

**EDNEIA RODRIGUES RIBEIRO**

**A FISSURA DO DUPLO EM  
*A EDUCAÇÃO PELA PEDRA:*  
CONSOLIDAÇÃO DE UMA PRÁTICA DE  
ANTILIRA**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES  
MONTES CLAROS-MG  
Junho/2012**

**EDNEIA RODRIGUES RIBEIRO**

**A FISSURA DO DUPLO EM  
*A EDUCAÇÃO PELA PEDRA:*  
CONSOLIDAÇÃO DE UMA PRÁTICA DE  
ANTILIRA**

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos Literários, da Universidade Estadual  
de Montes Claros, como parte dos requisitos  
para obtenção do título de Mestre em Letras –  
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade

Orientador: Rodrigo Guimarães Silva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS - UNIMONTES  
MONTES CLAROS-MG  
Junho/2012**

R484f Ribeiro, Edneia Rodrigues.  
A fissura do duplo em *A Educação pela Pedra* [manuscrito] : consolidação de uma prática de antilira. / Edneia Rodrigues Ribeiro. – 2012.  
105 f.

Bibliografia: f. 99-105.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -

Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL,  
2012.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva.

1. Poesia brasileira. 2. Poema - Duplo. 3. Antilira. 4. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – *A educação pela pedra* - Estudo. I. Silva, Rodrigo Guimarães. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Consolidação de uma prática de antilira.

Àqueles que vivem transformando suas pedras  
em pontes, castelos, labirintos...

## AGRADECIMENTOS

Ao meu avô, Alibério (*in memoria*), que, mesmo sem conhecer teorias literárias e poetas renomados, foi quem primeiro me apresentou a poesia, mostrando-me que o desconhecimento da leitura e da escrita não poderia impedi-lo de arquitetar seus versos.

À minha mãe, Regina, por todos os esforços para que, fugindo à tradição da família, pudesse me tornar lavradora de palavras.

Ao meu pai, Ronaldo, por me ensinar que as pessoas devem ser movidas por sonhos.

Ao meu esposo, Jakson, pela compreensão e amor incomensuráveis que o faz viver meus sonhos, contribuindo para que eles se concretizem.

Aos meus filhos, Davi e Maria Alice, com pedidos de perdão por tanta ausência.

Aos amigos sinceros e aos meus familiares, pelas orações, incentivos, sugestões de leituras, revisões linguísticas, cessão de espaço para estudar, cuidados com meus filhos e por tantos atos de generosidade que tornaram esse processo de escrita menos árduo.

A todos os professores que, à maneira dos galos que tecem a manhã no poema de João Cabral, contribuíram com a minha formação. Desde Marlene, com quem aprendi a ler, a encantar-me pelas histórias e a sonhar em inventá-las, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Unimontes, com quem tenho aprendido os (des-) encantos da crítica literária.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Guimarães, meu orientador no Mestrado, pelo profissionalismo com o qual me auxiliou na escrita deste texto e pela atenção e gentileza dedicadas a mim.

Aos professores Dra. Ilca Vieira de Oliveira e Dr. Anelito de Oliveira, pelos importantes apontamentos na minha qualificação e por tantas contribuições ao longo desse processo.

À profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani, pelo profissionalismo e simpatia com que participou da banca examinadora.

Aos meus alunos, aos colegas e à Direção do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – *Campus* Salinas, pela compreensão e apoio.

Aos colegas do Mestrado, pelos conhecimentos compartilhados e pelas agradáveis companhias.

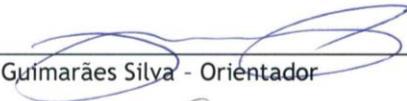
Enfim, meu carinho e gratidão a todos que, de alguma maneira, ajudaram a tornar possível “o desgaste deste quatro” e a você, leitor, que dará continuidade a esse “desgastar”.

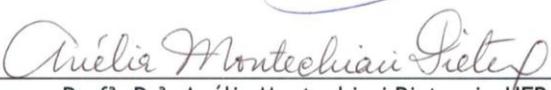


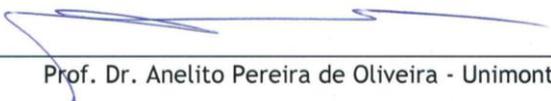
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

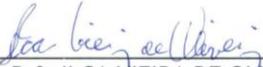


Dissertação de Mestrado, intitulada “A fissura do duplo em *A educação pela pedra: consolidação de uma prática de antilira*”, de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários EDNÉIA RODRIGUES RIBEIRO, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva - Orientador

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Anélia Montechiari Pietrani - UFRJ

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira - Unimontes

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 29 de junho de 2012.

“Só o tempo que ama o ímpar instável  
pode contra essa coisa ao passá-la:  
mas a roda, criatura do tempo,  
é uma coisa em quatro, desgastada.”  
(João Cabral de Melo Neto, trecho  
do poema “O número quatro”)

“O múltiplo é não só o que tem muitas partes,  
mas o que é dobrado de muitas maneiras.”  
(Gilles Deleuze, *A dobra*)

## RESUMO

*A educação pela pedra*, publicado em 1966, é considerado um dos livros mais significativos da trajetória literária do poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto. A precisão formal, aspecto que comparece em toda a poética cabralina, é evidenciada, nesse livro por meio do duplo. O próprio poeta apontara a duplicidade como um elemento importante na elaboração de todo o livro. Essas duplicações são levadas ao extremo quando se formam oito pares de poemas que se assemelham e, simultaneamente, diferem-se em relação a aspectos estéticos, morfossintáticos, semânticos, entre outros. Este trabalho pretende, a partir da análise de alguns desses pares, associar o processo de duplicação e os efeitos de linguagem daí advindos a uma maneira encontrada por João Cabral para problematizar a tradição literária e a sua própria poesia. É importante ressaltar que a duplicação desses poemas não se relaciona à ideia de repetição ou de complementaridade, por isso rompe com a lógica binária que tradicionalmente circunda o duplo. A existência desse traço, portanto, será relacionada à fissura do duplo que viabiliza a consolidação de uma “prática de antilira” há muito perseguida por João Cabral.

**PALAVRAS-CHAVES:** Poesia brasileira; João Cabral de Melo Neto; *A educação pela pedra*; duplo; antilira.

## ABSTRACT

*A educação pela pedra* is considered one of the most significant books of the literary path of João Cabral de Melo Neto. The aesthetic and formal precision is evidenced through the double, aspect that attends in the whole “cabralina” poetic in this book. The own poet had pointed the duplicity as an important element in the elaboration of the whole book. Therefore, it is noticed that the duplications are mischievous to the end when they are formed eight pairs of poems that resemble each other and, simultaneously, they are differed in relation to aesthetic, “morfofossintáticos”, semantic aspects among others. This work intends to associate the duplication process and the language effects then found by João Cabral to problematize the literary tradition and your own poetry, starting from the analysis of some of those pairs. Being considered that the duplication of those poems doesn't link to the idea of repetition or of complementation, through it breaks up with the binary logic, that traditionally, surrounds the double, the existence of that line it will be related to the fissure of the double that makes possible the consolidation of “*antilira* practice” it has been pursuing systematically by João Cabral.

**KEYWORDS:** Brazilian poetry; João Cabral de Melo Neto; *A educação pela pedra*; double; antilira.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O TRAJETO ANTILÍRICO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2 – O DUPLO: PERMUTAÇÕES, DESDOBRAMENTOS, ASSOCIAÇÕES E DISCREPÂNCIA.....</b>	<b>34</b>
<b>CAPÍTULO 3 – A DESSACRALIZAÇÃO DO VERSO PELO VERSO.....</b>	<b>64</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>99</b>

## INTRODUÇÃO

O livro *A educação pela pedra*, publicado por João Cabral de Melo Neto, em 1966, é construído na base da dualidade. O duplo perpassa todo o livro, mas se acentua por meio de oito pares de poemas que se assemelham em relação aos aspectos estéticos, semânticos e morfossintáticos. A primeira vez que li este livro fiquei instigada com esses poemas tão parecidos, cheguei a verificar se não estava relendo-os sem perceber. Li e reli-os muitas vezes, tentando estabelecer comparações, porém, à medida que tentava compreendê-los mais indagações surgiam, até que decidi escrever algo a respeito e, posteriormente, elaborar um projeto de pesquisa que culminou nesta dissertação.

Diante do meu objeto de estudo, a pergunta – por que João Cabral? – tornou-se frequente. Talvez porque não tinha, naquele momento, a dimensão exata do gigante que estudaria durante esses dois anos, respondia com base no arrebatamento que a poesia desse pernambucano havia provocado em mim há alguns anos, quando li *Morte e Vida Severina* e *O cão sem plumas*, e nas inquietações geradas pelos duplos de *A educação pela pedra*. Compreendi, posteriormente, o porquê da pergunta, trata-se, pois, de um dos maiores poetas brasileiros e de uma das coletâneas de poemas mais instigantes do século XX. Por esse motivo, muitos críticos e estudiosos que se dedicam ao estudo da poética cabralina já havia se interessado esse livro, abordando sua composição baseada em permutas e duplicações. Contudo, decidi realizar esta pesquisa, analisando os diversos efeitos de sentido advindos do trabalho com a linguagem poética como um processo de ruptura com a tradição literária que se constrói a partir da fissura do duplo e da antilira.

A poesia de João Cabral é muito admirada – com perdão da obviedade –, por isso possui uma fortuna crítica bastante extensa e complexa. No primeiro capítulo, dialogarei com alguns desses críticos que abordaram em seus estudos *A educação pela pedra* e os seus poemas duplos, entre os quais: João Alexandre Barbosa, Haroldo de Campos, Eduardo Portella, Benedito Nunes, Antonio Carlos Secchin, Augusto de Campos, Antônio Lázaro de Almeida Prado, entre outros. Reconhecendo a relevância das leituras realizadas por esses estudiosos, buscarei apontar questões importantes acerca desse processo de duplicação no trabalho com a palavra e com o poema que

deixaram de ser mencionadas por eles, analisando o duplo como um dos pontos fulcrais do antilirismo desenvolvido por João Cabral ao longo do seu trajeto e projeto poético.

Considerando-se que a duplicação é um dos elementos balizadores desse livro, faz-se necessário compreender algumas teorias que versem sobre o duplo e o espelhamento. Por esse motivo, no segundo capítulo, serão apontadas algumas teorias que abordam questões relacionadas a esses assuntos, a fim de perceber como se realiza a operação com a linguagem advinda desse processo de duplicação e de que maneira isso pode ser associado a uma prática de antilirismo. Entre os estudos acerca desses temas, *O real e seu duplo*, de Clément Rosset, “O estranho”, de Sigmund Freud, e “Sobre os espelhos”, de Umberto Eco, nortearão tais discussões. A partir dos apontamentos feitos por esses autores, a existência desses poemas será associada a uma rasura no binarismo que circunda a ideia do duplo, a fim de demonstrar que a duplicidade em *A educação pela pedra* gera o outro, à medida que surge um terceiro elemento desestruturizador do aspecto dual do poema e da palavra. Essa fissura do duplo, que possibilita a análise desse livro como uma “prática de antilira”, será associada à concepção dinâmica da estrutura postulada por Gilles Deleuze e por Jacques Derrida. Com base nessas ideias, esse processo de duplicação será relacionado a um dos recursos por meio dos quais se concretiza essa “prática de antilira” há muito perseguida por João Cabral.

A partir da ideia de duplo fissurado, esse traço será associado ao rompimento com um modo tradicional de fazer versos, à medida que João Cabral cria um verso bem medido e rigorosamente arquitetado, mas inova ao apresentar o duplo e as metades de uma mesma estrutura poética, fazendo surgir o outro. Para evidenciar essa noção do “duplo como uma prática de antilira”, no terceiro capítulo, as discussões acerca do antilirismo serão fundamentadas por estudos sobre literatura e questões inerentes a ela, entre os quais: *O espaço literário*, de Maurice Blanchot; *O Ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi; *Fenomenologia da Obra Literária* e “A cena literária e a cena analítica”, de Maria Luiza Ramos; *O arco e a lira*, de Octavio Paz; *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich; *Variedades*, de Paul Valéry, “Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte” e “Da função moderna da poesia”, de João Cabral. O estudo do lirismo evidenciará, portanto, que ao romper com a tradição literária, fissurando o duplo para que surjam outros elementos, o poeta recorre a ela. Essa ideia da tradição da ruptura apontada por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, e por Harold Bloom, em *A*

*angústia da influência*, permite perceber que a escrita dos poetas modernos, por mais inovadora que se proponha, estará sempre perpassada por rastros de seus antecessores.

Partindo da concepção de Paz de que a modernidade é sempre outra e que não se cria o novo sem recorrer ao que o antecedeu, as duplicações desses poemas serão associadas a mais uma forma encontrada por João Cabral para problematizar a tradição literária, bem como a sua própria poesia. Será analisado, também, de que modo, mesmo valendo-se de forma e versificação tradicionais, a poética cabralina transgride ao apresentar, por meio da técnica da permutação e de outras operações com a linguagem, a outra metade ou o duplo de uma mesma estrutura. Buscarei apontar como isso pode ser considerado um trabalho inovador com a linguagem poética e de que maneira representa um processo de ruptura com a tradição literária. Os cortes e sulcos gerados pela consciência da poesia como trabalho de arte serão associados aos ecos, distorções, desdobramentos, subtrações e espelhamentos identificados na poesia de *A educação pela pedra*. Nesse sentido, entre outros aspectos, algumas dessas operações com a linguagem serão apontadas como os rastros deixados por ele e por outros na consolidação do seu projeto poético antilírico.

## **CAPÍTULO 1**

### **O TRAJETO ANTILÍRICO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

*O ato de escrever, em consequência, se transforma para o poeta,  
paradoxalmente, em um método de evitar a poesia.*  
(Lauro Escorel)

João Cabral de Melo Neto, comumente nomeado como o “engenheiro da palavra”, é considerado um escritor extremamente minucioso no trato com a matéria poética. Desde o primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), ao objeto de estudo deste trabalho, *A educação pela pedra* (1966), percebe-se o caminho traçado por esse poeta a fim de consolidar o seu próprio “estilo” marcado pelo seu modo rigoroso de lapidar a palavra e encaixá-la no poema como se fosse pedra, a pedra que norteou a sua trajetória literária.

Em entrevista, publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles*, ao ser questionado sobre como definiria um poema, João Cabral disse que “[...] a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro.”<sup>1</sup> Compara o poema à casa, pois, assim como Le Corbusier, por quem fora fortemente influenciado, via a casa como uma máquina, para João Cabral o poema também precisaria ser planejado para, enfim, ter as palavras e os versos encaixados até formar um todo, uma estrutura poética criada a partir da justaposição planejada de elementos menores.

Nesse percurso, João Cabral, além de explicitar o seu projeto poético, indicou ao leitor a que ele se opunha. A sua poesia, pedra lapidada, entranhada “na alma”, obstruindo o fluxo livre das coisas e das palavras e dificultando a dicção, é vista, sob muitos aspectos, como uma maneira de negar a tradição poética. Na tentativa de despoetizar a poesia, em *Psicologia da composição*, tirou-lhe muitos excessos e acrescentou outros valores semânticos às palavras, como nesses versos de “Antiode”: “Poesia, te escrevia: / flor! conhecendo que és fezes.”<sup>2</sup>; inseriu novas temáticas, fugindo da subjetividade e dos sentimentalismos, evitando o próprio eu, voltando-se para o homem e para a literatura.

Após despir o poema de musicalidade, de metáforas e de uma subjetividade centrada no “eu”, João Cabral chega ao ápice do seu antilirismo ao publicar o 12º.

---

<sup>1</sup> MELO NETO, 1998, p. 21.

<sup>2</sup> MELO NETO, 1994, 98.

livro, *A educação pela pedra*. Devido ao rigor estético com que foi composta, a escrita desse livro exigiu, aproximadamente, dez anos de dedicação do poeta. Ao concluí-lo, embora não o considerasse completamente acabado, envia-o aos editores com a seguinte ressalva: “Nos trópicos envelhecemos cedo. O que escreverei daqui para a frente não terá talvez a mesma consciência. Por isso não me considero responsável por mais nada que vier a lhes dar.”<sup>3</sup> Por meio dessa fala percebe-se a consciência crítica de João Cabral ao indicar que, com esse livro, a sua poesia atingira a maturidade intelectual tão perseguida por ele e, por isso, conseguira consolidar o seu projeto poético antilírico.

De que maneira um livro tão bem estruturado formalmente poderia representar o ápice do antilirismo da poética cabralina?

A dedicatória a Manuel Bandeira, definido como “boi de cambão”<sup>4</sup>, indica a importância desse livro para a literatura brasileira: reforçar as ideias em defesa de uma poesia desprovida de lirismo, apontadas tanto pelo próprio João Cabral quanto por outros “bois de cambão”, como fora o primo Bandeira. Além da dedicatória, a estrutura bem arquitetada questiona os modos tradicionais de dispor as palavras na página em branco.

O rigor técnico chega ao extremo nesse livro. Composto por quarenta e oito poemas, organizados em quatro partes, sendo a, b, A e B, das quais a e A falam de temas nordestinos, mais especificamente sobre Pernambuco, e b e B sobre temas diversos, desde a Espanha à aspirina e chicletes. Desses quarenta e oito poemas, vinte e quatro que se encontram nas partes a e b possuem dezesseis versos, enquanto a outra metade, das partes A e B, é constituída por vinte e quatro. Essa estruturação evidencia um projeto baseado em princípios matemáticos, como apontara Antônio Lázaro de Almeida Prado, em “Rosa tetrafoliar: uma leitura de *A educação pela pedra*”. A matemática não se aplica apenas ao planejamento geral do livro, mas se estende aos próprios poemas, pois desses quarenta e oito há dezesseis que se duplicam, formando oito pares que se assemelham e, simultaneamente, diferem-se em relação à estrutura poética, a aspectos semânticos, morfossintáticos e estéticos. João Cabral, ao falar desses “poemas duplos”, admitiu ter criado, em alguns casos, mais de quarenta versões para

---

<sup>3</sup> CASTELLO, 2006, p. 130.

<sup>4</sup> Em entrevista, “Considerações do poeta em vigília”, João Cabral relaciona o boi de cambão a poetas desbravadores, que vão adiante rompendo padrões, inaugurando outros modos de fazer poesia. Enquanto o boi de coice representa os poetas mais conservadores, mais contidos, que buscam frear os de cambão quando estes estão “descendo a ladeira”.

um mesmo texto, mas optou por publicar apenas duas. Essa estruturação rigorosa, levada ao extremo da própria poesia, será apontada, neste trabalho, como uma forma de contestar a tradição literária. O processo de duplicação possibilita a esses poemas se fracionar e se multiplicar, dessacralizando e transformando o poema, que seria o único possível com aquela estrutura, em outros ou em nenhum.

João Cabral faz o seguinte comentário acerca desse livro:

O meu próximo livro [*A educação pela pedra*] é escrito na base da dualidade. Todos os poemas que incluo têm duas partes. Contudo, a relação entre uma e outra nunca é a mesma. O meu objetivo é a resultante das duas metades, isto é, das duas unidades. Uma vez associam-se, outras repelem-se. Ficamos, assim, com um poema duplo ou de duas metades.<sup>5</sup>

Observa-se que, nessa dualidade apontada por ele, há uma lógica dúplice não convencional, em que, a um só tempo, uma metade apresenta-se como unidade, ao passo que uma unidade apresenta-se como metade.

Investigar esses poemas duplos não é algo inédito, uma vez que a dualidade existente nesse livro fora apontada, pelo seu próprio escritor, como traço importante da sua composição. Essa semelhança entre poemas de *A educação pela pedra* fora mencionada por alguns estudiosos da obra cabralina, entre os quais: Benedito Nunes, em “A máquina do poema” e *João Cabral de Melo Neto*; Antônio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos*; João Alexandre Barbosa, “A lição de João Cabral” e *A imitação da forma*; Augusto de Campos, “Da antiode à antilira”, e Antônio Lázaro de Almeida Prado, “Rosa tetrafoliar: uma leitura de *A educação pela pedra* a partir de seus módulos poético-gerativos”. No entanto, faz-se necessário este trabalho, pois os estudos realizados abordaram esse assunto sem considerar, de maneira mais minuciosa, os efeitos de sentido advindos da operação com a linguagem nesse processo de duplicação dos poemas.

Nunes, em *João Cabral de Melo Neto*, aponta as similitudes entre alguns poemas de *A educação pela pedra*, denominando-os como “emparelhados”. Esse estudo ateu-se às analogias e diferenças do ponto de vista estético e lógico-formal,

---

<sup>5</sup> MELO NETO, 1966. In: ATHAYDE, 1998, p. 114.

