncio, ficava ensimesmado, esperava meses, às vezes anos, para que as palavras se revelassem. Elas é que deveriam “falar”, para poder dar forma ao poema. Muitas vezes pareciam mudas, intocáveis em sua realidade de pedra. Cristalizadas como que por um olhar de Medusa, elas esperam um outro olhar – o olhar do poeta – para retomar a vida.

Nas duas atividades – na leitura e na escrita – eram os olhos que colocavam a luz sobre o texto. Na origem grega, a palavra *phaós* significa luz, luz dos olhos, vir à luz, vidente. *Ta phaea* é o que os platônicos e discípulos de Pitágoras chamam de faróis, ou “olhos portadores de luz”. Até chegar ao verbo *phaino*: fazer brilhar, dar a conhecer o caminho, guiar. Mas esses faróis, dois guias, não possuem luz própria, não são capazes de enxergar na escuridão. Com a cegueira nosso poeta perde a luminosidade que permitia a ele observar e criar (lançar luz sobre algo). A cortina opaca que desceu sobre os seus olhos inibiu a sua maneira de se relacionar com o mundo. Parou de apropriar-se. Porque, nas palavras de Merleau-Ponty, ver é “ter à distância”.

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si (...). (CHAUI, 2006, p. 40).

Fechando os olhos, restava a Cabral apurar os ouvidos. Como fazê-lo? A concentração auditiva do poeta era nula. A sensibilidade que tinha em decifrar a paisagem sonora não era nem de perto a mesma que tinha para enxergar a paisagem visual. Tudo o confundia como uma enorme e difusa partitura: a música, as vozes, os barulhos, o canto. Com a cegueira, esses referenciais se perderam. Precisava dar corpo a cada som que escutava, era esse sistema que dava e deu segurança ao poeta a vida inteira. Não entendia e não manjava os signos destinados à escuta. Foi a duas ou três óperas em toda a sua vida, tinha imensa dificuldade de assistir a discursos ou conferências.

Se você quiser me torturar para que confesse tudo, é só me convidar para assistir a uma conferência. A linguagem falada não penetra na minha cabeça. (...) Eu tenho horror a conferências ou às sessões da Academia. Aliás, não dou conferências quando me convidam, só aceito se forem debates com perguntas e respostas. Pelo olhar é que as coisas penetram na minha inteligência. (ATHAYDE, 1998, p. 147)

João Cabral sempre atuou assim. Pequeno, indo para a escola, adiantava as leituras das matérias no bonde para evitar ter que prestar atenção nas aulas. Os sermões e os discursos longos dos padres maristas eram um motivo para esquecer a “atenção auditiva” e perder-se na imaginação. Dentro do seu pensamento, consolidava a vocação para o esporte. Enquanto os padres falavam, Cabral estruturava jogadas de ataque, cobranças de escanteio e estratégias de meio-campo. A primeira coisa que fez quando saiu do colégio foi abandonar a frequência da missa aos domingos. A explicação era simples: atrapalhava o futebol.

Por modéstia ou ironia, acreditava que sua insensibilidade musical era fruto de uma “deficiência” auditiva. O ritmo – das vozes, da música – embalava o poeta, dava a ele uma vontade incontrolável de dormir. Precisava despertar, por isso justificava a sua predileção pela música flamenca: as palmas e a percussão lançavam uma luz ardente “nos olhos de quem está dormindo”. A explicação que tinha para toda essa dificuldade era simples: ele não se via capaz de fixar a atenção no tempo. Sua capacidade de concentração era, por assim dizer, espacial, por isso voltada para artes como arquitetura, pintura ou escultura. A poesia e a prosa estavam dentro das “artes espaciais”. Pelo menos na visão cabralina: as palavras eram elementos concretos que o poeta arranjava na página ou enxergava, como leitor, num arranjo espacial de linhas.