ênfatizando a análise do processo de composição e metrificação. Os pares de poemas similares são divididos em dois grupos, sendo o primeiro a aparecer no livro considerado primitivo, enquanto o que aparece posteriormente é visto como derivado. Para ele,

Essa disposição favorece duas espécies de correspondência: uma interna, quando as duas partes paralelas do mesmo poema se relacionam entre si por complementaridade ou por oposição semântica [...] outra externa, das duas partes de um poema primitivo com duas partes de um outro que dele se origina, por via de permutação de versos, como sucede entre as 14 composições seguintes, que denominaremos emparelhados.<sup>6</sup>

Diferentemente da ideia apresentada por esse crítico, neste trabalho a análise desses poemas ressaltará os aspectos semânticos, morfossintáticos e estéticos, a fim de perceber os sentidos advindos das associações e discrepâncias entre eles. A denominação “poemas primitivos e derivados”, a que ele recorre, não é apropriada para o estudo aqui realizado, pois tais poemas serão vistos como um duplo. Desse modo, não há necessidade de indicar quem deriva de quem, por considerar que existe entre eles um desdobramento, ao invés de uma derivação que se faz pelo processo de cópia que carrega a pressuposição de subordinação à matriz. Além desses aspectos, há outro ponto em que a leitura de Nunes vai de encontro a esta, quando ele afirma haver 14 composições criadas a partir da permutação dos versos, embora indique os mesmos 16 poemas apontados neste trabalho, sendo: “O mar e o canavial” / “O canavial e o mar”, “Coisas de Cabeceira, Recife” / “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, “Uma Mineira em Brasília” / “Mesma Mineira em Brasília”, “Nas Covas de Basa” / “Nas Covas de Guadix”, “The Country of the Houyhnhnms” / “The Country of the Houyhnhnms (outra composição)”, “Bifurcados de Habitar o Tempo” / “Habitar o Tempo”, “A Urbanização do Regaço” / “Regaço Urbanizado”, “Comendadores Jantando” / “Duas Fases do Jantar dos Comendadores”.

Em “A Máquina do Poema”, Nunes comenta o fato de João Cabral ter conseguido associar, em *A educação pela pedra*, duas vertentes de sua poesia que andavam separadas em livros anteriores: “a captação da realidade social e humana, como em *Morte e vida Severina*, outra para a captação do fenômeno poético em toda a

---

<sup>6</sup> NUNES, 1974, p. 136.

sua amplitude, como em *Uma faca só lâmina [...]'*<sup>7</sup> De acordo com esse autor, por meio do dinamismo verbal conferido à composição poética, João Cabral faz funcionar a sua “máquina do poema”, unindo nesse livro forma e matéria, estrutura e temática. Na concepção de Nunes, essa “máquina do poema” é a “máquina do mundo” construída em uma espécie de tear em que os atos de tecer e destecer passam a ter o mesmo sentido, pois à medida que algo é afirmado em um poema, em outro é negado para, enfim, ser reafirmado. Esse tecer/destecer lembra a operação realizada com a linguagem para compor os “poemas duplos”, pois neles parece haver esse jogo de mostra/esconde, em que ora nega, ora afirma, ora se assemelha, ora se difere. Há uma relação dual que consiste em explorar oposições e semelhanças, formando outro ou revelando suas metades.

A conciliação de opostos e a elaboração requintada da estrutura poemática, na visão de Nunes, lembram o barroquismo de Quevedo e Góngora e, até mesmo, o rigor da sintaxe parnasiana. Pensar em influências do Barroco, sabendo-se que João Cabral manifestara certa admiração por Quevedo, parece pertinente para analisar as semelhanças e discrepâncias entre esses poemas duplos. Neles a operação com a linguagem acontece, inicialmente, por meio desse jogo de pares, aparentemente iguais, que adquirem traços próprios ao se tornarem diferentes e semelhantes, em alguns aspectos, como se fossem partes de uma mesma estrutura ou formassem um suposto sistema. Nesse caso, a dualidade existente em *A educação pela pedra* vai muito além da tensão entre opostos que caracteriza o Barroco. Partindo dessa ideia de oposição de pares, que norteia os princípios dessa escola literária, é possível pensar em uma retomada à tradição literária. Por meio desses pares e da lógica de oposição, ele trabalha os dois aspectos da palavra poética, demonstrando que a duplicação de uma mesma estrutura linguística, poética ou ideológica, ao invés de, simplesmente, diferenciar-se, divide-se e se multiplica gerando diversas possibilidades de escrita e de leitura.

Quanto ao rigor sintático semelhante ao praticado pelos poetas do parnasianismo, sabendo-se da concepção antilírica defendida por João Cabral ao longo do seu trajeto poético, pode-se pensar que, para ele, qualquer aproximação da sua escrita à daqueles que ele se propunha a combater não seria bem aceita. É possível inferir que, ao fazer uso de sintaxe e estrutura poética cuidadosamente planejada, o poeta

---

<sup>7</sup> NUNES, 2009, p. 257.

pretendesse demonstrar que ao rigor sintático pode e deve ser acrescentado o aspecto temático e a elaboração poética. Além de estruturar, é necessário dar liberdade à linguagem poética, mas evitando os excessos. Nesse sentido, a estrutura linguística vai além de frases bem elaboradas, a ordenação sintática adquire autonomia para se deslocar no poema, repetindo-se e se diferenciando por meio de desdobramentos. Pode-se dizer que o Barroco e o Parnasianismo que, de acordo com Nunes, emprestam *A educação pela pedra* a “bela e requintada lavratura”, talvez aí existam não com o intuito de repetir as formas empregadas por eles, mas de, recorrendo à tradição lírica e poética por eles representada, utilizar seus próprios recursos estéticos para negar alguns valores ou acrescentar-lhes outros.

Para Nunes,

Oposições e equivalências, esvaziamento e acréscimo, movimentos internos da poesia de *A educação pela pedra*, configuram os acordos e os desacordos, os antagonismos e os nexos do mundo e da vida. Nesse livro, cada poema é um mundo verbal completo, denso, que se enrola sobre si mesmo, mas para desenrolar sobre o real, num desmentido à tese da intransitividade da linguagem poética, a teia dos significados que o iluminam.<sup>8</sup>

Essa fala de Nunes norteia uma das questões que instigam este trabalho: de que modo a estruturação do poema com suas duplicações concedem autonomia à linguagem, tornando-a transitiva? À medida que se duplica o poema, perde-se a noção de unicidade e de centro a partir do qual se organiza a concepção de estrutura. Esse manejo com a linguagem vai além da noção estruturalista, baseada no dualismo entre significante/significado, defendida por Ferdinand Saussure. A transitividade linguística desses poemas configura uma cadeia de significantes na manufatura do significado, indicada por Jacques Lacan, em *Escritos*. A respeito do uso das palavras no discurso poético, em que se evidencia um modelo analítico caracterizado pela repetição de elementos estéticos e linguísticos, Maria Luiza Ramos, afirma que

Assim, o significante exerce a sua função, que é desdobrar-se como que automaticamente, ou seja, independentemente da intenção do sujeito em dizer isto ou aquilo. As palavras vão sendo puxadas por uma força

---

<sup>8</sup> NUNES, 2009, p. 267.

inconsciente, uma tração, e dessa cadeia resulta, como que por acaso, o real. O significante em Lacan não é apenas o arcabouço sonoro de um determinado significado, como em Saussure, mas vem a puxar outro, e outros, numa cadeia em que um sentido passa a insistir.<sup>9</sup>

Neste trabalho, o que Nunes denomina como “desmentido à tese da intransitividade poética”, será visto, com base no “desdobrar automaticamente” do significante mencionado por Ramos, como a dessacralização da própria linguagem a fim de dotá-la de autonomia, pluralidade ou incompletudes, à medida que um campo linguístico e poemático é dobrado, (des-) dobrado e (re-) dobrado, possibilitando múltiplas formas de combinação. Gilles Deleuze, em *A Dobra*, afirma que “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”<sup>10</sup>. Nesse sentido, a duplicação sugere a multiplicidade por meio dos desdobramentos desses poemas.

Secchin, em *João Cabral: A Poesia do Menos e outros ensaios*, afirma que a técnica da permuta e a prática sistemática do verso longo são as duas novas propostas formais desse livro. Para ele, a permuta não ocorre apenas entre poemas, mas entre os versos e estrofes de um mesmo texto. A técnica permutacional ocorre no plano morfossintático e semântico, além de representar a “relação entre as linguagens de mais de um espaço textual”.<sup>11</sup> Para ele, em *A educação pela pedra*, João Cabral consolida o seu processo de aprendizagem com a pedra, que há muito vinha sendo lapidada em sua poesia, como pode ser confirmado na seguinte citação:

A conquista da pedra, João Cabral, é solidária de tantas outras travessias para o Obstáculo: a busca do deserto anfônico, o caminho para a face intensa em lâmina – nos três casos, a prevalência de um espaço mineral que, por diverso do homem, não lhe devolve a imagem narcísica de um espelho consolador. Defrontar-se com a pedra, com o deserto e com a lâmina não é, certamente, abolir o espelho (nem cremos que isso seja possível), mas é alterar-lhe o ângulo pré-fixado pelo conforto de uma tradição lírica. A educação pela pedra implica a aprendizagem de uma “desaprendizagem” do “poético” (trata-se de uma “antilira”), balizada pelo signo-pedra que a condensa: lição anti-retórica, ética, concisa.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> RAMOS, 2005, p. 86.

<sup>10</sup> DELEUZE, 2011, p. 14.

<sup>11</sup> SECCHIN, 1999, p. 227.

<sup>12</sup> SECCHIN, 1999, p. 226.

É possível observar que o caráter antilírico da poesia cabralina, a sua “poesia do menos”, relaciona-se à mineração dos temas e da própria poesia. O projeto poético de João Cabral é representado pelos elementos: deserto, lâmina e pedra, que transmitem ao texto suas características de secura, corte, consistência, concretude, entre outros.

O encontro com o deserto, em “A fábula de Anfion”, leva o poeta a desprever o poema da musicalidade a que fora acostumado pelo lirismo tradicional. Ao encontrar a lâmina, em *Uma faca só lâmina*, o poeta evidencia os cortes que devem ser feitos por essa faca que descasca e disseca o objeto poemático, tirando-lhe os excessos, a fim de atingir essa poesia que diante da realidade torna-se “[...] prima, e tão violenta que ao tentar apreendê-la toda imagem rebenta.”<sup>13</sup> O encontro com a pedra, no entanto, consolida muitas contestações realizadas anteriormente e acrescenta uma outra: a negação da própria estrutura poética e do signo linguístico que dá corpo ao poema disposto no papel.

Pode-se dizer que, para Secchin, a mineração propiciada por esses três encontros reafirma a vertente antilírica da poesia cabralina. Se no deserto e na lâmina João Cabral descobre um meio de refutar a musicalidade e o excesso de lirismo, o encontro com a pedra, além de reforçar tais posições, demonstra, ao inserir o duplo do poema, que nessa mesma pedra se reflete o seu próprio princípio de criação poética. Por meio desse espelho de ângulo invertido a poesia cabralina incidirá a sua própria imagem, porém, por se tratar de um antinarcisístico e um antiórfico, como definira Lauro Escorel, nesse espelho não é possível ser propagada a mesma imagem. Um poema não pode ser reflexo de si mesmo ou de qualquer outro, ele se revela no ângulo invertido ou estilhaçado desse espelho pedra, a fim de expor suas diferenças e (trans-) formações. Nesse caso, trata-se de um espelho que deforma e reforma ao invés de meramente formar ou enformar.

Entre os traços apontados por Secchin, a associação desses elementos minerais, mais especificamente a pedra, a um espelho de ângulo invertido é muito relevante para este trabalho. A partir de uma relação especular às avessas, em que um espelho antinarcisístico e deformador multiplica e divide a imagem invertida, será aprofundado o estudo dos poemas duplos. As similitudes e discrepâncias advindas da operação minuciosa com a linguagem serão associadas a esse espelho pedra, que João Cabral

---

<sup>13</sup> MELO NETO, 1994, p. 215.

nomeou como *A educação pela pedra*, embora seja importante ressaltar que há entre esses pares um processo de duplicação diferente da lógica especular apontada por Secchin e por outros críticos desse livro.

Um aspecto apontado por Secchin que será analisado mais atentamente neste trabalho relaciona-se à ideia de que “João Cabral reserva a permuta total de versos aos poemas que tematizam a interação masculino/feminino: corpos textuais que se interpenetram como os corpos evocados no discurso.”<sup>14</sup> Em seu aspecto geral, é possível perceber que a permuta desses versos vai muito além da interação masculino/feminino. Trata-se do desdobramento da própria estrutura linguística e poética para revelar, por meio da autonomia do verso, as múltiplas possibilidades de construção do texto a partir de uma mesma estrutura. As temáticas abordadas nesses poemas são diversas, não se limitam apenas à interação masculino/feminino, voltando-se mais para reflexões sobre o próprio fazer poético, evidenciando o caráter metalinguístico desse livro.

Augusto de Campos situa esse livro como o mais “antipoético” de João Cabral, lembra que nele a dessacralização “é levada à própria estrutura poemática quando Cabral recorre a uma técnica de vanguarda – a permutação –, dando aos seus poemas o aspecto de peças desmontáveis e a versatilidade dos mecanismos em lugar da imutabilidade artesanal da ‘poesia dita profunda’.”<sup>15</sup> Por reconhecer João Cabral como um poeta-crítico, tal qual Mallarmé, Pound e Maiakovski, Augusto de Campos atribui à poesia cabralina a função de crítica poética. Ao criar uma “poesia do mais alto teor”, João Cabral se propunha a contestar a visão tradicionalmente difundida acerca da poesia. A sua poesia técnica e intelectualmente elaborada norteava-se pelo princípio de negar o louvor à forma, buscando demonstrar que o poema não pode se prender à rigorosa e imutável estrutura estética e morfossintática ou, na tentativa de fugir disso, se transformar em um meio confessional de exacerbar sentimentos e sensações de cunho subjetivo.

Esses poemas duplos refletem um contraponto que perpassa a obra cabralina, ao demonstrar a necessidade de planejar, multiplicar e/ou dividir uma mesma estrutura a fim de negar ideias de improviso, repetições ou excessos na composição poética. A esse respeito, Augusto de Campos diz que

---

<sup>14</sup> SECCHIN, 1999, p. 244.

<sup>15</sup> CAMPOS, 1978, p. 54.

Essa aparente contradição cabralina, talvez seja, porém, a própria razão de ser de sua poesia. Porque se João Cabral ainda usa o verso em seus poemas, o faz não para “poetizá-lo”, mas para violentá-lo, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem, ou para contradizê-lo a todo momento, expostulando as fezes de suas flores, dessacralizando a sua roupagem florida com a linguagem seca da pedra e com a semântica pedregosa do Nordeste.<sup>16</sup>

Com o uso do verso, João Cabral volta-se para a dessacralização da poesia e despoetização do poema. Pode-se dizer que, por meio dessa “técnica de vanguarda”, esse poeta atinge o cume do seu projeto antilírico. Ao duplicar os poemas, apresentando outras versões para aquilo que tradicionalmente é apresentado como único, e ao corromper essa ideia de unicidade, inserindo no livro o duplo que, geralmente, remete a uma estrutura binária, João Cabral demonstra que todo o rigor na composição literária, representado pelo aspecto dual, conduz à possibilidade de se criar outros a partir da multiplicação ou divisão de algo que já existe.

De acordo com Carlos Felipe Moisés, esse “aparente paradoxo decorre de João Cabral haver insistido sempre em se mover entre pólos extremos, supostamente inconciliáveis: subjetivo/objetivo, tensão/desconstrução, intelecto/emoção, ordem/desordem.”<sup>17</sup> Os duplos de *A educação pela pedra* podem representar uma tentativa de tensionar os extremos e disseminá-los à medida que esses poemas se desdobram e se tornam outros, ao invés de simplesmente se opor ao existente, instituindo polarização.

João Alexandre Barbosa, em *A imitação da forma*, comenta a formalização dos poemas de *A educação pela pedra*, relacionando esse traço à transitividade da linguagem poética. O rigor estético com que esse livro é elaborado sugere uma espécie de modelo de criação literária. Nesse “molde”, forma e conteúdo ensinados pela fôrma do poema não são vistos como algo estático e intransitivo. Para esse crítico,

Ao aprender com o objeto, o poema de João Cabral afirma a prevalência da realidade, da circunstância em que se situa. Ao aprender com o objeto, o poema de João Cabral afirma a aprendizagem dependente de uma percepção mais radical do objeto, procurando o seu modo de

---

<sup>16</sup> CAMPOS, 1978, p. 53.

<sup>17</sup> MOISÉS, 1996, p. 43.

vinculação entre significados e significantes específicos, restaura, no espaço de sua “leitura”, a prevalência conferida à linguagem, à composição por meio da qual a realidade é afirmada.<sup>18</sup>

A “imitação da forma”, no entanto, não se relaciona à fixidez ou a um modo de enformar a linguagem, a poesia e a realidade. Essa transitividade poética, mencionada por Barbosa, pode ser relacionada ao aspecto dinâmico e mutável que perpassa a existência do duplo nesse livro. Embora haja, em João Cabral, traços que permitam caracterizar a sua poesia como bem elaborada esteticamente, esse poeta explicita, ao apresentar esses pares, que o seu fazer poético não é fixo e imutável. Todo o rigor parte de um contraponto: é preciso estruturar para evitar as fugas, mas é preciso, também, desdobrar, desestruturar e reestruturar o que fora extremamente organizado para libertar a escrita das armadilhas impostas pela tradição literária que limita a poesia a sintaxes e padrões estéticos rebuscados, distantes do que ele idealizara como poético.

Em “A lição de João Cabral”, Barbosa considera que “João Cabral atinge [com o poema “Antiode”] o ápice da poética de radicalização antilírica a que havia chegado no fim da primeira década de seu percurso.”<sup>19</sup> Embora seja incontestável o aspecto antilírico que perpassa esse poema, a dessacralização da “poesia dita profunda” volta-se mais para a desconstrução da subjetividade e das metáforas. É composto por uma estrutura organizada em ordem alfabética, lembrando a disposição matematicamente planejada de *A educação pela pedra*. Pode-se inferir, portanto, que o antilirismo, bastante evidenciado em “Antiode”, é retomado e consolidado no 12º livro de João Cabral.

Segundo José Castello, “com *Psicologia da composição*, os poemas de Cabral atingem o máximo em abstração. A chegada a essa fronteira abstrata lhe traz a convicção de que deve parar de escrever. De que chegou a seu limite, porque depois da abstração ele só pode ver o vazio.”<sup>20</sup> Após atingir o “vazio”, por meio do enfretamento e superação do abstrato, João Cabral se propõe a encarar o concreto, não para opô-lo ao abstrato, mas para atingir o ápice de sua poética ao realizar essa travessia pelo vazio. A escrita de *A educação pela pedra* ocorre depois da abstração, faz-se no que seria esse vazio. Ao pedir aos leitores e críticos que não leiam com tanta exigência o que suceder

---

<sup>18</sup> BARBOSA, 1975, p. 226.

<sup>19</sup> BARBOSA, 1996, p. 72.

<sup>20</sup> CASTELLO, 2006, p. 95.

esse livro, ele deixa implícito que a sua criação poética chegara ao extremo. A concretude que surge no vazio, após a abstração, pode ser considerada a elucidação e consolidação do seu projeto antilírico.

Sabendo-se que, por meio da própria poesia, a estrutura do poema é despoetizada em *A educação pela pedra*, é possível afirmar que “o ápice da radicalização antilírica” fortemente evidenciado em “Antiode” é por fim consolidado nesse livro de 1966. Após subtrair do poema a musicalidade harmônica tradicional e o vocabulário aprazível, agora, esse poeta dissecar-lhe a estrutura, desestruturando e reestruturando a disposição dos versos e das palavras que o compõem. Trabalho extremamente criterioso, como afirma Barbosa: “produto de um ‘engenheiro’ já bastante amadurecido por suas experiências com a linguagem da poesia”.<sup>21</sup> Por meio desse “produto de engenheiro amadurecido”, João Cabral realiza, entre outras inovações e negações poéticas, “a retomada de uma mesma composição através de um jogo de permutações de algumas de suas partes”.<sup>22</sup> Essas permutações também são analisadas por Barbosa como um aspecto metalinguístico, representando um modo de refletir sobre o próprio fazer poético.

Para Barbosa, “A sua metalinguagem, na verdade, é de uma espécie mais rara: os limites de uma poética que, optando pelo difícil, instaura o antilirismo como horizonte de uma sintaxe complexa da realidade. E por aí a história é rearticulada no espaço que é o seu: o poema.”<sup>23</sup> João Cabral faz uso da sua própria poesia para explicitar seu projeto poético, para se opor aos excessos e limitações da “poesia dita profunda”. Assim, o verbo adquire vida diante do papel em branco, o poema passa a ser o seu próprio e único meio de fazer e de evitar a poesia. Para esse poeta, a melhor maneira de refletir sobre o fazer poético era escrevendo verso a verso, ao invés de dizer ou usar outros espaços para anunciar suas visões de poeta-crítico. Ao atribuir autonomia à linguagem, possibilitando aos versos se movimentarem dentro do mesmo poema ou transitar de um poema a outro, *A educação pela pedra* pode ser considerado o exercício extremo desenvolvido por João Cabral para transmitir seus valores poéticos e antipoéticos, afirmando, portanto, seu aspecto metalinguístico. A metalinguagem existente aqui explora a noção do próprio espaço do poema, à medida que se arquiteta

---

<sup>21</sup> BARBOSA, 1996, p. 84.

<sup>22</sup> BARBOSA, 1996, p. 85.

<sup>23</sup> BARBOSA, 1996, p. 88.

uma estrutura para, em seguida, corrompê-la, adulterá-la, fracionando-a, multiplicando-a e transformando-a em outras.

Antonio Lázaro de Almeida Prado faz uma leitura de *A educação pela pedra* partindo do módulo gerativo quatro. Menciona os aspectos matemáticos a partir dos quais essa obra é estruturada, apontando a presença desse numeral como algo marcante na poética cabralina. Justifica, também, o aspecto dual existente nesse livro recorrendo a equações e operações matemáticas em que outros números envolvidos na quantidade de poemas, versos e subdivisões são múltiplos de quatro, considerado por ele o elemento balizador do livro. Essa leitura fornece algumas questões a serem ponderadas neste trabalho, entre as quais a abordagem de aspectos que viabilizam a proximidade de questões matemáticas à estruturação da linguagem poética nos poemas duplos. Por meio da duplicação, processo que lembra a operação de multiplicar ou de dividir, a linguagem e a estrutura do poema também se diversificam.

Castello comenta o fato de João Cabral ter se tornado um antilírico desde cedo e de ter buscado sustentação para seus ideais na engenharia, arquitetura e matemática, como se confirma na seguinte citação:

Menino, já desmente os estereótipos que o meio intelectual brasileiro dos anos 30 cultivava a respeito dos poetas: o objetivo, pouco dado a quimeras, de temperamento seco e, por excelência, um antilírico. Tudo leva a que se veja nele o rascunho de um engenheiro, um matemático, um arquiteto - e na verdade, como poeta, Cabral será um pouco de tudo isso.<sup>24</sup>

O interesse pelas ciências exatas influenciou fortemente a concepção de poesia adotada por João Cabral, mas em os duplos de *A educação pela pedra* isso se torna mais evidente. Outra ideia que ajuda a compreender melhor a exatidão formal com que esse poeta compõe os poemas se relaciona ao seu interesse pelo cubismo, como se confirma nessas informações obtidas por Castello: “Sob a influência severa do cubismo, Reverdy se esforça para estabelecer firmemente a ordem interna de cada poema. Cabral encontra em Reverdy um semelhante. Um homem que, enojado da pasmaceira inspirada, procura

---

<sup>24</sup> CASTELLO, 2006, p. 41.

as mesmas coisas que ele – rigor, objetividade, certezas.”<sup>25</sup> Ou seja, tudo que a poesia, tradicionalmente, não possui.

Embora frequentasse, durante a juventude no Recife, um grupo poético em que se sobressaía o estudo dos surrealistas, em seu primeiro livro, como percebera Antonio Candido<sup>26</sup>, João Cabral apresenta importantes traços do cubismo, camuflando-os com nuances do surrealismo. O cubismo que se apresenta na primeira pedra, a *do sono*, agora contribui para lapidar essa outra, a que viabiliza a *educação*. A maneira como os poemas são organizados nesse livro remete à técnica cubista de fragmentação, o cubismo dos pintores, muito mais que o dos poetas, como afirma Barbosa:

Os exercícios de *recomposição*, assim como aquelas admiráveis meninas desenhadas e redesenhadas por Picasso, representam, de fato, ensaios de linhas e argumentos formais oferecidos à evidência do leitor: tudo se passa sem que seja necessário abrir um outro espaço além daquele imposto pela própria arquitetura do poema.<sup>27</sup>

Ao apontar aspectos comuns ao processo de “recomposição” existente em *A educação pela pedra* e ao quadro *As meninas*, de Pablo Picasso, Barbosa evidencia o caráter imagético recorrente na poesia de João Cabral, que se considerava um poeta visual. Para compor versos autônomos, que se deslocam dentro da estrutura poemática e ilustram com mais exatidão a arquitetura do poema, é possível que João Cabral também tenha recorrido, de certo modo, a técnicas cubistas.

Roniere Menezes, em *O traço, a letra e a bossa*, estabelecendo uma provável relação entre a poesia de João Cabral e a arquitetura, afirma que “literatura e arquitetura, imaginação e técnica conectam-se no projeto de escritura cabralina e em sua atenção à produção dos pares.”<sup>28</sup> Essas palavras de Menezes ratificam a comparação do poema à “máquina da casa”, feita por João Cabral para definir a poesia. Por meio do poema/casa, esse poeta instaura a poética do material e da imagem captada pela visão, a fim de explicitar os aspectos plásticos e concretos desse projeto. Pode-se dizer que a influência

---

<sup>25</sup> CASTELLO, 2006, p. 61.

<sup>26</sup> No texto “Poesia ao Norte”, publicado no Jornal *Folha da Manhã*, em 13/06/1943, o crítico Antonio Candido define *Pedra do sono* como “uma aventura arriscada” e aponta o rigor construtivista com que João Cabral ordena as imagens tiradas do sonho, afirmando que “o seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista de poesia.” (CANDIDO, 1943. In: IMS, 1994, p. 121).

<sup>27</sup> BARBOSA, 1975, p. 212.

<sup>28</sup> MENEZES, 2011, p. 127.

cubista é aplicada, de certo modo, à duplicação e fragmentação dos poemas de *A educação pela pedra*.

Em tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, João Cabral diz que “a arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade.”<sup>29</sup> Ainda, a esse respeito, acrescenta que “a poesia me parece alguma coisa muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*.”<sup>30</sup> Nas falas desse poeta-crítico observa-se a importância atribuída à organização das estruturas verbais. Isso lhe permite caracterizar o poema como um trabalho artesanal de manejo com a linguagem, ao invés de considerá-lo como mero fruto de inspiração, como fora difundido tradicionalmente. Em 1954, João Cabral acreditava que nenhum poeta moderno tinha sido capaz de, por meio da abstração do que vem a ser o poético, conseguir concretizar a linguagem, torná-la material e revelar a concretude de sua estrutura. Seria o mesmo João Cabral, 12 anos após a defesa dessa tese, o responsável por atingir o concreto do poema e por explicitar a materialidade das palavras ao duplicar suas estruturas?

Para Castello, assim como João Cabral fizera posteriormente, os modernistas de 22 enfrentaram pela primeira vez os poetas parnasianos. Apesar desse ponto em comum “[...] Cabral também não se considera um modernista. Sua solidão será sempre um motivo de incômodo para a crítica literária”.<sup>31</sup> A poesia cabralina se encontra deslocada, embora muito estudada e admirada pelos críticos, posiciona-se à margem dessa tradição e dos movimentos que buscam superá-la.

A respeito do lugar destinado à poesia de João Cabral na historiografia literária é importante observar as considerações de Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, acerca do que se denomina “Fase esteticista – a chamada geração de 45”. Para ele,

[...] os poetas mais representativos da geração de 45 são os individualizados por expressão formalmente mais rigorosa, pelo fator estético, ou seja, de construção de seus poemas. Em outras palavras: o que caracteriza formalmente a geração de 45, nos seus poetas mais

---

<sup>29</sup> MELO NETO, 1994, p. 767.

<sup>30</sup> MELO NETO, 1994, p. 800.

<sup>31</sup> CASTELLO, 2006, p. 70.

representativos, é agudo *senso de medida*, a expressão sem excessos ou derramamentos. Salientam-se entre eles Bueno de Rivera, João Cabral de Melo Neto, Domingos Carvalho, Geraldo Vidigal, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Ledo Ivo e poucos mais, inclusive alguns que estrearam muito mais tarde, como Maria da Saudade Cortesão.<sup>32</sup>

Observa-se que, embora os poetas da “geração de 45” apresentem aspectos em comum, o elo mais forte entre eles deve-se à questão cronológica, pois o período da produção literária coincide, mas cada um atém-se a sua individualidade artística sem se prender a princípios delimitados por um movimento estético. Essa geração de poetas, portanto, caracteriza-se pelo isolamento, por esse motivo, mesmo escrevendo no período correspondente a essa fase esteticista e apresentando muitas das características a ela relacionadas, João Cabral se considera um poeta à margem.

Para Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, apesar da inclusão de textos de João Cabral no “Panorama da Nova Poesia Brasileira”, elaborado por Fernando Ferreira de Loanda, a sua poesia vai amadurecendo, instaurando novo critério estético que a afasta do rigor métrico dos formalistas de 45, ao ponto de não caber em nenhum “-ismo”, conforme se explicita na seguinte citação:

[...] na medida em que é válido o princípio de Maiakovski, “Não há poesia evolucionária sem forma revolucionária”, tocam-se no alto as melhores experiências da poesia dita participante e da poesia dita tecnicista, resultando em pura poesia dita tecnicista, resultando em pura perda discutir, por exemplo, a que “-ismo” pertence um João Cabral de Melo Neto ou um Ferreira Gullar.<sup>33</sup>

O isolamento poético de João Cabral pode ser visto como uma maneira de romper com a tradição literária, à medida que cria textos buscando revelar seu próprio estilo, ao invés de se ater a padrões estéticos determinados por um movimento literário. Nesse caso, a composição desse livro pode ser vista como um dos elementos responsáveis por situar João Cabral fora do modernismo, que representava, também, uma tradição questionada por ele. Considerações que podem ser confirmadas pelo seguinte comentário:

---

<sup>32</sup> COUTINHO, 2004, p. 199.

<sup>33</sup> BOSI, 2006, p. 468.

No plano dos tipos problemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotona linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito.<sup>34</sup>

Por meio da crítica ao poeta moderno e ao seu modo de criar o texto, é possível perceber que a poesia de João Cabral não se identificava com a literatura produzida pelos seus contemporâneos.

Ao discorrer sobre a composição poética como fruto da inspiração ou como trabalho de arte, João Cabral afirma haver duas famílias de poetas, sendo: a primeira aquela à qual pertencem os que, motivados pela inspiração, encontram a poesia; a segunda a dos que buscam a poesia, encarando-a como trabalho de arte. O poeta dessa segunda família, a quem demonstra maior afeição, é, para ele, um artista, por isso mesmo, tão individual como aquele de circunstância, pertencente à primeira família, “que aceita cegamente o ditado de seu anjo ou de seu inconsciente”.<sup>35</sup> Por conceber a poesia como trabalho de arte, marcado pela individualidade do artista e por sulcos do seu tempo, o poeta cria seu gênero, definido por ele como “originalidade”. A esse respeito, ele acrescenta que

[...] essas leis que ele cria para o seu poema não tomam a forma de um catecismo para uso privado, um conjunto de normas precisas que ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço. Com a ajuda que lhe poderia advir da regra preestabelecida ele não pode contar – ele não a tem. Seu trabalho é

---

<sup>34</sup> MELO NETO, 1994, p. 769 e 770.

<sup>35</sup> MELO NETO, 1994, p. 734.

assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele se corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de quê.<sup>36</sup>

Essas considerações contêm alguns aspectos a serem ponderados neste trabalho. Um deles diz respeito à tentativa de negar dicções da tradição literária, rompendo, de certo modo, com aquilo que já fora escrito. Para Octavio Paz, em *Os filhos do barro*,

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade.<sup>37</sup>

Partindo desse pensamento de que a modernidade é sempre outra e que não se cria o novo sem recorrer ao que o antecedeu, pode-se associar as duplicações desses poemas a mais uma forma encontrada por João Cabral para problematizar a tradição literária, da qual se sentia à margem, bem como o seu próprio fazer poético.

Essa ideia de romper com uma tradição literária recorrendo a ela pode ser acrescida da defesa de que todo poeta é, de certo modo, influenciado por seus predecessores, explicitada por Harold Bloom, em *A angústia da influência*. Para esse autor, “Nenhum poeta moderno é unitário, quaisquer que sejam as crenças que declare. Os poetas modernos são necessariamente infelizes dualistas, porque essa infelicidade, essa pobreza, é o ponto de partida de sua arte.”<sup>38</sup> As palavras de Bloom confirmam a ideia de tradição da ruptura definida por Paz, pois a partir desses apontamentos, é possível inferir que nenhum poeta cria o novo desconsiderando aquilo que o antecedeu. Todo texto poético, por mais inovador que se proponha, seguirá sempre um rastro, mesmo o daqueles que busca negar. No entanto, Bloom ressalta que “a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais, com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores.”<sup>39</sup> Nesse sentido, a originalidade tão perseguida por João Cabral passa por esse duplo aspecto: faz-se

---

<sup>36</sup> METO NETO, 1994, p. 734.

<sup>37</sup> PAZ, 1984, p. 18.

<sup>38</sup> BLOOM, 2002, p. 84.

<sup>39</sup> BLOOM, 2002, p. 58.

necessário conhecer a tradição e, muitas vezes, recorrer a ela, para enfim, refutá-la por meio de seus próprios princípios.

Para Castello, “embora tome outros artistas como tema, João Cabral tem sempre em perspectiva um objeto mais amplo: a tradição.”<sup>40</sup> Pensando nesse processo de ruptura, pode-se dizer que, por meio da duplicação desses poemas, esse poeta questiona a própria tradição literária em que estava inserido. Mesmo elaborando versos que em nada lembram um processo de renovação, a poética cabralina transgride ao apresentar, por meio da técnica da permutação, a outra metade ou o duplo de uma mesma estrutura. Isso pode ser considerado um trabalho inovador com a linguagem poética, pois atribui a ela autonomia para se deslocar dentro de um mesmo espaço poemático.

Ao criar seu próprio traço, o poeta transforma seu ofício em atividade dolorosa, em um instrumento de corte que o leva a subtrair a si próprio. Esse ato de cortar-se para criar seu próprio estilo lembra a associação, feita por Haroldo de Campos, entre a etimologia da palavra estilo e estilete, em que os atos de escrever e de cortar são situados no mesmo plano. Haroldo de Campos afirma que

*stylo* (“lapiseira”, caneta tinteiro ou esferográfica, em francês) se substitui a “estilo”, ambos – *style* e *stylographe* (ou *stylo*, abreviadamente) provenientes da mesma palavra latina *stilus*, com o sentido de instrumento pontiagudo, de metal ou osso, com o qual se escrevia nas tábuas enceradas; aliás, esta é também uma das acepções, ainda que pouco usada, de “estilo” em português; lembre-se, na mesma área etimológica, o diminutivo “estilete”, lexicalizado como “espécie de punhal”, que nos chegou através do italiano *stiletto*; foi por um passe metonímico – por um transpasse de significantes – que o instrumento manual da escritura passou a designar a marca escritural mesma: o estilo.<sup>41</sup>

Essa comparação pode ser relacionada à metáfora utilizada por João Cabral para definir o fazer poético como um ato de mutilação a partir do qual se afirma seu próprio gênero e se atinge a “originalidade”. Esses cortes e sulcos gerados pela consciência da poesia como trabalho de arte associam-se aos ecos, distorções, desdobramentos, subtrações e multiplicações identificadas nos duplos de *A educação pela pedra*. Nesse sentido, é possível analisar, entre outros aspectos, algumas dessas operações com a

---

<sup>40</sup> CASTELLO, 2006, p.156.

<sup>41</sup> CAMPOS, 1990, p. 176.

linguagem como os rastros deixados por ele e por outros na construção da sua poesia, além de representar um modo de questionar e negar a tradição literária.

Na tentativa de eliminar os rastros de uma poética tradicional, a que pretende superar ou dessacralizar, João Cabral evidencia o seu projeto antilírico com a duplicação dos poemas de *A educação pela pedra*. Por meio do duplo, a própria poesia é problematizada. As operações com a linguagem e com a estrutura poética, advindas desse processo de duplicação, serão analisadas de maneira mais criteriosa no capítulo que se segue. Esse traço será associado ao método que viabiliza essa “educação pela pedra” por meio da qual se consolidam as lições poéticas a serem aprendidas ou desaprendidas.

## **CAPÍTULO 2**

### **O DUPLO: PERMUTAÇÕES, DESDOBRAMENTOS, ASSOCIAÇÕES E DISCREPÂNCIAS**

*Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é de tudo o que não existe.*

(Clément Rosset)

Sabendo-se que *A educação pela pedra* se constrói por meio de dois elementos norteadores – o duplo e a antilira – torna-se necessário especificar o que vem a ser o duplo e de que modo ele corrobora para explicitar o caráter antilírico que circunda esse livro. Na tentativa de indicar como o processo de duplicação viabiliza a operação com a linguagem e outros recursos a partir dos quais se elaboram essa “prática de antilira”, será analisado, neste capítulo, o duplo e as maneiras como ele comparece nesses poemas, buscando defini-lo a partir de alguns pensamentos formulados por Clément Rosset, Sigmund Freud, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Jacques Derrida e por outros autores.

Entre os sentidos apontados por Antônio Houaiss, em *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, o duplo é considerado aquilo “que apresenta duas características, dois componentes, duas funções, etc.”<sup>42</sup> O significado desse vocábulo evidencia o aspecto dual que consiste em opor um elemento a outro. Partindo do sentido literal para o aspecto simbólico, é possível perceber, a partir das ideias de Jean Chevalier, que o numeral dois, diretamente relacionado ao duplo, é “símbolo de oposição, de conflito, de reflexão [...] é a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos. É a primeira e a mais radical das divisões, aquela de que decorrem todas as outras.”<sup>43</sup> Embora Chevalier apresente essa concepção binária acerca do número dois, faz alusão também ao fato de esse número simbolizar o caminho para a individualização à medida que representa o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Desse modo, o dois torna-se o outro, ao operar por meio da negação daquilo que se quer ultrapassar, afirmando algo se opondo a ele.

Geralmente, a ideia de duplo é remetida ao numeral dois. Isso o relaciona a uma lógica binária, marcada por ambivalência, desdobramento e oposição de elementos, motivo pelo qual representa divisões. Portanto, se esse princípio ambivalente e

---

<sup>42</sup> HOUAISS, 2009, p. 716.

<sup>43</sup> CHEVALIER, 2005, p. 346.

desdobrável do duplo remete à divisão, evidentemente, volta-se também para a multiplicação. Dessa forma, ser duplo tanto pode representar a estrutura fracionada, à medida que a divide, quanto multiplicada, por meio do qual se torna possível transformá-la e combiná-la de diversas formas. A fim de analisar a duplicação desses poemas como algo que vai além do simples binarismo e da ideia de complementar ou opor elementos, o duplo será pensado como um campo que pode ser fracionado ou multiplicado, tornando possível a existência do outro. O surgimento desse outro, no entanto, não acontece de maneira completa, como se percebe nas reflexões desenvolvidas por Rosset ao associar o aspecto paradoxal do duplo à estrutura fundamental da ilusão.

Para Nietzsche, “todo homem sabe muito que só viverá uma vez, é um caso único, e que jamais o acaso, por mais caprichoso que seja, poderá reunir duas vezes uma variedade tão singular de qualidades fundidas em um todo.”<sup>44</sup> Essas palavras remetem à individualização do existente e ao fato de o homem e, no caso deste trabalho, o poema ser o único possível. Por mais que se duplique, buscando um parecido, jamais se conseguirá a recriação desse único com todas as suas singularidades. Se a duplicação não possibilita a repetição desse mesmo existente, duplicar não passa de um procedimento de disseminação.

Embora Rosset admita que “o tema da duplicação não está forçosamente ligado a uma estrutura de pensamento metafísico”<sup>45</sup>, ele busca definir o duplo a partir da relação entre o pensamento oracular e o “fantasma da duplicação”. Para ele,

A duplicação do real, que constitui a estrutura oracular de todo acontecimento, constitui igualmente, considerada de outro ponto de vista, a estrutura fundamental do discurso metafísico, de Platão aos nossos dias. Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade.”<sup>46</sup>

Ao defender que a impossibilidade do duplo e a necessidade do único conduzem à duplicação em Platão, Rosset ilustra esse assunto com a tese enunciada no início do

---

<sup>44</sup> NIETZSCHE, 1976, p. 17. *apud* Rosset, 2008, p. 11.

<sup>45</sup> ROSSET, 2008, p. 79.

<sup>46</sup> ROSSET, 2008, p. 57.

*Parmênides*. Nesse diálogo, Platão, repensando a sua teoria das Ideias, incita o debate entre Sócrates, em plena juventude, Zenão e Parmênides, o pensador eleata que defende a unicidade do ser, o *monismo*.<sup>47</sup>

Nesse texto, Sócrates transfere o Uno da sua matriz eleática para a teoria das Ideias, buscando, por meio do debate com Zenão, confirmar algumas hipóteses que envolvem a (in-) existência, unidade e multiplicidade do Uno. Apesar da pertinência dos argumentos apresentados por ambos os debatedores, nesse diálogo, considerado um dos mais complexos de Platão, não se encerram conclusões acerca desses questionamentos relacionados ao Uno. Deixa-se a seguinte aporia: “Quer o Uno exista quer não exista, tanto ele como as outras coisas, ou seja, em relação com ele mesmo ou em suas relações recíprocas, todos eles de toda a maneira são tudo e não são nada, parecem ser tudo e não parecem ser nada.”<sup>48</sup> Por meio dessa situação insolúvel, em que o Uno pode ser e não ser ao mesmo tempo, inicia-se um processo dialético que será retomado e debatido em outros diálogos de Platão, como *Filebo* e *Sofista*. Desse modo, os questionamentos formulados em *Parmênides* acentuam o aspecto dual que circunda a metafísica de Platão e confirmam a ideia de Rosset de que o pensamento defendido por esse filósofo se relaciona ao princípio do duplo.