A arte de escutar custava ao poeta. Sua leitura de mundo era um gesto visual, não auditivo. Com a perda da visão, precisou mudar o método. As longas jornadas de leitor terminavam ali. A paciência e concentração para ouvir *ledores* eram pequenas. Os que insistiam ficavam: alguns amigos, seus filhos e a esposa, Marly de Oliveira. Mas as exigências eram grandes. A voz do *ledor* não podia gerar interferência entre ele e o texto, precisava ser neutra, transparente. Declamações eram impensadas: geravam uma interpretação pessoal de quem lia, desinteressante ao poeta. O *ledor* precisava se moldar ao texto, deixar as palavras falarem por conta própria. Nada de interrupções, nada de comentários.

Cabral escolhia seus *ledores*, claro. A prioridade ia para as vozes amadas, os entes queridos e próximos. Era uma maneira de não perder o alento, de procurar esquecer que estava atravessando a paisagem literária – tão amada e conhecida – sem os seus olhos (feixes de luz), mas com os guias alheios. A escolha das leituras também foi ficando mais complicada: poesia o emocionava muito, mesmo os maus poetas, crítica literária o interessava, mas era um convite à sonolência, ao desagrado. Na maior parte das vezes o poeta se encolhia em sua espreguiçadeira e escutava, escutava muito quieto, com poucas considerações. Estaria entrando na narrativa dos livros ou perdido em suas memórias pessoais? Andando mentalmente pelas paisagens do Recife, lembrando a beleza das bailarinas andaluzas ou pensando, como quando era menino, em futebol? Nenhum interlocutor tinha como saber: o silêncio do poeta era um muro opaco que o separava do mundo. Do sertão tinha herdado tudo. A fala seca, a escrita árida, o silêncio. Um silêncio dos ventos em canaviais. Essa voz, sim, era prazenteira. Essa voz, sim, era bem-vinda.

Então, aquele poeta – viajante, perscrutador, inquiridor – perdera-se num tempo passado. Não tinha interesse por um mundo que não podia mais explorar com os seus olhos. As caminhadas acabaram, o trabalho manual e concreto de esculpir os poemas também, restavam a solidão e o silêncio: a princípio dois amigos que se tornaram, com o passar do tempo, visitantes indesejados. Combatia os dois com uma obsessão pelo rádio. Escutava notícias, não música, muitas horas por dia. O rádio o colocava em contato com o mundo lá fora. As vozes informativas e claras dos jornalistas geravam a organização mental de que precisava. Tinha uma companhia pela manhã, até que chegasse um dos filhos, ou um amigo, para romper o silêncio com as leituras. Não podia mais escolher as horas, os momentos para ler, dependia agora dos outros. “Estes anos crepusculares foram anos de muita tristeza e de muita aflição para ele. E também de muito desapontamento, muita decepção.” (IVO in *Mestres da Literatura*, 2006).

Mas por que o desapontamento? João Cabral estava decepcionado consigo mesmo, com sua incapacidade de concretizar o mundo, de ler imagens. Além de tudo, tinha a doença, inominável, que consumia monotonamente as horas dos seus dias, que desviava os pensamentos para um lugar de medo e indefinição que não era mais o da literatura.

A solidão em seu apartamento no Flamengo, entre telas abstratas e peças de artesanato africano, é motivo para mais melancolia. A rotina o torna irritadiço e sonolento. Começa a ter problemas na vista, que primeiro o desanimam de escrever e depois, provação máxima, o impedem de ler. (CASTELLO, 2006, p.178)

Precisava enxergar as palavras no papel, em silêncio, manejá-las de um lugar para o outro, como pedras fundamentais que estabeleceriam o volume e as dimensões finais da escultura: o poema. Daí a segunda dificuldade: escrever. Porque escrever para Cabral era esculpir, era pintar, e não podia usar a paleta, diferenciar as cores, nem manejar as ferramentas para trabalhar a matéria bruta das palavras sem a ajuda de seus olhos.

A voz “rouca, monocórdia e desagradável” era impaciente tanto para ler em voz alta quanto para ditar. Acostumara-se tantos anos seguidos a trabalhar em silêncio que as adaptações à nova condição de cego pareciam agressivas, quase impossíveis.