Ao analisar esse diálogo de Platão, Benedito Nunes lembra que as suposições sobre a existência e não-existência absoluta ou relativa do Uno estão relacionadas de acordo com suas oposições e equivalências, que se integram para constituir um só processo. Essa integração, por meio de contrastes e similaridades, que instiga a aporia acerca da existência ou não-existência do Uno, de certo modo, lembra a duplicação dos poemas de *A educação pela pedra*. Pode-se dizer que o duplo ocorrido nos oito pares e entre as estrofes do mesmo poema explora a relação de semelhança e diferença entre eles para, em seguida, indicar a particularidade de cada um. Por meio desse processo, um poema lembra outro já conhecido do leitor, mas se torna diferente ao se aproximar e, simultaneamente, distanciar-se do outro. Isso pode ser explicitado pelo poema “Fazer o seco, fazer o úmido”, a seguir:

---

<sup>47</sup> No seu modelo filosófico, Parmênides discorre sobre a existência única do ser, para ele o “ser” é, enquanto o “não-ser” não é, por esse motivo o “ser” não pode ser gerado do “não-ser”. Nessa concepção de Uno, não existe uma terceira possibilidade, que representaria a realização do movimento ou da transformação, o ser é ou não é. Em função disso, ele adquire o aspecto indivisível, idêntico a si mesmo, Uno, inteiro e imóvel.

<sup>48</sup> PLATÃO, 166 c, p. 85.

A gente de uma capital entre mangues,  
Gente de pavio e de alma encharcada,  
se acolhe sob uma música tão resseca  
que vai ao timbre de punhal, navalha.  
Talvez o metal sem húmus dessa música,  
ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,  
lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo  
na molhada alma pavio, molhada mesmo.

A gente de uma Caatinga entre secas,  
entre datas de seca e seca entre datas,  
se acolhe sob uma música tão líquida  
que bem poderia executar-se com água.  
Talvez as gotas úmidas dessa música  
que a gente dali faz chover de violas,  
umedecem, e senão com a água da água,  
com a convivência da água, langorosa.<sup>49</sup>

Ao apresentar os modos de vida das pessoas da área rural, habitantes da Caatinga, e daquelas que vivem no perímetro urbano, na capital pernambucana, o eu lírico trabalha com pares de palavras e de ideias que ora se aproximam, ora se distanciam. Esse movimento leva à percepção de que uma estrofe é duplicada para, logo em seguida, ser adulterada e apresentar o contrário daquilo que havia sido expresso. Para acentuar a diferença entre o jeito de viver do homem da Caatinga e do homem da capital, a imagem do seco e do úmido é contrastada. Por meio dessa oposição, o eu lírico demonstra a necessidade de aquele que habita um lugar úmido, com a alma e o pavio encharcados, conhecer a realidade dos que convivem com a seca. Da mesma forma, aqueles que vivem castigados pela seca precisam tomar conhecimento sobre a maneira encharcada como se vive na cidade. A ideia de oposições e equivalências é acentuada, sobretudo, pela música, alegoria das experiências e dos ritmos de vida desses sujeitos, a que eles estão expostos. Aqueles de alma encharcada, que vivem no conforto e agitação da capital, “ouvem uma música seca capaz de tocar fogo na molhada alma pavio”. Enquanto o que vive no seco, enfrentando a aridez da Caatinga, “se acolhe sob uma música tão líquida que bem poderia executar-se com água”. Por meio desse contraste observado a partir de questões geográficas do nordeste brasileiro, evidencia-se

---

<sup>49</sup> MELO NETO, 1998, p. 210.

que os estilos de vida desses sujeitos diferem das características do lugar onde vivem. Sugere-se, dessa forma, que apenas o úmido ou o seco podem ser limitadores, é importante que se conheçam e misturem as duas coisas, a fim de evitar que uns se encharquem e outros se ressequem demais. Assim, o eu lírico demonstra, por meio desse duplo, a possibilidade e importância de relativizar as coisas.

Desse modo, é possível inferir que a aporia com a qual o *Parmênides* é finalizado se relaciona, sob certos aspectos, ao duplo aqui analisado. Ao integrar oposições e equivalências, nesse diálogo, não se chega à conclusão sobre a existência ou não-existência do Uno. Nesse poema, ao indicar o modo como se vive na capital pernambucana e na Caatinga nordestina, o eu lírico cria uma situação diferente das duas apresentadas inicialmente. Aponta a necessidade de um meio termo, nem tão seco, como se vive na Caatinga, nem tão úmido, como se vive na capital à beira do mangue. Sugere-se, portanto, a associação dessas maneiras, aparentemente, distintas de se viver, a fim de equilibrar os aspectos inerentes aos dois espaços e estilos de vida.

Nesse processo de duplicação, em que os pares ora se assemelham, ora se diferem, ocorrem muitas transformações. A respeito da multiplicidade do Uno, problematizado no *Parmênides*, um dos debatedores apresenta o seguinte argumento: “Ademais, se se movimenta, é de toda a necessidade que se altere, pois quanto mais uma coisa se movimenta, tanto mais se distancia de sua primitiva condição, para assumir outra. Então, movimentando-se o Uno, modifica-se.”<sup>50</sup> Essas modificações, a que o Uno é submetido ao se movimentar, podem ser relacionadas às duplicações, permutas de versos e outras maneiras de trabalho com a linguagem a partir das quais surgem os duplos de *A educação pela pedra*. O duplo, nesse livro, propicia a mudança do todo ao conduzir o distanciamento de um poema em relação ao outro.

Seguindo essa lógica de que a filosofia platônica se fundamenta em dualismos, Rosset menciona, também, a tese formulada por Platão, em *Crátilo*, diálogo em que se propõe a refletir sobre a justeza dos nomes, questionando a finalidade da linguagem na construção do pensamento e do saber. Nesse diálogo, discute-se a ideia de que aos nomes é atribuída a função de distinguir, separar e ensinar a essência das coisas. Ao defender a tese de que o nome imita a essência imutável das coisas, Sócrates pergunta a Crátilo sobre o poder que têm os nomes, em face de todos os problemas apresentados

---

<sup>50</sup> PLATÃO, 163 a, p. 79.

por eles. A respeito dos questionamentos sobre a diferença entre a linguagem e a realidade, conclui-se que os nomes não são capazes de dizer a essência das coisas, sendo, portanto, mais aconselhável falar das coisas a partir de si mesmas e não da linguagem. Ao minimizar a importância da linguagem na formulação do pensamento, Platão reconhece o aspecto dual que perpassa as coisas e a linguagem. Como fora mencionado por Rosset, “o fato de que a duplicação seja considerada impossível para Platão não implica, então, de modo algum, que o platonismo não seja uma filosofia do duplo, mas sim o contrário.”<sup>51</sup> Por mais que em Platão se busque negar a ideia do duplo, como se percebe em *Parmênides* e em *Crátilo*, Rosset não elimina a possibilidade de se considerar o platonismo como uma filosofia do duplo.

A imagem do duplo é, tradicionalmente, associada ao número dois. Caso seja continuado esse processo de duplicação, o dois se desdobrará, formando o quatro, elemento que aparece com frequência em toda a obra cabralina e que, em *A educação pela pedra*, funciona como um alicerce sobre o qual serão concretizadas as lições desse livro. Em “Coisas de cabeceira, Recife”, que forma par com “Coisas de cabeceira, Sevilha”, o eu lírico diz guardar na memória as coisas “densas, recortadas, bem legíveis, em suas formas simples”<sup>52</sup> que traz de Recife. Entre elas se encontra “o combogó, cristal do número quatro”<sup>53</sup>, este tijolo perfurado que ajuda a sustentar a construção do poema. O algarismo quatro, reiterado muitas vezes na poética cabralina, representa um elemento importante na elaboração desse livro. O poema “O número quatro”, que se encontra em *Museu de tudo*, publicado quase dez anos após *A educação pela pedra*, indica a importância desse número:

O número quatro feito coisa  
ou a coisa pelo quatro quadrada,  
seja espaço, quadrúpede, mesa,  
está racional em suas patas;  
está plantada, à margem e acima  
de tudo o que tentar abalá-la,  
imóvel ao vento, terremotos,  
no mar maré ou no mar ressaca.  
Só o tempo que ama o ímpar instável  
pode contra essa coisa ao passá-la:  
mas a roda, criatura do tempo,

---

<sup>51</sup> ROSSET, 2008, p. 61.

<sup>52</sup> MELO NETO, 1994, p. 205.

<sup>53</sup> MELO NETO, 1994, p. 205.

é uma coisa em quatro, desgastada.<sup>54</sup>

Relacionando essa ideia de exatidão, sugerida pelo número quatro, à arquitetura do poema, torna-se possível inferir que, assim como o tempo - “amante do ímpar instável”- desgastou o quatro da figura quadrada e o transformou em roda, a poesia de João Cabral, que se arquiteta na estabilidade do número par, encaminha-se para essa instabilidade e se torna roda à medida que essa estrutura é trabalhada, desgastada, desconstruída e reconstruída, como se faz em *A educação pela pedra*. O duplo simbolizado pelo “cristal do número quatro”, tijolo-verso a partir do qual o poeta edifica o seu poema, adquire a forma circular ao ser friccionado pelo minucioso trabalho com a linguagem. A precisão sugerida pelo duplo que estrutura esse livro não pode ser vista como uma relação binária e ambivalente. A existência desse dualismo torna possível a criação de outro campo inexato que pode ser representado pela roda, com todas suas simbologias e ambiguidades. Da exatidão do quatro, a partir do qual se constitui o quadrado, surge a roda que, neste contexto, funciona como alegoria da própria poesia arquitetada por João Cabral. Essa estrutura bem planejada se duplica, extrapolando a lógica dual, tornando-se mais do que dois. Ao se ultrapassar esse binarismo representado pelo numeral dois, mantém-se o aberto da matemática dos irracionais, o sem borda estável e, sucessivamente, circular, aproximando-se da noção de “transformar-se”, do vir a ser.

Essa imagem em que o desgaste do quatro, elemento relacionado à exatidão, faz surgir a roda, objeto concreto e responsável pela mobilidade, pode ser associada às seguintes palavras de Alfredo Bosi:

Ao poema, enquanto contínuo simbólico-verbal, não quadra a estrutura simples de espelho de uma natureza *tota simul*. E a recorrência, sonora, mórfica ou sintática, não quer dizer fusão, *synopsis*. [...] Para desenhar a mais perfeita e mais “harmoniosa” das figuras, o círculo, não se superpõem no mesmo espaço pontos a pontos, mas traça-se uma linha curva que percorrerá pontos *diferentes* do plano.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> MELO NETO, 1994, p. 396.

<sup>55</sup> BOSI, 2000, p.35.

Ao defender que o poema, enquanto “contínuo simbólico-verbal”, não pode ser visto como simples espelhamento, por meio do qual se pretende captar imagens, reduzindo-se a tautologias, Bosi recorre à imagem do círculo. Nessa figura, diferentemente das demais em que há vários pontos a compor o mesmo espaço, não há superposição, a curvatura da linha que o constitui possibilita transitar por pontos diferentes do plano, no entanto, para ele, “o discurso, inflectindo-se para apanhar a figura da vida, tenta perfazer a quadratura do círculo.”<sup>56</sup> Desse modo, na tentativa de apreender a imagem do real, o discurso poético, embora trace a linha curva do círculo, aproxima-se do espaço do quadrado que remete ao espelho a ser evitado. Perfazer essa quadratura do círculo pode representar, também, a exatidão e a racionalidade lembradas por João Cabral em “O número quatro”.

A partir da “metáfora do círculo”, sugerida por Bosi, e do surgimento da roda viabilizado pelo desgaste do “número quatro feito coisa”, ilustrado no poema de João Cabral, pode-se dizer que o percurso poético deste escritor se faz de maneira inversa à apontada por aquele crítico. Se a inflexão do discurso poético, para outros, leva-os a “perfazer a quadratura do círculo”, em João Cabral a precisão do elemento par, do quadrado e de outras figuras exatas formadas a partir do quatro é exaustivamente trabalhada e desgastada para que se origine algo circular, mas com a peculiaridade de ser concreto. Por meio desse quatro desgastado a inflexibilidade do discurso poético de João Cabral faz surgir a roda, elemento sólido e real, capaz de provocar a transitoriedade dos seus versos bem medidos, conduzindo-os ao que Bosi nomeia como “não-discurso” e “renúncia à expressão verbal”, que, de certo modo, pode ser associado aos poemas duplos e ao antilirismo por eles lapidado e consolidado.

A noção do duplo é associada, frequentemente, à existência de um original e de uma cópia. No sentido apontado por Rosset, porém, não é possível precisar quem foi duplicado e quem originou o processo de duplicação. De acordo com esse autor,

toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplicado, o “outro acontecimento” ou o acontecimento real. Descobre-se então que o “outro acontecimento” não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> BOSI, 2000, p. 38.

<sup>57</sup> ROSSET, 2008, p. 48.

Essa ideia de que, na lógica da duplicação, o acontecimento real e o “outro acontecimento” se diluem pode ser associada à análise dos poemas duplos, pois, diferentemente do que afirmara Benedito Nunes ao classificá-los como primitivos e derivados, não é possível indicar qual poema é o original e qual o secundário. A respeito do desaparecimento da noção de original e de cópia, podem ser observados alguns pares de poemas analisados neste trabalho, ao compará-los não é possível definir qual deu origem ao outro.

Além da defesa de que original e cópia são dissipados nesse processo de duplicação, Rosset menciona a ausência do duplo para aquele que o persegue. Para esse autor, “A verdadeira infelicidade, no desdobramento de personalidade, é no fundo jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue.”<sup>58</sup> Esse duplo que surge a partir da previsão oracular é outro, não é aquilo que se queria ver duplicado, assim como acontece em *A educação pela pedra*. Ao desdobrar o único, propondo a duplicação, esses poemas ora se aproximam, ora se distanciam, diferindo-se e tornando-se outros. Isso pode ser confirmado por meio das palavras do próprio João Cabral, ao comentar que chegou a criar 48 versões para um mesmo poema e a “planejar quatro livros, cada um seguindo um princípio.”<sup>59</sup> Essa necessidade de duplicar uma estrutura ocasiona o surgimento de outras, levando ao sacrifício do único ao instaurar esse duplo que extrapola o aspecto dual, possibilitando a existência de muitos outros. Dessa forma, a duplicação conduz à multiplicidade de combinações da estrutura poética, associando-se a uma espécie de devir. A permuta dos versos que compõem os poemas duplos de *A educação pela pedra* se relaciona à multiplicidade, como pode ser observado nos pares “O regaço urbanizado” e “A urbanização do regaço”, a seguir:

---

<sup>58</sup> ROSSET, 2008, p. 91.

<sup>59</sup> ATHAYDE, 1985, p. 115.

## A urbanização do regaço

Os bairros mais antigos de Sevilha criaram uma urbanização do regaço para quem, em meio a qualquer praça, sente o olho de alguém a espioná-lo, para quem sente nu no meio da sala e se veste com os cantos retirados, com ruas feitas com pedaços de rua, se agregando mal, por mal colados, com ruas feitas apenas com esquinas e por onde o caminhar fia quadrado, eles têm abrigos e íntimos de corpo nos recantos em desvão e esconsados.

Com ruas medindo corredores de casa, onde um balcão toca o do outro lado, Com ruas arruelando mais, em becos, ou alargando, mas em mínimos largos, Os bairros mais antigos de Sevilha criam o gosto pelo regaço urbanizado. Eles têm o aconchego que o corpo dá estar noutro, interno ou aninhado, para quem torce a avenida devassada e enfia o embainhamento de um atalho, para quem quer, quando fora de casa, seus dentros e resguardos de quarto.

## O regaço urbanizado

Os bairros mais antigos de Sevilha criam o gosto pelo regaço urbanizado. Com ruas feitas apenas com esquinas e por onde o caminhar fia quadrado, para quem sente nu no meio da sala e se veste com os cantos retirados, com ruas medindo corredores de casa, onde um balcão toca o do outro lado, para quem torce a avenida devassada e enfia o embainhamento de um atalho, com ruas feitas com pedaços de rua, se agregando mal, por mal colados, para quem, em meio a qualquer praça, sente o olho de alguém a espioná-lo, os bairros mais antigos de Sevilha criaram uma urbanização do regaço.

2  
Com ruas arruelando mais, em becos, ou alargando, mas em mínimos largos, eles têm abrigos e íntimos de corpo nos recantos em desvão e esconsados. Eles têm o aconchego que o corpo dá estar noutro interno ou aninhado, para quem quer, quando fora de casa, seus dentros e resguardos de quarto.

Ao comparar esses poemas, constata-se que ambos se estruturam de maneira muito parecida, usam as mesmas palavras, elaboração da frase e versificação. Estão agrupados na parte Não-Nordeste (B), possuem o mesmo número de versos: 24 divididos em duas estrofes, sendo, no primeiro, cada uma composta por 12 versos e, no segundo, uma com 12 e outra com 08. A divisão das estrofes, no entanto, é demarcada pela utilização de elementos diferentes: . (um ponto) e 2 (o algarismo dois). As alterações, no nível linguístico, são mínimas, acrescenta-se apenas uma vírgula no seguinte verso: “dá estar noutro, interno ou aninhado,”<sup>60</sup> de “A urbanização do regaço”. Modifica-se, inicialmente, o aspecto morfológico das palavras que constituem o título, ao mudá-las de lugar. Assim, “do regaço” e “urbanizado” passam a pertencer à classe dos adjetivos, caracterizando os substantivos “o regaço” e “a urbanização”. A mudança

<sup>60</sup> MELO NETO, 2008, p. 250.

na ordem das palavras, além de alterar a classificação morfológica, modifica também o sentido expresso por elas, pois em “A urbanização do regaço” a ênfase é atribuída ao processo de urbanização ainda em andamento, enquanto em “O regaço urbanizado” evidencia-se o próprio regaço, reafirmando a importância desse lugar que já se encontra urbanizado. A inversão na ordem das palavras e dos versos sugere múltiplas formas de agrupamento dentro de um mesmo espaço, lembrando, de certo modo, as operações matemáticas. No entanto, as diversas possibilidades de combinações proporcionadas pelo trabalho com a palavra, nesses poemas, diferentemente da matemática, levam à alteração de sentidos e, conseqüentemente, ao surgimento de muitos outros espaços semânticos. Além dessas modificações, não ocorreu, nesse par, outras mudanças ou acréscimos de elementos linguísticos e estéticos. O duplo, nesse caso, é instaurado pela permutação ocorrida entre dois versos, podendo, portanto, ser associado à operação de fracionar e/ou multiplicar a estrutura, possibilitando o surgimento de outras.

A duplicação desses poemas pode ser relacionada à recusa de João Cabral pelo único e pelas limitações a ele relacionadas. A respeito da unicidade, Rosset diz que “O único satisfaz a expectativa ao se realizar, mas a frustra eliminando qualquer outro modo de realização.”<sup>61</sup> Ser único remete à impossibilidade de se realizar de outras maneiras, por isso, na tentativa de evitar essa frustração de existir apenas uma vez e de um mesmo modo, instaura-se o duplo. De acordo com esse autor, a apreensão desse duplo ao qual se sacrificou o único também está fadada ao fracasso, por representar a busca pelo nada ao imaginar que o real é o outro.

Esse nada gerado pela duplicação, ao tentar recusar o único, pode ser associado aos poemas duplos de *A educação pela pedra*. Esse livro é escrito após João Cabral ter chegado à abstração da linguagem, em *Psicologia da composição*, que o conduziu ao vazio. Nesse vazio, após o encontro com o abstrato, o poeta pernambucano descobre a concretude por meio das duplicações no seu 12º. livro. O concreto representado pelo duplo remete a multiplicidades a partir das quais se originam diversas formas de criar e recriar o objeto poético.

Para Rosset, o pensamento sobre o duplo está intrinsecamente relacionado ao único que se duplica, perdendo-se a noção de original e de cópia. Ao invés de reafirmar

---

<sup>61</sup> ROSSET, 2008, p. 46.

a ideia de repetição ou de oposição, esse processo permite ao único transformar-se em outros. Contudo, esse autor lembra que

Os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusa perceber o real, mas desdobrá-lo. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real.<sup>62</sup>

Ao relacionar essas palavras aos poemas duplos de João Cabral, pode-se pensar que ao duplicá-los o poeta busca cumprir a *função* de protegê-los do tradicionalismo da poesia luso-brasileira, evitando muitos dos seus excessos e faltas; essa *estrutura*, no entanto, não pretende recusar a poesia, mas ressignificá-la por meio de desdobramentos; o *fracasso*, de que fala Rosset, se aproxima daquilo que Octavio Paz define como tradição da ruptura, pois mesmo negando o lirismo, propondo uma antilira, esse poeta recorre à estrutura da própria poesia para questioná-la.

Ainda que haja proximidade entre a ideia de duplicação e de espelhamentos, é importante ponderar que a duplicidade existente nesses poemas não pode ser confundida com uma relação especular. Ao definir o duplo, Rosset faz a seguinte alusão ao espelho:

Eis porque a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si para si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem. Porque a imagem, aqui, mata o modelo. Intimamente, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. [...] Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada *ao outro*.<sup>63</sup>

Os poemas duplos de *A educação pela pedra* são vistos, neste trabalho, pelo viés da antilira, da ruptura com a ideia de espelhamento em que se reflete a própria imagem, por isso nega o narcisismo e a poética centrada no eu. Para Rosset, “o espelho é enganador e constitui uma falsa evidência, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele mostra

---

<sup>62</sup> ROSSET, 2008, p. 119.

<sup>63</sup> ROSSET, 2008, p. 108.

não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo.”<sup>64</sup> Sabendo-se que a existência do duplo nesse livro é viabilizada por meio da permutação dos versos e de outras operações com a linguagem, a partir das quais se altera a estrutura do poema, compreende-se que esse processo se difere dos reflexos gerados pelos espelhos. Esse duplo representa o outro ou os outros possíveis a partir do desdobramento do único, tornando-se vários na medida em que é duplicado. Desse modo, a poesia representa uma maneira de contestar a si mesma, ao demonstrar, por meio da duplicação da mesma estrutura, que ela não é única e, portanto, pode ser várias ou nenhuma. Criar o duplo, nesse caso, vai além da ideia de contradição, inversão e repetição comumente associada à relação especular.

A respeito dos espelhamentos, Umberto Eco, em “Ensaio sobre os espelhos”, referindo-se ao estágio do espelho, defendido por Jacques Lacan, diz que “espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico.”<sup>65</sup> Diferentemente do que fora difundido, para Eco, o espelho não oferece imagem invertida, sendo, portanto, a ingenuidade do próprio ser que se vê refletido nesse objeto que impõe a obrigatoriedade da inversão. Ao se identificar com ela, o observador considera ser a sua imagem invertida, ignorando o fato de que o objeto refletido é diferente do objeto real, pois o que se vê refletido não equivale a quem se olha no espelho. Para entender tal ilusão, de acordo com esse autor, é necessário que o observador se comporte como a Alice, de Lewis Carroll, e adentre o espelho.

De acordo com Eco, “diante do espelho não se deveria falar de inversão, mas de absoluta congruência: a mesma que se verifica quando pressiono um mata-borrão sobre uma folha em que acabei de escrever a tinta”.<sup>66</sup> Para realizar a leitura daquilo que ficou impresso nesses mata-borrões, seria necessário o uso de espelhos, ou seja, recorrer à outra congruência. Para ele, isso se relaciona aos hábitos de leitura do sujeito, mas, com exceção de Leonardo da Vinci, a humanidade não aprendeu a ler espelhos e muito menos mata-borrões.

Ao associar a relação especular a uma espécie de congruência, Eco menciona os jogos criados com pares de espelhos, como pode ser confirmado na citação a seguir:

---

<sup>64</sup> ROSSET, 2008, p. 90.

<sup>65</sup> ECO, 1989, p. 12.

<sup>66</sup> ECO, 1989, p. 16.

com um número par de espelhos, a imagem apareceria “invertida” duas vezes e não estaríamos mais diante do efeito de uma prótese especular simples, mas de espelhos catóptricos mais complexos que têm, até mesmo, funções de tradução. Em todo o caso, para o problema que aqui nos concerne, basta que o observador saiba se os espelhos são pares ou ímpares, e agirá como age diante do próprio espelho do banheiro, ou diante de uma série de espelhos de barbeiro.<sup>67</sup>

Esses jogos de espelhos catóptricos possuem alguns pontos em comum com os poemas duplos de João Cabral, sendo o número par que consolida a quantidade de partes, de poemas, de estrofes e de versos que compõem esse livro. Tudo isso lembra esse tipo de espelho, no entanto, não é suficiente para que o duplo seja analisado com base em relação especular. A respeito da possível associação das imagens especulares aos signos, Eco admite que “essas imagens de imagens especulares não funcionam como imagens especulares. Do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança”.<sup>68</sup> Essas definições acerca do espelho distanciam a duplicação desses poemas da ideia de espelhamento. A partir dessas formulações, observa-se que neles há a modificação do signo e a alteração do sentido, adulterando, dessa maneira, a estrutura do que era único, ao invés de simplesmente invertê-los, caso viesse adentrá-lo como fez Alice, ou harmonizá-los por meio de uma congruência.

Em “O Estranho”, Sigmund Freud faz referência ao duplo, buscando defini-lo a partir de um dos valores semânticos da palavra ‘*heimlich*’ que, coincidentemente, é análogo ao seu antônimo ‘*unheimlich*’. Como se percebe na seguinte citação:

[...] entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos “*unheimlich*”; vocês o chamam “*heimlich*”.) Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas

---

<sup>67</sup> ECO, 1989, p. 23.

<sup>68</sup> ECO, 1989, p.37.

como o contrário do primeiro significado de ‘heimlich’, e não do segundo.<sup>69</sup>

Além desse aspecto de contraposição, Freud alude também ao seu caráter repetitivo e ambíguo relacionado aos sentidos idênticos e antagônicos dessas palavras. Para ele, “essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos”.<sup>70</sup> Fundamentando-se no pensamento de Otto Rank, indica a duplicação como uma forma de projetar uma continuidade no outro, um modo de se imortalizar. De acordo com esse autor, “Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank, e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo.”<sup>71</sup> Desse modo, é possível afirmar que as duplicações existentes em *A educação pela pedra* não se aproximam muito da ideia de ambiguidade e repetição, que Freud associa ao duplo e nomeia como “o estranho”, nem se relacionam à continuidade do outro e à tentativa de se imortalizar, mas podem ser consideradas uma espécie de disseminação e diferenciação que lembra uma fissura no próprio duplo.

Em “Jorge Luis Borges e Maurice Blanchot: *Os pharmakós* da escritura”, Rodrigo Guimarães relaciona esses escritores aos *pharmakós* da escritura, de que fala Platão. Ao analisar a literatura de Borges, diz que “o duplo, como se sabe, é uma das marcas recorrentes nos contos borgianos. Difere do par ‘modelo cópia’, em que se evidencia a lógica da exclusão, e de um segundo termo decaído. Tampouco se equivale a uma operação de igualdade, os ‘dois Crátulos’ de Sócrates.”<sup>72</sup> É possível inferir que em Borges o duplo é coexistência de sobreposição de lugares, diferentemente da duplicação baseada no par modelo e cópia da filosofia platônica; da operação com equivalência de igualdade defendida por Sócrates e da ideia de *suplemento*, que se realiza pela substituição e adição, conforme Jacques Derrida. O duplo que aparece, com frequência, na literatura desse escritor argentino difere daquele que aparece em *A educação pela pedra*, pois, nesse livro, a duplicação não se relaciona à sobreposição de lugares, mas à possibilidade de multiplicação ou de divisão, a fim de possibilitar o surgimento do outro.

---

<sup>69</sup> FREUD, 1969, p. 277.

<sup>70</sup> FREUD, 1969, p. 293 e 294.

<sup>71</sup> FREUD, 1969, p. 293.

<sup>72</sup> GUIMARÃES, 2006, p. 93.

Um aspecto que diz respeito à duplicação em Borges, no entanto, pode ser relacionado aos poemas duplos de João Cabral. Trata-se da utilização “do recurso da intratextualidade, em que cita e parafraseia seus próprios textos, tornando-se um Outro.”<sup>73</sup> Nota-se que na criação dos pares de poemas aparece o recurso da intratextualidade, por meio da citação, não da repetição, da sua própria poesia, João Cabral viabiliza a existência de outros.

Ao discorrer sobre o “*pharmakós*” Maurice Blanchot, Guimarães aponta, novamente, essa lógica do duplo, analisando como a escritura desse autor utiliza a construção da linguagem, para, enfim, desconstruí-la. Segundo ele,

Para Blanchot, os opostos estão sempre muito próximos um do outro, formando um sistema, uma relação de unidade, enquanto que a diferença entre o “desconhecido e o familiar é infinita”. Portanto, a noite não se opõe ao dia, ou, para dizê-lo melhor, ela desdobra-se e estabelece uma relação dessimétrica e irreversível com a *outra* noite.<sup>74</sup>

Por meio dessa conexão de opostos que constitui uma relação de unidade, Blanchot sugere a “totalidade” que representa a condição da poesia, “mas como impossibilidade de sua realização”. A busca dessa integralidade por meio da infinita proximidade entre opostos nunca se realiza e, por isso, leva à ausência. Essa procura pela integralidade pode ser associada aos poemas duplos de João Cabral, pois neles a ideia de unicidade é desconstruída por meio da duplicação, esta, por sua vez, também se desconstrói ao fissurar o duplo, possibilitando a existência de outros.

Pensando nessa oposição de elementos, que cria uma “totalidade” caracterizada pela ausência e pela impossibilidade do ser e não “do vir a ser”, é possível associar esse duplo, do qual se origina o terceiro, à concepção dinâmica da estrutura definida por Gilles Deleuze, no texto “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. Para esse autor, a partir do momento em que o “um” é desdobrado, passando a ser o dois, surge o imaginário, mesmo que a sua ação se realize no real. A presença do imaginário, advinda do processo de duplicação em que o único se torna dois, possibilita a existência de um terceiro elemento, o simbólico, a partir do qual se define o aspecto triádico da estrutura. Isso pode ser confirmado pela seguinte citação:

---

<sup>73</sup> GUIMARÃES, 2006, p. 92.

<sup>74</sup> GUIMARÃES, 2006, p. 98.

O imaginário define-se por dois jogos de espelho, de desdobramento, de identificação e de projeção invertidas, sempre ao modo do duplo. Mas, por seu turno, o simbólico talvez seja três. Não somente o terceiro para além do real e do imaginário. Existe sempre um terceiro a ser procurado no próprio simbólico; a estrutura é, ao menos, triádica, sem o que ela não “circularia” – terceiro ao mesmo tempo irreal e, no entanto, não-imaginável.<sup>75</sup>

Embora tenha mencionado que os poemas duplos não serão analisados com base em uma relação especular, esses “jogos de espelho” a partir dos quais surge o simbólico, viabilizado pelo processo de duplicação ocorrido entre o imaginário e o real, podem ser relacionados ao duplo que gera o terceiro, ao mesmo tempo em que não cessa de ultrapassá-lo. Na medida em que possibilita o surgimento de um outro, esse duplo, apontado por Deleuze e existente nesse livro de João Cabral, corrompe o clichê do aspecto dual a que é, tradicionalmente, remetido.

Partindo da noção de que só é possível definir a estrutura naquilo em que há linguagem, quer seja ela verbal quer seja não-verbal, Deleuze indica que a estrutura não está presa a uma forma, em que prevalece a autonomia do todo sobre as partes. Ela se definiria “pela natureza de certos elementos atômicos” que pretendem, simultaneamente, formar o todo e a variação de suas partes.

Essa concepção de estrutura se relaciona, sob certos aspectos, à arquitetura dos poemas duplos de João Cabral. Neles desaparece a noção de autonomia do todo, como se importasse apenas o resultado da junção das palavras e das frases na elaboração do texto. Nesse processo de duplicação, o que interessa são os modos como as palavras, versos e poemas se organizam na formação desse “todo”. Por meio da organização da linguagem e dos modos como suas partes são dispostas no papel em branco, torna-se possível a existência de uma estrutura maior. Esta, por sua vez, não pode ser considerada mais importante que as outras partes que compõem o todo resultante da estruturação, re-estruturação e des-estruturação de vários outros elementos dotados de autonomia para se deslocar ou se desdobrar dentro dessa totalidade.

A percepção de estrutura, em Deleuze, vale-se de um jogo dual, em que os elementos simbólicos que a constituem se diferem, inicialmente, para se agruparem e originarem o múltiplo, denominado como Terceiro. A fim de demonstrar a existência desse Terceiro, Deleuze parte da ideia de que toda estrutura apresenta dois aspectos. A

---

<sup>75</sup> DELEUZE, 2006, p. 224.

princípio, menciona um sistema de relações diferenciais em que os elementos simbólicos se determinam de maneira recíproca; em seguida, aponta o sistema de singularidade em que se acentuam essas relações a partir das quais os elementos se delimitam; posteriormente, essas relações traçam o espaço da estrutura. A existência desses dois aspectos e dos modos como se organizam, determinando suas diferenças e singularidades, atribuem a toda estrutura o caráter múltiplo.

Essa multiplicidade, gerada a partir dos modos como se organizam as diferenças e singularidades da estrutura, pode ser percebida no par “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”, que se segue:

### O mar e o canavial

O que o mar sim aprende do canavial:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.  
O que o mar não aprende do canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada do que pilar.

O que o canavial sim aprende do mar:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.  
O que o canavial não aprende do mar:  
o desmedido do derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama.<sup>76</sup>

### O canavial e o mar

O que o mar sim ensina ao canavial:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
o espriar-se minucioso, de líquido,  
alagando cova a cova onde se alonga.  
O que o canavial sim ensina ao mar:  
a elocução horizontal de seu verso;  
a geórgica de cordel, ininterrupta,  
narrada em voz e silêncio paralelos.

2  
O que o mar não ensina ao canavial:  
a veemência passional da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada do que pilar.  
O que o canavial não ensina ao mar:  
o desmedido do derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar  
que menos lastradamente se derrama.

Neles prevalece certo tom de ensinamento, embora não se deva atribuir a esse livro características didáticas, como lembra João Alexandre Barbosa. O que é ensinado e aprendido pelo canavial e pelo mar, reciprocamente, são lições poéticas, indicando o aspecto metalinguístico desses textos. Ao falar da poesia moderna como forma de resistência, Alfredo Bosi menciona alguns modos como ela se apresenta: “poesia-

<sup>76</sup> MELO NETO, 2008, p. 335 e 340.

metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia.”<sup>77</sup> Entre as maneiras como a “poesia resistência” se mostra, encontra-se a metalinguagem, pois, para esse autor: “A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignação extrema, canto ao avesso, metalinguagem!”<sup>78</sup> O caráter metalinguístico, que perpassa todo o livro *A educação pela pedra*, torna-se mais explícito nesse par. Porém, ao expor a nudez das palavras, revelando seus movimentos na construção do texto, “fazendo de Narciso o último deus”<sup>79</sup>, voltando a poesia para si mesma, esse poeta não desnuda, direta e completamente, a palavra ou a própria poesia. A metalinguagem que se apresenta nesses poemas e em outros desse livro é camuflada pela voz de elementos concretos que, aparentemente, não possuem vínculo algum com o labor poético. Isso se evidencia no paralelo entre as lições poéticas transmitidas ou evitadas pelos poetas eruditos e por aqueles da tradição oral, metaforizados pelo mar e o canavial.

As experiências transmitidas, por meio da personificação do canavial e do mar, fazem referência ao fazer literário. As vozes dessas instâncias topológicas e pragmáticas podem ser consideradas como alegoria da própria voz do poeta refletindo acerca das influências absorvidas, transmitidas e evitadas por sua poesia. Nesse processo alegórico, o mar simboliza o poeta culto, erudito e universal, que aprende com o canavial “a elocução horizontal de seu verso” e “a geórgica do cordel”. O canavial representa o poeta popular, da tradição oral nordestina, que aprende com o mar “o avançar em linha rasteira da onda”, “o espriar-se minucioso, de líquido, alagando cova a cova onde se alonga”. No entanto, há particularidades tanto no mar quanto no canavial que não são transmitidas nem, conseqüentemente, aprendidas por nenhum deles. Isso pode ser observado na última estrofe, que permanece a mesma para os dois poemas, nela troca-se apenas o verbo ensinar por aprender que, embora sejam antônimos, se relacionam a um mesmo campo semântico. Esses poemas indicam, na última estrofe, que “o canavial não aprende do mar” e “o canavial não ensina ao mar:/ o desmedido do derramar-se da cana;/ o comedimento do latifúndio do mar,/ que menos lastradamente se derrama”.<sup>80</sup> Entre essas lições poéticas, percebe-se que os excessos representados tanto pelo

---

<sup>77</sup> BOSI, 2000, p.170.

<sup>78</sup> BOSI, 2000, p. 166.

<sup>79</sup> BOSI, 2000, p.166.

<sup>80</sup> MELO NETO, 2008, p. 201.

desmesurado da cana, ou seja, a ausência de rigor estético com que o poeta popular elabora seus textos, quanto pela continência do latifúndio do mar, o modo exagerado e rigoroso com que o poeta erudito lida com o fazer poético, devem ser evitados.

É importante ressaltar que se em “O mar e o canavial” há uma relação de aprendizagem ou não-aprendizagem, em que ora o mar aprende algo com o canavial, ora o canavial aprende com o mar, predominando o uso do verbo aprender:

O que o mar sim aprende do canavial:  
a elocução horizontal de seu verso;  
[...]  
O que o canavial sim aprende do mar:  
o avançar em linha rasteira da onda;  
[...]  
O que o mar não aprende do canavial:  
a veemência passional da preamar;<sup>81</sup>

Em “O canavial e o mar”, permanece essa ideia de transmissão de conhecimentos, mas com a inversão de papéis. Aquele que estava na condição de aprendiz, no poema anterior, passa agora à de mestre, cabe a ele a tarefa de ensinar ou deixar de fazê-lo:

O que o canavial sim ensina ao mar:  
a elocução horizontal de seu verso;  
[...]  
O que o mar não ensina ao canavial:  
a veemência passional da preamar;<sup>82</sup>

Esse par, construído pelas situações de aprender e ensinar vivenciadas pelo mar e pelo canavial, pode ser relacionado ao que Deleuze denomina como “o Terceiro”. Ao estabelecer ecos com a sua própria poética, duplicando esses poemas, João Cabral busca anular o antagonismo semântico e epistemológico tradicionalmente imposto ao ato de aprender e de ensinar. Demonstra, por meio das relações entre ensinar e aprender, que uma ação não se opõe à outra e, por isso, não instaura uma hierarquia. Ser aprendiz ou “ensinante” encontra-se no mesmo plano, entretanto, o mar pode aprender com o canavial, bem como pode ensiná-lo. Da mesma maneira, o canavial tanto aprende com o

---

<sup>81</sup> MELO NETO, 2008, p. 201.

<sup>82</sup> MELO NETO, 2008, p. 211.

mar quanto lhe ensina. As distâncias que poderia haver entre os dois, deixando um em lugar mais privilegiado que o outro, são desfeitas quando o eu lírico desconstrói essa relação binária que circunda a prática de ensino-aprendizagem. Aquele que ensina pode e deve ser também aprendiz, da mesma forma, o que aprende está credenciado a ensinar algo. Elimina-se, portanto, uma estrutura binária, ao expor suas analogias e divergências para, enfim, situá-los no meio da questão, nem aprender, nem ensinar, mas aprender-ensinar simultaneamente. Assim, a poética cabralina apresenta um terceiro elemento ao desdobrar seus poemas, possibilitando ao mar e ao canavial a oportunidade de experimentarem, ao mesmo tempo, duas situações consideradas distintas: a de quem aprende e a de quem ensina.

Sabendo-se que, em Deleuze, a ideia de estrutura se relaciona à linguagem, ele parte de um esquema linguístico, baseado no desdobramento fonético advindo da junção das palavras “diferença + ação = diferenciação”, para ilustrar o dinamismo que circunda essa concepção de estrutura. Para ele:

Das estruturas que se encarnam nesta ou naquela forma atual (presente ou passada), devemos dizer que elas são diferenciadas, e que atualizar-se, para elas, é precisamente diferenciar-se. A estrutura é inseparável deste duplo aspecto, ou deste complexo que podemos designar pelo nome de diferenci/ação, onde ç/c constitui a relação fonemática universalmente determinada.<sup>83</sup>

Esse aspecto duplo, que se torna inseparável da estrutura, pode ser associado, sob certos aspectos, ao dinamismo da estrutura linguística e poética de *A educação pela pedra*. Entre os pares de poemas desse livro, a operação com a linguagem realizada em “Os comendadores jantando” e “Duas fases do jantar dos comendadores” lembra muito essa “diferenciação” mencionada por Deleuze.

Nesse par, a criação de novas palavras, a partir da junção de outras já existentes, a mudança no aspecto morfossintático, advinda de alterações na ordem das palavras ao formar os versos, entre outras questões de ordem linguística e estética conduzem ao surgimento do novo, ou seja, de um terceiro elemento gerado a partir da fissura desse duplo. Como pode ser percebido nos poemas, a seguir:

---

<sup>83</sup> DELEUZE, 2006, p. 232.

## Comendadores jantando

*A Frei Benevenuto Santa Cruz*

Assentados, mais fundo que sentados eles sentam sobre as supercadeiras: cadeiras com patas, mais que pernas, e de pau-d'áço, um que não manqueja. Se assentam tão fundo e fundadamente que mais do que sentados em cadeiras, eles parecem assentados, com cimento, sobre as fundações das próprias igrejas.

2

Assentados fundo ou fundassentados, à prova de qualquer abalo e falência, se centram no problema circunscrito que o prato de cada um lhe apresenta; se centram atentos na questão prato, atenção ao mesmo tempo acesa e cega, tão em ponta que o talher se contagia e que a prata inemocional se retesa. Então, fazem lembrar os do anatomista o método e os modos deles nessa mesa: contudo, eles consomem o que dissecam (daí se aguçarem em ponta, em vespa); o prato deu soluções, não problemas, e tanta atenção só visa a evitar perdas: no consumir das questões pré-cozidas que demandam das cozinhas e igrejas.