Com esse negócio de olhos – estou com a visão muito ruim dos dois olhos –, acho muito difícil (voltar a escrever). Eu, para escrever, preciso ver muito o que estou escrevendo, sou incapaz de compor uma coisa de cabeça e ditar. O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro. Preciso ver como é que está ficando a forma dele. De modo que eu tenho a impressão de que, apesar de ter muita coisa começada, não sei se eu poderei terminar. (ATHAYDE, 1998, p.83)

Nesse depoimento tem muito pouco de falsa modéstia e uma dose, triste até, de realidade. Cabral acreditava que o escritor tinha que *rester sur sa faim*, escrever por necessidade, para preencher uma falta, para completar um vazio que, talvez, nunca se aplaque. Essa imagem – de uma insaciedade permanente – era o mecanismo que dispararia o processo de escrita. O escritor nunca devia pensar que teve êxito, nem imaginar que o que escreveu valeu a pena: “se ele achar que o que fez, sinceramente, valeu a pena, perde o apetite de fazer mais: ou se cala ou começa a se repetir”, explicava.

O poeta não queria se repetir. Tinha criado uma poesia única, de vertente individual, sequer forjara herdeiros. Optou, então, por calar-se. Não podia ser um Tírsias, não estava pronto para profecias. A cegueira tinha levado os olhos, seus instrumentos de trabalho. Erraria até o final da vida sem eles, mas também não daria mais ao leitor o prazer de novos textos. Os projetos, que eram muitos, ficaram na gaveta com a ordem explícita de que, quando o poeta morresse, fossem

rasgados, esquecidos, enterrados. Desses estilhaços, desses fragmentos dispersos de memórias e imagens, ainda construiu um último livro: *Sevilha andando*, encontro heterogêneo de temas que, ele insistia, não era “um amontoado de poemas soltos”.

Seja como for, foi através desse derradeiro livro que a filha Inez pôde ter acesso ao intrincado processo de escritura do poeta. “Descobri então para que serviam os papezinhos com esse último livro. Porque ele chegou cheio deles, querendo que eu datilografasse”, conta Inez. Os curiosos papezinhos eram mais uma arma de Cabral a favor da materialidade. Observava, conversava e, vez ou outra, metia as mãos nos bolsos para tirar um desses papéis onde fazia anotações. A sua poesia surgia aos poucos, amadurecendo das ideias escritas neles. O último livro não teve ditado, foi feito com a leitura cuidadosa da filha desses pedaços de papel saturados das letras irregulares, já maculadas pela cegueira. Cabral escutou o resultado de cada um de seus poemas. Mas não houve revisão ou reescritura, retorno ou diálogo. Estava cansado demais para ouvir e para falar.

Contrariando os próprios desígnios, João Cabral permitiu, num momento crepuscular, que publicassem três poemas inéditos: *Os quatro elementos*, *A corrente de ar* e um terceiro, ainda sem nome. Em *A corrente de ar*, num tom confesso e resignado, o poeta divide com o leitor a impossibilidade de escrever causada pela perda de visão:

O vento invisível
 Corre entre portas,
 Forma a corrente
 Por atravessar
 ...
 Inútil agarrar-me
 Aos móveis corretos;
 Inútil procurar
 Minhas asas brancas.
 (...)
 E o pó furioso
 Que do tapete sobe
 Cega meus olhos,
 Suja meus punhos
 ...
 Um arrepio de frio
 De gripe ou poesia?
 O alento do mar?
 O alento do morto?
 ...
 No ar encanado

O poema, a saúde:
Eu buscando o lápis,
Tomando aspirina
(...)
E o ambiente preso
Pelas cortinas leves
Dizendo adeus, sonhando
Rodas impossíveis
...
E as ondas formadas
Na água dos copos;
O areal acumulado
Na aparência das coisas
E a folha que entrou
E secou na mesa;
E a palavra que entrou
E caiu no verso. (MELO NETO, in *Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p.
57-59).

O poema era dedicado a Vinicius de Moraes. Cabral estaria pedindo ajuda ao poeta do amor para lhe emprestar asas brancas que o fizessem levantar do chão? Nunca o saberemos.