## Duas fases do jantar dos Comendadores

Assentados, mais fundo que sentados eles sentam sobre as supercadeiras: cadeiras com patas, mais que pernas, e de pau-d'áço, um que não manqueja. Fundassentados se abrem: todoabertos ante a mesa, ainda uma mesa-de-espera, e pré-abertos, para as ótimas opções se mini-ultimando na cozinha adega; almiabertos para que nada lhe escape na escolha entre tudo o que a bandeja; calmoabertos, podendo escolher o tudo do que oferecem bandejas e igrejas.

Assentados fundo ou fundassentados, à prova de qualquer abalo e falência, se centram no problema circunscrito que o prato de cada um lhe apresenta. Fundassentados se fecham; revestindo, contra tudo em torno, bem carangueja, a carapaça que usam, dentro do prato e de outros círculos e áreas defesas; se fecham: erguem fronteiras no prato, se entrincheiram atrás das fronteiras; se fecham até os poros, o que só fecham quando ouvem sermão de outras igrejas.

Nesses poemas, a exploração da linguagem acontece em diversos planos. Inicia-se pelo dualismo acentuado já nos títulos, pois o uso da palavra “duas” instaura o pressuposto de que remete a outro anteriormente mencionado, enfatizando a ideia de duplo recorrente nesse livro. Ainda no título, é possível perceber a mudança no plano sintático e os efeitos de sentidos provocados por esse processo. No primeiro, a palavra “comendadores”, em torno da qual circularão as críticas feitas nesses poemas, funciona como sujeito, representando o agente da ação expressa pelo verbo jantar e, por isso, ganha certo destaque nessa construção linguística. No segundo, essa mesma palavra desempenha papel secundário, funcionando apenas como complemento do nome jantar. O par de palavras jantando/jantar também sofre alterações no plano morfológico: no primeiro, trata-se de uma ação verbal no gerúndio, indicando ideia de continuidade, sem previsão de término ou

precisão do momento em que ocorre; no segundo, pertence à classe dos substantivos, servindo para nomear algo sobre o qual recai toda a atenção do observador. Essas modificações morfológicas e sintáticas, acentuadas nos títulos, sugerem os modos de percepção e tratamento do mesmo tema nesses poemas.

Em “Comendadores jantando”, o eu lírico observa atentamente a atitude dos eclesiásticos enquanto jantam. Para ele, os gestos e movimentos desses personagens diante do prato “Então, fazem lembrar os do anatomista/ o método e os modos deles nessa mesa: / contudo, eles consomem o que dissecam”.<sup>84</sup> Considerando-se que nesse par as relações de poder, principalmente daquele representado pela igreja, são questionadas, a descrição dos modos e métodos dos comendadores à mesa pode ser associada às práticas adotadas por eles para se manter em determinadas situações. Isso é ilustrado nos seguintes versos:

o prato deu soluções, não problemas,  
e tanta atenção só visa a evitar perdas:  
no consumir das questões pré-cozidas  
que demandam das cozinhas e igrejas.<sup>85</sup>

Tanto as cozinhas quanto as igrejas, na visão desse eu lírico, apresentam a mesma demanda, nesses dois espaços, aparentemente diferentes, a regra geral é consumir aquilo que diseca, mesmo que esteja apenas “pré-cozido”. Essas personagens dispensam à ação de jantar e à efetuação dos atos religiosos o mesmo tratamento, elas veem no consumo e na materialidade um ponto de confluência entre esses dois segmentos.

Outra questão linguística a ser ponderada se relaciona à quantidade de neologismos criados a partir dos radicais “fund-” e “sent-” e da palavra “aberto”. Buscando ressaltar a postura dos comendadores durante esse evento, os dois poemas são iniciados da mesma forma:

Assentados, mais fundo que sentados  
eles sentam sobre as supercadeiras:  
cadeiras com patas, mais que pernas,  
e de pau-d'aço, um que não manqueja.”<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> MELO NETO, 2008, p. 255.

<sup>85</sup> MELO NETO, 2008, p. 256.

<sup>86</sup> MELO NETO, 2008, p. 255 e 269.

Por meio desses versos, percebe-se a imobilidade desses “circumspectos senhores”, o modo como se fixam em seus lugares, indicando que “comendadores” e “supercadeiras” formam um só corpo. Para expressar essa ideia de fixidez, o poeta recorre ao trabalho com as palavras, explorando e recriando as que pertencem à mesma família, como em: fundo, fundadamente, fundassentados; sentados, assentados, fundassentados. Ao indicar o modo como eles se sentam, a expressão “assentados fundos” parece insuficiente, por esse motivo torna-se necessário criar o neologismo “fundassentados”. Há, ainda, um jogo com as palavras sentar e centrar, pois, diante das questões oferecidas pelas “igrejas e bandejas”, o eu lírico demonstra que esses senhores se “centram” e não se “sentam”. Essa ideia de que “comendador” e “supercadeira” estão presos um ao outro, formando um mesmo corpo imóvel, é complementada pela associação das palavras “fundo” e “sentar” a outras. Estão fixados a uma estrutura e centrados, ao invés de sentados, em um mesmo ponto, contribuindo para que se perpetuem as relações de poder a que estão arraigados.

Em “Duas fases do jantar dos comendadores”, a passividade dessas personagens, durante o jantar, é evidenciada, além das questões morfosintáticas já apontadas, por meio da justaposição da palavra “aberto” a outras. Nesse poema, os comendadores “fundassentados”, estão também “todoabertos”, “pré-abertos”, “almi-abertos” e “calmoabertos”. O enunciador os observa de um novo ângulo, a partir do qual é possível revelar a postura cerimoniosa e de falsas aparências adotada nesse evento. Nessa fase, não se comportam como o anatomista que consome o que dissectiona, mas, embora passivos diante do acontecimento ou do prato, continuam a usufruir “do que oferecem bandejas e igrejas”. A associação entre igreja e bandeja remete à analogia entre igreja e cozinha, sugerida no outro poema. Por meio da comparação à cozinha, acentuam-se assuntos mais abrangentes, relacionados a várias questões demandadas pelo catolicismo em âmbito mais geral. A comparação com bandejas demonstra o direcionamento da atenção para questões mais imediatas e peculiares daquele contexto, certamente, relacionadas a rituais e atitudes circunstanciais. A diferença consiste no fato de que em uma das fases essas personagens são agentes da ação e em outra, elas, de forma passiva, apenas usufruem daquilo que lhes é oferecido, como se não participassem ativamente para a continuidade de uma estrutura, apenas se mantivessem fixados, ou “fundassentados”, em um arcabouço social e cultural em que as mudanças são vistas por eles como inviáveis ou impossíveis.

Aparece nesse par e em outros poemas desse livro a presença do humor e da sátira, característica de que João Cabral sempre se queixou de não ter sido muito explorada pelos

críticos da sua obra, como se percebe neste trecho de entrevista: “Eu tenho muita influência do humor negro [...] que, aliás, é uma coisa em que os críticos não prestam atenção”<sup>87</sup>. A imagem dos “circunspectos senhores” fixados em suas “supercadeiras”, tornando-se “fundassentados”, enquanto dissecam tudo que lhes oferece “bandejas e igrejas”, é apresentada em tom irônico e jocoso. Trata-se de um humor satírico que questiona e desestabiliza convenções e estratos sociais. A respeito do humor na poesia, Bosi afirma que

O humor cortaria, no estado atual das artes, toda ligação com as formas e os significados vigentes. E a ruptura, se absolutizada, implica, a rigor, a morte da fala poética. Na verdade, resta sempre o arbítrio, que só o homem tem, de auto-analisar-se; e essa condição alimenta o poema contemporâneo em que Narciso se nega a si mesmo.<sup>88</sup>

A existência de humor, ainda que em tom satírico, nesses poemas ratifica a ideia de que o duplo em *A educação pela pedra* representa, sob certos aspectos, a ruptura com a tradição literária, por isso, é associado a um dos meios de praticar e consolidar o antilirismo perseguido pela poética cabralina. O humor, processo de ruptura que Bosi relaciona “à morte da fala poética”, comparece, juntamente com a duplicação, a fim de dessacralizar e negar a própria poesia que, nesses poemas, lembra um modelo prosaico de narrar histórias, mas sem perder a estruturação poética.

Outra imagem que possibilita questionar os estratos sociais é construída por meio da associação do formato circular do prato aos outros círculos onde esses senhores repetem a mesma prática de se fechar, erguendo fronteiras, como fazem durante o jantar. O eu lírico observa que

Fundassentados se fecham; revestindo,  
contra tudo em torno, bem carangueja,  
a carapaça que usam, dentro do prato  
e de outros círculos e áreas defesas;<sup>89</sup>

A duplicação desses poemas permite imaginar que se trata de uma mesma cena visualizada por um eu lírico atento, a mirar e retratar, por diversos ângulos, os gestos dos

---

<sup>87</sup> MELO NETO, In: Revista Sibila, 2009, p. 93.

<sup>88</sup> BOSI, 2000, p. 193.

<sup>89</sup> MELO NETO, 2008, p. 269.

personagens que a compõem. Por meio dessa visão angular e incisiva, ele revela as duas fases que compõem o jantar dos comendadores. Isso lhe permite perceber e criticar os modelos hierárquicos e binários a partir dos quais se constroem as relações sociais centradas no poder e no conservadorismo. Os duplos desses poemas representam um sulco por meio do qual é possível observar e refletir acerca das questões que envolvem a organização da sociedade e as relações de poder.

A fissura do duplo, nesses poemas, é viabilizada pela operação com a linguagem. O dinamismo com que as palavras são deslocadas e reorganizadas dentro dessa estrutura poemática possibilita o surgimento do terceiro elemento. Pode-se dizer que, assim como Roman Jakobson, Lévi-Strauss, James Joyce e Lewis Carroll, apontados por Deleuze, João Cabral, por meio das duplicações e do minucioso trabalho com a linguagem, torna possível o dinamismo da estrutura do poema, aproximando-a da “diferençação”. Essas operações com a linguagem permitem a esse poeta romper, de certo modo, com uma estrutura binária e instaurar um terceiro.

A fim de associar o surgimento desse “Terceiro” ao elemento que escapa da lógica binária, Deleuze alude ao “fonema zero” indicado por Roman Jakobson. Em seu estudo sobre os aspectos fonéticos e fonológicos, Jakobson define os fonemas de uma língua por meio de doze pares<sup>90</sup> que se opõem. Para marcar a ausência de uma das qualidades indicadas pelo par utiliza-se um sinal de + ou um sinal de –, abre-se, porém, a possibilidade de essa oposição ser representada por zero, quando ela se mostra impertinente. Ao admitir a existência do fonema zero, Jakobson possibilita o rompimento com certo binarismo em torno do qual se constroem os estudos linguísticos formulados pelos estruturalistas. A respeito dessa ruptura com a visão estruturalista acerca da linguagem, Deleuze lembra que “mesmo Lévi-Strauss, que em certos aspectos é o mais positivista dos estruturalistas, o menos romântico, o menos inclinado a acolher um elemento fugidio, reconhecia no “*mana*” ou seus equivalentes a existência de um ‘significante flutuante’, de um valor simbólico zero circulando na estrutura.”<sup>91</sup> A presença do zero, em modelos formulados pelos próprios estruturalistas, permite inferir que a estrutura dual, tão difundida por essa linha de pensamento, apresenta um ponto de fuga e um elemento fugidio a partir dos quais se instaura um terceiro, um outro.

---

<sup>90</sup> As doze oposições relativas aos traços distintivos inerentes são: a) Traços de Sonoridade: 1. vocálico / não-vocálico; 2. consonantal / não-consonantal; 3. compacto / difuso; 4. tenso / frouxo; 5. sonora / surda; 6. nasal / oral; 7. descontínuo / contínuo; 8. estridente / doce; 9. brusco / fluente. b) Traços de Tonalidade: 10. grave / agudo; 11. rebaixado / sustentado; 12. incisivo / raso.

<sup>91</sup> DELEUZE, 2006, p. 240.

A respeito da linguagem e dos modos como ela se estrutura, Deleuze indica, ainda, a invenção das “palavras-valise” na literatura produzida por James Joyce e Lewis Carroll. Para ele, essas são “palavras esotéricas, para assegurarem a coincidência de séries verbais sonoras e a simultaneidade de séries de histórias associadas.”<sup>92</sup> Diferentemente do que se costuma acreditar, elas não são palavras que possuem dois sentidos, mas pertencem a uma ordem das palavras que não tem sentido. Esse não-sentido anima as duas séries e possibilita a circulação de sentido por meio delas. Ao mencionar a existência do não-sentido, Deleuze lembra que isso não se relaciona à ausência de significados, mas ao excesso que proporciona tanto ao significado quanto ao significante adquirir sentidos, escapando, assim, do esquema formulado pelos estruturalistas.

Pode-se dizer que as “palavras-valise”, de Joyce e de Carroll; o “fonema zero”, de Jakobson, e o “significado flutuante”, de Lévi-Strauss, representam meios de deslocamento da concepção tradicional da estrutura linguística. Relacionando essas questões a este trabalho, é possível associar a duplicação dos poemas e outras operações com a linguagem a esse “elemento fugidio”, que surge do “não-sentido” e viabiliza a pluralidade de formas e de significações. Os deslocamentos desses poemas geram a multiplicidade à medida que se duplica uma estrutura considerada única, fazendo surgir uma terceira, que simboliza os outros advindos desse processo de duplicação. Assim, esses poemas duplos podem ser associados à ideia de que “toda estrutura é serial, multisserial, e não funcionaria sem esta condição”.<sup>93</sup>

Ao indicar essa concepção dinâmica de estrutura, Deleuze conclui que

O estruturalismo não é absolutamente um pensamento que suprime o sujeito, mas um pensamento que o esmigalha e o distribui sistematicamente, que contesta a identidade do sujeito, que o dissipa e faz passar de um lugar a outro, sujeito sempre nômade, feito de individualizações, mas impessoais, ou de singularidades, mas pré-individuais.<sup>94</sup>

Acompanhando esse pensamento de Deleuze, torna-se possível associar a sua observação sobre a estrutura ao processo de duplicação observado nos poemas de *A educação pela pedra*. O rigor na estruturação desse livro não limita o poema a formas ou fôrmas pré-estabelecidas, mas induz à duplicação que esmigalha e questiona a sua

---

<sup>92</sup> DELEUZE, 2006, p. 240.

<sup>93</sup> DELEUZE, 2006, p. 235.

<sup>94</sup> DELEUZE, 2006, p. 244.

identidade de poema “único”. A dissipação do poema, por meio da permuta de versos e de outras operações com a linguagem, possibilita-lhe mover-se e se tornar outros. A singularidade da estrutura poemática é desconstruída por meio dos desdobramentos que a torna plural, proporcionando-lhe a condição de se multiplicar ao mesmo tempo em que é fracionada e esmigalhada. Desse esmigalhamento surge o “Terceiro”, o elemento fugidio, capaz de desgastar o quatro ou outras ideias de exatidão relacionadas ao duplo, transformando-o em roda, em algo circular e sólido.

Aproximando a análise desses poemas às questões difundidas pelo pensamento da desconstrução, essas discussões podem ser acrescidas da ideia de estrutura explicitada por Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença*. Ao fundamentar a noção de mobilidade de centro de uma estrutura, esse filósofo diz:

É certo que o centro de uma estrutura, orientando e organizando a coerência do sistema, permite o jogo dos elementos no interior da forma total. E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável. [...] No centro, é proibida a permuta ou a transformação dos elementos (que podem aliás ser estruturas compreendidas numa estrutura). Pelo menos sempre permaneceu *interditada* (e emprego propositadamente esta palavra). Sempre se pensou que o centro, por definição único, constituía, numa estrutura, exatamente aquilo que, comandando a estrutura, escapa à estruturalidade. Eis por que, para um pensamento clássico da estrutura, o centro pode ser dito, paradoxalmente, na estrutura e fora da estrutura.<sup>95</sup>

Por meio dessas palavras é possível perceber a inviabilidade de existir uma estrutura que não possua centro. Enfatiza-se a necessidade do centro para, posteriormente, indicar que esse pode ocorrer tanto dentro quanto fora da estrutura, ou seja, não tem um lugar fixo ou um ponto imutavelmente determinado. Descentrar a estrutura é, portanto, possibilitar a ela a condição para se mover, se recriar e se tornar dinâmica. À ideia de mobilidade do centro da estrutura esse autor opõe o modelo baseado em contradições que, conseqüentemente, leva à redução, conforme se depreende por meio da seguinte citação:

o *paradoxo* é que a redução metafísica do signo tinha necessidade da oposição que reduzia. A oposição faz sistema com a redução. E o que aqui dizemos do signo pode entender-se a todos os conceitos e a todas as frases da metafísica, em especial ao discurso sobre a “estrutura”<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> DERRIDA, 2004, p. 230.

<sup>96</sup> DERRIDA, 2004, p. 234.

Em contrapartida a essa redução gerada por uma visão binária do signo, Derrida propõe o descentramento. Assim, a linguagem representada pelo esquema estruturalista, em que o significante remete sempre ao significado e da oposição entre eles se origina o signo, pode ser reestruturada a fim de romper com esse modelo binário. Dessa ruptura com a tradicional forma de representação da linguagem, por meio do modelo signo = significante/significado, surgiria o que Derrida considera como “significado transcendental”.

Essa mudança no centro da estrutura linguística, viabilizada por esse “significado transcendental”, pode ser relacionada às operações com a linguagem e à mobilidade dos versos que compõem a estrutura dos poemas duplos. As duplicações desses poemas permitem a um significante ou a uma cadeia deles criar múltiplas possibilidades de significados. Assim, o poema adquire outras possibilidades de leitura quando se perde a noção de centro que ocorre por meio desse processo de duplicação. Os poemas duplos se aproximam dessa ideia de descentramento, pois, como pôde ser observado no par “O regaço urbanizado” e “A urbanização do regaço” e em outros analisados ao longo deste trabalho, os versos se deslocam e se conectam em qualquer ponto da estrutura do poema. Essa mobilidade do centro gera o outro, o terceiro elemento que distancia a dualidade existente nesses poemas da lógica binária de oposição ou de complementação.

O duplo descentrado gera um terceiro elemento, capaz de desconstruir o único e transformá-lo em outros. Dessa maneira, a mudança de centro da estrutura, sugerida por Derrida; o Terceiro instaurado pelo não-sentido, de que fala Deleuze; o outro que surge da recusa do único, mencionado por Rosset, podem ser associados ao antilirismo provocado pelo duplo de *A educação pela pedra*. Essas duplicações possibilitam o surgimento do outro, de um terceiro elemento que ultrapassa, devido à multiplicidade, a própria ideia do terceiro e a mudança do centro de uma estrutura, por meio dos quais esses poemas podem se dividir e, simultaneamente, multiplicar-se, sem jamais se opor. O “descentramento”, o “terceiro elemento” e o “outro”, neste trabalho, serão associados a uma das formas de antilirismo lapidado por João Cabral ao longo da sua trajetória poética e consolidado nesse livro à medida que o duplo desses poemas é fissurado.

## **CAPÍTULO 3**

### **A DESSACRALIZAÇÃO DO VERSO PELO VERSO**

[...] o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente.  
(Octavio Paz)

A poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem.  
(Paul Valéry)

A partir da análise dos poemas: “*The Country of the Houyhnhnms*”/ “*The Country of the Houyhnhnms (outra composição)*”, “Coisas de cabeceira, Sevilha”/“Coisas de cabeceira, Recife” e “Uma mineira em Brasília”/ “Mesma mineira em Brasília”, buscarei evidenciar o caráter metalinguístico dos dois primeiros pares e a recusa à tradição, representada pela mineiridade da personagem que habitará a nova capital do país. Com base nesses aspectos, pretendo demonstrar que essa poesia antilírica de João Cabral, de certo modo, recorre à tradição literária para se consolidar, ao mesmo tempo em que a transgride e a renova. Essas duplicações e outras operações com a linguagem possibilitam associar esse livro a uma prática de antilira em que se revelam traços de outros poetas e do próprio João Cabral na construção desse processo que consiste em fissurar o duplo, problematizando e dessacralizando a poesia na medida em que estrutura, des-estrutura e re-estrutura seus versos.

A análise dos poemas duplos de *A educação pela pedra*, como a consolidação de uma prática de antilira, baseia-se principalmente em elementos do próprio livro. A dedicatória a Manuel Bandeira pode ser considerada um desses aspectos em que João Cabral explicita o caráter antilírico que se pretende atribuir aos versos do seu 12º livro. A respeito da associação da imagem de Bandeira ao antilirismo, pode ser observado, também, um fragmento extraído da correspondência, de 29/02/1948, em que Bandeira escreve a João Cabral o seguinte: “Está comovedoramente lindo. E gostarei que o meu *Mafuá* saia com esta inefável imperfeição, que é a mesma do brilho vacilante do Setestrela. Como vê estou até ficando lírico.”<sup>97</sup> Percebe-se, nessa fala, que Bandeira é um antilírico assumido e reconhecido como tal por outros poetas. Considerando-se que esse livro fora publicado em 1966 e que João Cabral admitiu ter trabalhado cerca de dez anos na sua construção, pressupõe-se que muitas questões abordadas nele e, de certo modo, relacionadas ao poe-  
tar antilírico de Manuel Bandeira, provavelmente, já inquietavam aquele poeta.

---

<sup>97</sup> MELO NETO, 1951. In: SÜSSEKIND, 2001, p. 63.

Outro aspecto importante a que a correspondência entre esses dois poetas chama a atenção se encontra na carta de 11/12/1951, a seguir:

Se você acha que está ficando velho por não compreender a arte abstrata creio que está enganado. Em primeiro lugar não há o que compreender. Acho que v. quer dizer “aceitar” em lugar de compreender. Pois quanto a “aceitação” devo dizer que estou com 31 anos e não aceito. E que na Europa, hoje, cada dia mais ela está sendo menos aceita. O que acontece é que no Brasil as coisas chegam com bastante atraso. E esse entusiasmo pela arte abstrata chegou atrasadíssimo.

Por que v. não toma a frente de um movimento contra essa arte abstrata?<sup>98</sup>

Pode ser observado, neste fragmento, o respeito de João Cabral por Bandeira e a aversão de ambos pela arte abstrata. Se a escrita de *A educação pela pedra* inicia-se um pouco depois desses embates com a arte moderna, pode-se dizer que o embasamento no concreto das palavras e das formas poéticas, já existente nos livros anteriores, mas fortemente acentuado neste de 1966, constitui um dos modos de se opor ao abstracionismo. Concomitante ao período em que se compunham os versos de *A educação pela pedra*, um movimento pelo qual João Cabral demonstrou afeição, sendo também considerado muito importante para os seus organizadores e seguidores, ganhava força no Brasil. Embora esse livro enfatize o concreto em detrimento do abstrato, e, talvez, por esse motivo tenha sido ovacionado pelos concretistas, entre eles Augusto de Campos que chega a defini-lo como “vanguardista”<sup>99</sup>, ele não se encaixa na arte produzida pelo movimento concretista. Ficamos assim com um livro instigador, sobretudo pelos seus poemas duplos, que, embora apresente aspectos afins, não se filia ao concretismo. Pode-se dizer que esses poemas, nessa perspectiva de um duplo fissurado, possibilitam a esse livro situar-se entre essas duas vertentes artísticas. Localizar-se nesse “entrelugar”, no entanto, atribui a ele o caráter crítico por meio do qual torna possível questionamentos sobre os excessos de ambas.

Acerca do movimento concretista, João Cabral, em entrevista a José Correia Tavares, afirma que

---

<sup>98</sup> MELO NETO, 1951. In: SÜSSEKIND, 2001, p. 145.

<sup>99</sup> Como fora apontado no primeiro capítulo, em “Antiode, antipoesia, antropofagia”, Augusto de Campos, ao analisar *A educação pela pedra*, entusiasma-se com o caráter inovador desse livro e afirma existir nele um traço vanguardista acentuado, sobretudo, pelas permutas realizadas entre os poemas.

Não sou concretista. O Concretismo – dizem-no os membros do movimento – surgiu a partir da minha poesia. Afirmam-se, pois, meus seguidores. Tenho orgulho disso, pois trata-se de um grupo de jovens poetas, extremados tecnicamente, muito inteligentes e de grande craveira intelectual.<sup>100</sup>

Embora João Cabral afirme não ser concretista, admite a possível influência que a sua poesia exerceu sobre aquela criada por esse movimento, além de reconhecer nela muitas características que admira e norteia a sua obra, como, por exemplo, uma poética extremamente técnica e intelectualizada. Mesmo não se considerando concretista, há pontos confluentes entre a poesia cabralina e a produzida pelos poetas pertencentes a esse movimento. É importante ressaltar que se o poeta pernambucano serviu como base para esse grupo desenvolver sua poética, ele observa e aponta alguns excessos praticados por eles, relacionados, principalmente, ao formalismo exagerado que, na sua concepção, pode afastar o poeta de muitos problemas importantes, tornando-se pernicioso. Por outro lado, admira o fato de esses poetas terem consciência literária e, por isso, considerarem a poesia como produção intelectual, desvencilhando-a da ideia de lirismo, de improvisos e de inspiração, habitualmente relacionada ao fazer literário.

Pode-se afirmar que, reconhecendo os aspectos positivos e negativos desse movimento, João Cabral se aproxima dele em alguns aspectos, mas sempre cauteloso para evitar o que nele considera excessivo. A respeito das possíveis relações entre *A educação pela pedra* e a poesia concreta, vale mencionar o seguinte trecho de uma entrevista concedida por esse poeta:

*A educação pela pedra* é um livro baseado na dualidade. Uma vez, os concretistas publicaram um manifesto de Max Bill, que falava das 7 leis da estrutura. Acho que são apenas 4: polarização, que prefiro chamar de dualidade, progressão, enumeração e desenvolvimento lógico. Cheguei a planejar 4 livros, cada um seguindo um princípio, mas queria terminar antes dos 45 anos [...] também desenvolvi a técnica dos poemas permutacionais. De um deles fiz 48 versões, mas incluí apenas 2 na edição.<sup>101</sup>

Ao questionar o Manifesto Concretista, em que Max Bill enumera sete elementos de que se compõe a estrutura, João Cabral defende a existência de apenas quatro, nos

---

<sup>100</sup> MELO NETO, 1974. In: ATHAYDE, 1998, p. 21.

<sup>101</sup> MELO NETO, 1985. In: ATHAYDE, 1998, p. 115.

quais ele se baseia para criar *A educação pela pedra*, com seus poemas duplos e permutacionais. O quatro é elemento que norteia esse livro, como fora apontado nos capítulos anteriores e evidenciado pelo próprio João Cabral na entrevista acima. O duplo, que representa a metade do quatro, seria um avanço no concretismo à medida que utiliza alguns fundamentos postulados por esse movimento, mas reestrutura-o e o adéqua à maneira cabralina. Pode-se afirmar que a exatidão evidenciada pelo uso da matemática e representada pelo número quatro e pelos duplos indica a necessidade de se construir uma poesia que negue o abstracionismo, apesar de não estar completamente presa ao concreto, e que trabalhe a palavra e o poético em seus muitos aspectos, buscando explicitar suas duas faces a fim de descobrir e revelar a sua terceira.

Sabe-se que João Cabral se posicionava à margem da tradição literária, como ele mesmo definira: “Sou um poeta marginal, que de certa forma fugiu do lirismo, do romantismo comum na literatura brasileira, sem, contudo, fazer um tipo de poesia política.”<sup>102</sup> Nesse sentido, o posicionar-se, propositalmente, à margem dos movimentos literários, mesmo daqueles com os quais tinha afinidades, pode ser considerado o processo de ruptura com a tradição literária representado pelos poemas duplos. O diferencial da poética cabralina não se encontra no abstracionismo, nem no concretismo, mas no que pode surgir a partir da negação desses processos, mesmo quando se aproxima deles em certos aspectos.

Ao romper com a tradição literária isolando-se dela e dos movimentos que se propunham a questioná-la, João Cabral se aproxima de outros poetas responsáveis por dar novas formas à poesia moderna, entre os quais: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud. A associação de João Cabral a esses poetas não se deve apenas ao isolamento pelo qual todos optaram. A partir de algumas considerações feitas por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, e por Octavio Paz, em *O arco e a lira*, acerca da poética produzida por esse trio francês, estabelecer-se-á, neste capítulo, possíveis pontos de confluência entre a poesia produzida por eles e por outros, como Paul Valéry.

Um dos aspectos em que os críticos de João Cabral são unânimes em afirmar diz respeito à estrutura de seus poemas, elaborados a partir de princípios inerentes à arquitetura, matemática, engenharia e a outras ciências que prezam pela exatidão e pelo planejamento. No caso de *A educação pela pedra*, o rigor arquitetônico, evidenciado pelo uso de recursos advindos da matemática, a partir do qual se constroem os poemas duplos é

---

<sup>102</sup> MELO NETO, 1980. In: ATHAYDE, 1998, p. 37.

levado ao extremo. É importante ressaltar que a associação da arquitetura à criação dos poemas não é algo utilizado por João Cabral de maneira inédita. Esse traço, que aparece tanto na sua poesia quanto na dos concretistas, fora apontado por Friedrich como elemento de que fizeram uso os franceses Mallarmé e Baudelaire. Esses poetas, na concepção de Friedrich, levaram a poesia ao extremo e, por isso, são responsáveis pela lírica moderna do século XX, não havendo depois deles um poeta capaz de superá-los no rigor estético por meio do qual se elabora uma poesia intelectual. A respeito desse tipo de poesia ele afirma que,

A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia, à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos.<sup>103</sup>

Essa poesia intelectual, também produzida por João Cabral, aproxima-se do concreto da própria linguagem. É possível associá-la, nessa perspectiva, à concepção de fazer poético exposta pelas teorias literárias de Valéry. Dessa maneira, o poeta pernambucano, ao seu modo, reafirma em sua poesia uma de suas referências mais intensas. Essa ideia da poesia como exploração do concreto das palavras, pode ser observada no seguinte episódio envolvendo Mallarmé e Edgar Degas, conforme nos relata Valéry:

O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: “Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...”. E Mallarmé lhe respondeu: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras.”<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 144.

<sup>104</sup> VALÉRY, 2007, p. 199.

A resposta de Mallarmé a Degas evidencia a alquimia do verbo desenvolvida pelo poeta francês em seus processos de criação poética e que influenciou outros dispostos a escrever poesia valorizando o aspecto de concreção formal das palavras, explorando o signo linguístico no seu extremo, ao invés de vê-la como meio de expor sentimentos e opiniões. João Cabral representa um dos poetas adeptos a essa concepção de Mallarmé de que poesia se faz com palavras e, principalmente, com o trabalho exaustivo sobre essa matéria prima, buscando dar-lhe a forma rigorosamente planejada. Ao considerar a palavra como o único material de que se pode dispor para elaborar a sua arte, o poeta se transforma em um “alquimista do verbo”, como fora nomeado Mallarmé, um arquiteto ou “engenheiro da linguagem”, como é considerado João Cabral.

A engenharia da linguagem é um traço apontado pelos críticos da obra desse poeta pernambucano, sendo, geralmente, associada à secura, à objetividade, ao desprovemento de lirismo e ao caráter inumano da sua poesia. Se pensarmos no aspecto dual que perpassa *A educação pela pedra* como um refinado produto proveniente da engenharia linguística e poética a que esse poeta recorre para criar o seu poema, é possível inferir que, por meio desse artifício, mais que expor a precisão da forma, a associação às ciências exatas permite-lhe explorar as diversas possibilidades dessa estrutura poética, indo além do binarismo tradicionalmente relacionado à linguagem. Esse trabalho extremo com a linguagem representa uma tentativa, comum aos poetas modernos, de transcender a própria escrita, pois, recorrendo às palavras de Friedrich, “todos procuram uma espécie de transcendência da linguagem”<sup>105</sup>. Pode-se dizer que, por meio dos poemas duplos, João Cabral excede a linguagem poética ao recriá-la, utilizando-se de recursos como o desdobramento da palavra – em seus aspectos semânticos, fonéticos e morfossintáticos – e do texto, atribuindo formas diversificadas a uma mesma estrutura poética e linguística.

Isso a que Friedrich define como transcendência da linguagem, de certo modo, se relaciona à opinião de Octavio Paz de que “A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem”<sup>106</sup>. Para Paz, esse ato violento, inicialmente, ocorre por meio do desenraizamento das palavras, tornando os vocábulos únicos, para, em seguida, regressá-los, convertendo o poema em objeto de participação. Desse modo, o poema seria habitado por duas forças antagônicas: uma de elevação ou desenraizamento e outra de gravidade,

---

<sup>105</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 151.

<sup>106</sup> PAZ, 1982, p. 47.

sendo a primeira responsável por arrancar a palavra da linguagem, ao passo que a segunda se incumba de fazê-la voltar.

Associando essa noção de transcendência da linguagem, de que fala Friedrich, à ideia da criação poética como um ato de violência, conforme sugere Paz, pode-se afirmar que os poemas duplos, na tentativa de transcender à linguagem, violentam-na. Neles, a poesia se constitui a partir desses dois movimentos antagônicos de separação e regresso, simultaneamente. Essa violência da linguagem comparece nesses poemas por meio da técnica da permutação, dos desdobramentos e de outras operações linguísticas e poéticas em que as palavras, versos e poemas se separam e regressam à linguagem, constituindo novos significados, tornando possível múltiplas leituras, instaurando, assim, a antilira.

Essa prática de antilira, proposta por *A educação pela pedra*, constrói-se seguindo e reinventando rastros já traçados por poetas e críticos literários antecessores. A dualidade, apontada pelo próprio João Cabral como elemento balizador desse livro, relaciona-se a muitas características que norteiam a poética moderna principiada por Baudelaire, seguida por Mallarmé, Rimbaud, Valéry e continuada João Cabral e por tantos outros. Esses poetas veem a negação do lirismo e a elaboração rigorosa do texto poético como os principais artifícios de que dispõem para criar a poesia. É importante ressaltar que, embora seja possível perceber influências de outros poetas na construção desse projeto antilírico empreendido por João Cabral, ele não se ateve apenas a essas lições, por isso rompe com a tradição literária e com movimentos de ruptura, criando a sua própria poética, desvencilhando-se de roupagens classificatórias e de modelos pré-determinados. A dualidade, nesse caso, aparece como o elemento inovador da poética cabralina, a partir do qual se propõe a questionar o modelo centrado no único. Atribui-se autonomia à linguagem para que ela, recorrendo às diversas maneiras de estruturação, promova esse descentramento na ideia de unicidade e de binarismo, instaurando, assim, a pluralidade. Os duplos de João Cabral, nessa perspectiva de representar algo que inova, embora apresentem traços de antecessores, podem ser relacionados à ideia de tradição da ruptura explicitada por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*.

A respeito da modernidade, da ruptura com a tradição e da tradição da ruptura, Paz afirma que “O novo nos seduz não pela novidade, mas sim por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.”<sup>107</sup> Ao entender o diferente como a negação, pode se afirmar que essa diferença instaurada pelo duplo fissurado que

---

<sup>107</sup> PAZ, 1984, p 20.

faz surgir o outro é responsável por caracterizar *A educação pela pedra* como uma prática de antilira, que não se dispõe a demonstrar lições poéticas, mas a indicar meios de evitar o lirismo e outros excessos. Nesse sentido, esse livro pode ser considerado a faca de que João Cabral tanto falara e que agora a utiliza para, enfim, concluir esse trabalho de dissecação da poética tradicional. Na tentativa de afirmar a sua originalidade, realiza cortes profundos em sua própria poesia, mesmo que isto lhe custe o isolamento e lhe empurre para a margem dessa tradição a que pretende superar, bem como dos movimentos que a contestam.

Por mais inovador que se proponha, este novo estará sempre perpassado por traços de algo que o antecedeu, motivo pelo qual para Paz, “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade.”<sup>108</sup> Essa ideia de se criar um novo heterogêneo, caracterizado pela pluralidade de elementos que o compõem, sendo muitos deles intrínsecos ao tradicional que se busca ultrapassar, comparece nesse livro afirmando-se, principalmente, por meio dos poemas duplos.

Considerando-se que o contexto de criação desse livro corresponde a meados da década de cinquenta e sessenta, momento em que o Brasil passava por um processo de modernização, representado principalmente pela construção da nova capital, Brasília, pode-se relacionar a inovação proposta pela engenharia da poética cabralina àquela representada pela moderna arquitetura daquele contexto. As relações entre a poesia cabralina e um projeto tecnicista de modernização do país, a partir do planejamento arquitetônico da nova capital, podem ser percebidas no par “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, que se segue:

---

<sup>108</sup> PAZ, 1984, p. 18.

### Uma mineira em Brasília

Aqui, as horizontais descampinadas farão o que os alpendres sem ânsia<sup>109</sup>, dissolvendo no homem o agarrotamento que trouxe consigo de cidades cãibra. Mas ela já veio com o lhano que virá ao homem daqui, hoje ainda crispado: em seu estar-se tão fluente, de Minas, onde os alpendres diluentes, de lago.

\*

No cimento de Brasília se resguarda maneiras de casa antiga de fazenda, de copiar, de casa-grande de engenho, enfim, das casarons de alma fêmea. Com os palácios daqui (casas-grandes) por isso a presença dela assim combina: dela, que guarda no jeito o feminino e o envolvimento de alpendre de Minas.<sup>110</sup>

### Mesma mineira em Brasília

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

\*

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

Observando-se o aspecto formal desses poemas, podem ser notadas muitas semelhanças em relação à metrificacão e ao número de versos e de estrofes. Aqui há um processo de permutacão no âmbito das estrofes, em que se alteram e modificam palavras. Essas modificacões comeam pelos títulos, sendo que o primeiro é intitulado “Uma mineira em Brasília”, nesse caso o substantivo feminino “mineira” é antecedido pela palavra uma, que gramaticalmente pode tanto pertencer à classe dos numerais, indicando a quantidade, quanto ser um artigo indefinido, equivalente a alguma, o que parece ser mais apropriado para este contexto. “Uma mineira” é mostrada de modo generalizante, como metáfora de todos os futuros habitantes da nova capital que estão, de certo modo, atrelados à tradiçã sugerida pelo que é proveniente de Minas Gerais. O que aparece posteriormente – “Mesma mineira em Brasília” – reitera, por meio do pressuposto instaurado pelo adjetivo “mesma”, que este poema se refere à personagem do poema anterior, sendo, portanto, um modo de questionar essa tradiçã que se impregnará à nova capital. Embora apareça em momentos e situações diferentes, como sugere a permuta e a modificacão dos versos e estrofes do poema, a presença dessa personagem permite questionar a manutençã da tradicional estrutura política e social do país.

<sup>109</sup> Grifos meus, a fim de apontar as substituições de palavras e expressões por outras com valor semântico aproximado.

<sup>110</sup> MELO NETO, 2008, p. 214 e 224.

O processo de duplicação desses poemas não ocorre apenas por meio de permutas, além de alterar a localização dos versos, modificam-se também as palavras que os compõem. Apenas dois versos são repetidos: “Com os palácios daqui (casas-grandes)” que/ por isso a presença dela assim combina.” Essa repetição evidencia a aproximação entre Minas e Brasília, pois, mesmo sendo planejados a partir de projetos arquitetônicos modernos, os palácios de Brasília possuem a aparência de casa-grandes, que remetem às edificações antigas de Minas. A repetição desses versos sugere que em qualquer circunstância, tanto na situação retratada pelo primeiro poema quanto naquela ilustrada pelo segundo, a mineira se sentiria ambientada e combinaria com a paisagem da nova capital, como se ali encontrasse uma continuidade da sua região de origem. Além desses dois é importante observar os quatro primeiros versos da segunda estrofe de “Uma mineira em Brasília” e os que iniciam “Mesma mineira em Brasília”, respectivamente:

No cimento de Brasília se resguarda  
maneiras de casa antiga de fazenda,  
de copiar, de casa-grande de engenho,  
enfim, das casarões de alma fêmea.<sup>111</sup>

No cimento duro, de aço e de cimento,  
Brasília, enxertou-se, e guarda vivo,  
esse poroso quase carnal da alvenaria  
da casa de fazenda do Brasil antigo.<sup>112</sup>

Esses versos não se constroem a partir do processo de permutação da mesma estrutura sintática ou de aspectos semânticos. Embora mantenham certa semelhança em relação ao sentido e à versificação, suas palavras e estruturas sintáticas não são permutadas como ocorre com os demais. Com exceção deles, observa-se que os outros se estruturam a partir do processo de permutação, com algumas modificações de palavras e expressões. Essas mudanças, no entanto, não alteram o sentido expresso por eles, pois, geralmente, as palavras e expressões são substituídas por outras com o mesmo valor semântico.

Embora Brasília represente, naquele contexto, o ícone da modernização do país, o seu arcabouço de capital e centro político do país está arraigado a velhos hábitos. A cidade, apesar de ser nova e de ter sido milimetricamente planejada, será habitada por pessoas de diferentes regiões, que a envolverão em seus antigos costumes e tradições. O paralelo entre

---

<sup>111</sup> MELO NETO, 2008, p. 214.

<sup>112</sup> MELO NETO, 2008, p. 224.

a cidade nova e o seu novo habitante, que não é de fato tão novo, soa como uma ironia à metáfora da modernização, erguida sobre o cimento duro e de aço, que será habitada por uma mineira. Essa personagem vem de um dos estados brasileiros que sempre exerceu influência no cenário nacional, caracterizando-se pela política oligárquica, sendo, coincidentemente, o mesmo lugar de origem do presidente idealizador desse projeto, Juscelino Kubitschek. A presença da mineira em Brasília e, principalmente, a reiteração da mesma mineira sugerem a crítica a esse processo de modernização que, na visão desse eu lírico, não ocorrerá de forma completa, pois, de alguma maneira, está vinculado e comprometido com uma tradição. Com base no conceito de tradição da ruptura defendido por Paz, esse projeto pode ser considerado novo, mas não se consistiu como moderno, pois não possibilita, no plano político e social, a existência do diferente. Evidencia-se, portanto, que a estrutura arquitetônica pode ser nova, mas a social e política não passará por grandes modificações.

Sabe-se que Le Corbusier contribuíra na elaboração do projeto arquitetônico de Brasília e que João Cabral admitira ter sido fortemente influenciado por esse arquiteto, a ponto de definir o poema como uma casa, indicando semelhanças no processo de construção de ambos. Se para esse poeta a poesia se compara a uma casa, porque assim aprendera com Le Corbusier, essa visão de casa elucidará aspectos afins a esses dois projetos empreendidos por esses arquitetos que, mesmo atuando em campos diferentes, fazem uso de mecanismos semelhantes na construção de suas obras. Para Le Corbusier, uma casa deve ser feita para ser habitada. Nessa perspectiva da casa habitável, ele se atém ao básico, ao essencial, por compreender que muitos objetos, cores fortes e preocupações excessivas com padrões estéticos destruiriam a sua principal finalidade – servir como lugar de repouso, onde o sujeito se esconderia do calor, do frio e da chuva e manteria reservada a sua intimidade – e a transformariam em espaço onde se depositam móveis, ostentam-se coisas e se expõem estilos arquitetônicos. Partindo desses questionamentos, seus projetos prezavam pela objetividade e exatidão, buscando retirar da arquitetura aspectos considerados supérfluos. Por esse motivo não se filiou a um estilo, chegando a afirmar a inexistência de um, indicando que, naquela época, muitos surgiam e eram logo substituídos por outros.

Pensando nos poemas de João Cabral como uma casa, especificamente uma casa projetada por Le Corbusier, pode-se dizer que neles se sobressai o aspecto objetivo e racional, por meio do qual o poema se torna mais exato, desprovido de lirismo e de

subjetividade. Ao construir uma poética sem excessos, João Cabral se isola, chega ao extremo da própria poesia, reestruturando-a e desestruturando-a por meio de sua técnica. Tanta exatidão e rigor dedicados à criação poética afastam esse gênero de uma das características que mais lhe marcou ao longo da sua existência – o lirismo. Ao tornar-se antilírica, a poesia cabralina não despreza completamente o gênero a que pertence e, por isso, mantém traços dessa tradição literária contra a qual luta. De maneira semelhante, a visão de casa de Le Corbusier, embora vá de encontro aos projetos arquitetônicos em voga naquele momento, mantém a noção básica do que vem a ser uma casa muito próxima ao que tradicionalmente a define.

A respeito desse par de poemas é importante ressaltar que Le Corbusier além de contribuir para a consolidação do projeto poético de João Cabral exerceu, também, influências no projeto arquitetônico para a construção de Brasília. Isso pode ser confirmado pelas seguintes palavras de Menezes:

A nova capital federal apresenta, por meio das concepções de Niemeyer e Lúcio Costa, uma arquitetura e um planejamento urbanos modernos e arrojados. Inspirados em Le Corbusier, têm, porém, uma “dicção” totalmente nacional. Todavia, a relação entre as imagens elaboradas no campo artístico e a crença em um projeto político otimista – em um “espírito novo” – evidencia aspectos tensos.<sup>113</sup>

Além da influência do arquiteto francês na construção da capital brasileira, observa-se, nessa citação, o quanto o projeto de modernização do país, no âmbito urbanista, desvincula-se, nos campos políticos e artísticos, de ideias e pensamentos modernos. Essa divergência entre projeto arquitetônico e projeto ideológico se confirma nesse par de poemas em que se descreve a nova cidade sendo habitada por uma ou pela mesma mineira. Dessa forma, de acordo com Menezes, “As artes, principalmente a arquitetura, cumprem papel fundamental nesse projeto. A literatura, com o seu potencial de dizer novidades sobre acontecimentos distantes, permite-nos ler pelo avesso o empreendimento tecnicizante, político e modernizador que começa a se configurar no período.”<sup>114</sup>

O livro *A educação pela pedra* e a cidade de Brasília são planejados e construídos, aproximadamente, no mesmo período. Pode-se dizer, portanto, que a visão tecnicizante que

---

<sup>113</sup> MENEZES, 2011, p. 38.

<sup>114</sup> MENEZES, 2011, p. 37.

pairava sobre o país, no âmbito urbanista, é questionada pela poesia tecnicamente elaborada por João Cabral. A exatidão e o rigor estético sobre os quais se constrói a poesia cabralina possuem, apesar de alguns aspectos destoantes, alguma confluência com o projeto de modernização do país. É importante ressaltar, porém, que esse poeta não se apega apenas à forma, acrescenta a ela conteúdo que viabiliza questionamentos acerca da realidade. A respeito da técnica na poesia de João Cabral, Menezes afirma que

Cabral pretende manter-se distanciado da força lírica e construiu para si uma imagem de poeta frio e racional. Isso aproximaria sua obra do discurso científico, porém a distância entre os objetivos finais da poesia e da ciência, como sabemos, é quilométrica. O controle da ciência visa à resposta exata, à proposição definitiva. Mesmo rompendo com a visão tradicional de poesia, no Brasil, o controle cabralino é meio para se alcançar o descontrole. Os mecanismos de concentração e de objetivação almejam elidir a dispersão tanto o poeta quanto o leitor.<sup>115</sup>

Pode-se observar, com base nessas palavras de Menezes, que o isolamento e a negação a que a poética cabralina se vincula não podem ser vistos apenas como um modo frio e racional de poetar que se aproxima do discurso científico. Considerando-se a distância existente entre o discurso das ciências exatas e a linguagem da poesia, é possível afirmar que João Cabral, baseando-se nesses princípios científicos, desconstrói a visão lírica acerca da poesia e, mesclando características da linguagem matemática à poética, institui o seu próprio discurso. A ideia de que a dicção cabralina se encontra entre essas duas linguagens se confirma, na seguinte fala desse poeta:

[Ser poeta] é ter habilidade para utilizar essa linguagem no extremo oposto da linguagem matemática, o que não quer dizer que essa linguagem não seja matematicamente construída; apenas tem de ser contrária à linguagem matemática. O vetor da linguagem matemática vai para um lado e o vetor da linguagem poética vai para o outro. No meio se estabelecem todas as diferentes gradações da linguagem.<sup>116</sup>

A partir dessas considerações de João Cabral, pode-se dizer que esse fazer no extremo oposto da linguagem matemática e poética se relaciona a essa dicção própria

---

<sup>115</sup> MENEZES, 2011, p. 83.

<sup>116</sup> MELO NETO, 1987. In: ATHAYDE, 1998, p. 53.

encontrada entre as duas. Desse modo, a criação dos poemas duplos pode ser vista como um processo poético que se caracteriza pelo encontro dessas linguagens que, ao invés de confrontarem-se, passam a constituir uma outra. Sabendo-se que a linguagem matemática fora utilizada nas criações poéticas de Baudelaire, Edgar Allan Poe e Mallarmé com o intuito de atingir “a poesia pura”, é possível estabelecer algumas relações entre os poemas duplos e alguns textos desses escritores em que podem ser observados a precisão e o rigor sugeridos pelas ciências exatas. Entre eles, vale ressaltar *Um lance de dados*, de Mallarmé, que de acordo com Paz,

Não é uma imagem nem uma essência; é uma conta em formação, um punhado de signos que se desenham, se desfazem e voltam a se desenhar. Assim, esse poema nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da sua totalidade. Autor e leitor de si mesmo, negação do ato de escrever e escritura que renasce continuamente de sua própria anulação.<sup>117</sup>

Esse autor aponta um dos aspectos que permite indicar *Um lance de dados* como um livro inovador: a multiplicidade de leitura que um texto possibilita. Essas diversas possibilidades de leitura impedem uma interpretação final, tornando-o infinito. A ideia de multiplicidade a que esse livro se relaciona pode ser estendida, até certo ponto, aos poemas duplos de João Cabral. Neles, à maneira de uma operação matemática, embora não se restrinja apenas a ela, as palavras, os versos, as estrofes e os poemas são duplicados, utilizando-se de muitos recursos, entre os quais a permutação. Essas diversas formas de combinação a que é possível chegar explorando a estrutura de um mesmo poema lembram os dados de Mallarmé sendo lançados sobre o papel, criando novas constelações tantas quantas permitem a criatividade e a interação do leitor, que tem o poder de conduzi-las ao infinito. Embora em contextos diferentes e com princípios poéticos peculiares, os dois remetem à multiplicidade de escrita e de leitura por meio das várias combinações de elementos poéticos e linguísticos. Há, porém, uma característica nesses versos de Mallarmé que não pode ser associada aos de João Cabral, nestes, embora haja muitas formas de reestruturação, em algum momento elas se tornam finitas.

Em prefácio ao livro *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*, de Helton Gonçalves de Souza, Reinaldo Marques diz que

---

<sup>117</sup> PAZ, 1982, p. 334

Em seu projeto poético de construção do Grande Livro, Mallarmé apostou nas potências racionais, no rigor construtivo, como diretivas da arquitetura poética, numa luta renhida contra todo o acaso, todo o improviso. No entanto, o seu verso famoso – “um lance de dados jamais abolirá o acaso”-, presente em seu poema constelacional *Um coup des dés*, parece indicar a rendição de sua poesia às forças do acaso. Disposto a “abolir o lance/ o que é acaso”, obstinado, o projeto poético de João Cabral de Melo Neto. Tarefa para qual o poeta-engenheiro se arma de uma geometria matemático-plástica, de réguas, esquadros e cálculo.<sup>118</sup>

Ao comentar o verso “*Toute pensée émet un coup de dés*”, Marques evidencia o fato de que por mais arquitetada e exata que a poesia de Mallarmé pretenda ser, ainda assim, será surpreendida por um acaso, ou seja, as palavras fugirão do domínio do poeta e serão conduzidas ao infinito pelo leitor. Na sua percepção, a poética de João Cabral se propõe a demonstrar que o acaso, por meio do qual a arquitetura poética de Mallarmé se tornou menos exata, não será capaz de demolir ou de abalar a base feita de pedra e a estrutura planejada a partir de princípios matemáticos que norteiam a poesia desse pernambucano. Nesse sentido, João Cabral não pode ser considerado apenas mais um dos poetas talentosos que permanecem na esteira da poesia moderna desenvolvida pelos poetas franceses do século XIX, mas deve ser visto como um poeta que, embora pratique e usufrua de muitos avanços empreendidos por eles, dispõe-se a reinventá-la. A sua poesia solitária, à margem daquela produzida pelos seus contemporâneos, pode ser considerada, assim como fora a daqueles que revolucionaram a lírica moderna, uma maneira de superar e questionar a própria modernidade.

Desse modo, a estruturação de *Um lance de dados* não representa uma inovação apenas no modo de escrever poesia, mas, sobretudo, nos modos de ler e interagir com ela. Essa nova arquitetura poética atribui ao leitor autonomia para extrair do poema muito mais do que aparentemente se encontra nele, gerando múltiplas possibilidades de leitura, sugerindo, de certo modo, o infinito a que a obra literária deve conduzir o poeta e o leitor.

Em *A educação pela pedra*, é possível perceber que a inovação proposta por esse livro se arquiteta com base na linguagem. Os modos de dispor versos e palavras para compor o poema são desestruturados para, enfim, reestruturar-se de outras maneiras. Neles não aparece o uso de caracteres como letras em formatos e tamanhos diferenciados, disposição das palavras buscando criar imagens, entre outros utilizados por Mallarmé, em *Um lance de dados*. O que permite indicar *A educação pela pedra* como uma ruptura com

---

<sup>118</sup> MARQUES, In: SOUZA, 1999, p. 11.

a tradição literária, relaciona-se aos processos de duplicações e permutações que o perpassam. A inovação arquitetônica em João Cabral faz-se por meio da palavra, implicando novas concepções e maneiras de manejar a estrutura linguística e poética. O duplo, que constitui o traço mais inovador da arquitetura desse livro, está intrinsecamente relacionado à metade, desse modo, aparece para revelar a multiplicidade do poema e da palavra ao expor e confrontar suas metades. Todo esse rigor constitui a técnica na qual João Cabral se ampara para ressaltar seu próprio estilo. A respeito da técnica e da sua utilização na constituição do estilo do autor ou de um grupo, Paz afirma que

A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador. É verdade que o estilo – compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época – confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo.<sup>119</sup>

Essa “técnica poética” mencionada por Paz se assemelha às ideias defendidas por João Cabral, em “A inspiração e o trabalho de arte”. Nesse texto crítico o poeta discorre acerca de dois tipos de poetas: aqueles que escrevem o que é ditado por uma Musa, para os quais seria necessária a inspiração; e outros que veem a escrita da poesia como um labor, um trabalho de manejo com as ideias e, principalmente, com as palavras. Pode-se dizer que a partir das definições desse segundo grupo e de suas experiências poéticas, João Cabral se esforçava ao extremo para pertencer a ele. Ao expor tais noções acerca da criação poética, ele ratifica o pensamento de que “a poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação da prática”<sup>120</sup>, conforme aprendera com Valéry. Essa visão da poesia como uma arte que deve ser criada por meio de técnicas e práticas constantes com a palavra se encontra também na obra de Mallarmé, como se confirma nas seguintes palavras de Maurice Blanchot:

Parece que a experiência pessoal de Mallarmé começa no momento em que ele passa da consideração da obra feita, aquela que é sempre um tal ou tal poema em particular, um tal ou tal quadro, para uma preocupação mediante a qual a obra passa a ser a busca da origem e quer identificar-se com a sua origem, “visão horrível de uma obra pura”. Aí está sua profundidade, aí a preocupação que envolve, para ele, “o ato só de escrever”.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> PAZ, 1982, p. 20.

<sup>120</sup> VALÉRY, 2007, p. 200.

<sup>121</sup> BLANCHOT, 1987, p. 36.

É importante ressaltar que “o ato só de escrever” de Mallarmé não consiste em questionar seus modos de criação e voltar-se para sua própria origem, interessando-se pelo seu processo de composição. Desse modo, a sua poesia assume uma função metalinguística, dispondo-se a refletir acerca do próprio fazer literário. A metalinguagem, na obra de Mallarmé, é atestada por Friedrich, que considera quase toda a lírica produzida por ele como uma poesia sobre a criação poética. Esse aspecto também comparece na poesia de João Cabral, para quem muito mais do que a obra feita, interessava-lhe seus processos de criação. Ao se tornarem poetas críticos, que não escrevem poesia por acaso ou apenas para mimetizar a realidade, mas que o faz a fim de explorar e discutir o processo de criação literária, eles recorrem à técnica, encarando o fazer poético como um labor que necessita ser rigorosamente planejado e executado, buscando sempre o extremo, o máximo que se pode extrair das palavras, de suas dobras e de seus interditos.

Para tanto, os textos de ambos são construídos em um estilo próprio, elaborados com base em uma estrutura poética que se distancia, embora mantenha alguns aspectos em comum, daquela produzida pelos seus contemporâneos. Assemelham-se, entre outras questões, por explorar o aspecto metalinguístico que coloca a escrita a serviço de si e questiona os modos de escrever e, conseqüentemente, de ler a própria poesia. Considerando-se que *A educação pela pedra* e *Um lance de dados* são perpassados pela metalinguagem, é possível inferir que o uso da arquitetura, por meio da qual esses livros se estruturam, apresenta características inovadoras, possibilitando reflexões acerca do fazer poético, abrangendo-se aos mecanismos de produção e de leitura do texto literário. A metalinguagem, nesse caso, pode ser considerada uma forma de ruptura com a tradição literária da qual ambos se distanciam. A esse respeito, Paz afirma que

Com a mesma decisão do pensamento filosófico a poesia tenta fundar a palavra poética no próprio homem. O poeta não vê em suas imagens a revelação de um poder estranho. Diversamente das sagradas escrituras, a escritura poética é a revelação de si que o homem faz a si. Dessa circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia. Movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios que a filosofia lhe recusa e que a teologia só lhe concede em parte, o poeta desdobra-se em crítico.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> PAZ, 1982, p. 285.

Paz relaciona o surgimento da poética metalinguística ao momento de desvalorização do poeta pela sociedade, em que não há mais lugar para ele, pois o seu labor e o que se produz por meio dele – poesia – não é considerado rentável numa organização social que enfatiza o capital. Desse modo, à margem de um sistema, por não oferecer um produto que a sociedade moderna e, principalmente, a burguesia queiram consumir, o poeta volta a escrita para a própria poesia. Começa a teorizar e questionar os modos de escrever e ler o texto poético, ao invés de se envolver em questões com as quais se ocupavam poetas em outras épocas. Nesse caso a poética da metalinguagem se compromete consigo mesma, representando o ilhamento para o qual poesia e poeta modernos foram conduzidos nessa lógica capitalista.

Acerca da metalinguagem como um discurso de recusa e de resistência, Alfredo Bosi corrobora essa opinião exposta por Paz. Esse crítico brasileiro também relaciona a poética da metalinguagem ao mito capitalista em que tudo é visto como moeda de troca. Segundo ele, no contexto futurista em que surge, este termo passa a ser um “domínio antecipado vinculante de um código”, como se a ideologia acadêmica também se adequasse à fase tecnicista imposta por esta estrutura centrada no capital. No entanto, Bosi não a entende como uma ostentação do código ou como uma regra abstrata do jogo, mas a vê pelo viés da ironia, como se representasse uma demonstração viva da consciência por meio da qual se evidenciam os resíduos mortos de toda retórica, alertando o leitor “para que não caia na ratoeira da frase feita ou do trocadilho compulsivo”<sup>123</sup>, tornando-se um discurso de recusa e de resistência. Desse modo, a metalinguagem, tanto em Mallarmé quanto em João Cabral, pode ser vista como mais um recurso poético utilizado para questionar a tradição literária. Bosi afirma ser necessária essa negação e lucidez representada pela reflexão acerca do fazer literário, como pode ser observado a seguir:

A lucidez nunca matou a arte. Como boa negatividade, é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos. Valéry, Montale, Drummond e João Cabral de Melo Neto são mestres nesse discurso de recusa e invenção.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> BOSI, 2000, p. 173.

<sup>124</sup> BOSI, 2000, p. 173.

Desse modo, as características metalinguísticas que aparecem na poética de João Cabral representam uma lucidez necessária à literatura, pois, por meio desse movimento de recusa, torna-se possível reinventar a palavra e o objeto poético. Esse é mais um traço que permite indicar a poesia cabralina como uma poética de ruptura com a tradição, mesmo que isso lhe custe o isolamento e a ruptura com os próprios movimentos vanguardistas. É importante observar que ele não utiliza, nesse livro, o verso livre conquistado pelos modernistas de 22, rejeitava o abstracionismo e, embora apresentasse afinidades e boas relações com alguns membros do movimento concretista, não se filiara às ideias difundidas por esse grupo. Além dessas questões, não vestia as roupagens da chamada “Geração de 45”, na qual a crítica literária tentara lhe incluir. De acordo com Paz, “Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários.”<sup>125</sup> Nesse sentido, João Cabral é visto como um construtor e, principalmente, expositor dos artefatos a que se deve recorrer para construir uma poesia crítica que se situa à margem, pois, de acordo com Bosi, “A modernidade se dá como recusa e ilhamento”<sup>126</sup>. Esse isolamento de João Cabral, motivo pelo qual estará sempre em conflito com a tradição literária, pode ser considerado a consolidação desse estilo poético, comentado por Paz e defendido pelo próprio João Cabral.

Assim sendo, por meio dos poemas duplos de *A educação pela pedra*, João Cabral explicita sua técnica poética, mostrando o aspecto múltiplo da linguagem e da poesia. Esse livro pode ser visto como a consolidação de uma prática de antilira, pois nele incorpora-se o lirismo, representado pela estruturação em versos entre outros aspectos, ao antilirismo, acentuado pela exatidão e organização matemática e por outros recursos, tais como a poética da metalinguagem e o humor. Dessa fusão surge uma poesia que pode ser encaixada entre o lirismo e o antilirismo, pois toda a exatidão não se faz por acaso, mas volta-se para reflexões acerca do próprio fazer poético e do poeta diante da matéria prima do seu ofício, a palavra, que precisa ser reinventada e recriada numa tentativa incansável de fugir de padrões e valores impostos a ela. Trata-se de um antilirismo que explicita a necessidade de se dedicar intensamente à poesia, a fim de torná-la mais inquietante e capaz de superar o seu próprio eu, representado pela unicidade do poema.

Todo o livro, isso já se evidencia no título que remete a aprendizagens ou desaprendizagens de certas lições, é marcado por um tom metalinguístico. Dos pares

---

<sup>125</sup> PAZ, 1982, p. 20.

<sup>126</sup> BOSI, 2000, p. 167

analisados neste trabalho muitos deles, embora abordem outras temáticas, trazem à tona questões relacionadas ao fazer poético, conforme se analisa no par “Coisas de cabeceira, Recife” / “Coisas de cabeceira, Sevilha”, a seguir:

Coisas de Cabeceira, Recife

Diversas coisas se alinham na memória numa prateleira com o rótulo: Recife. Coisas como de cabeceira da memória, a um tempo coisas e no próprio índice; e pois que em índice: densas, recortadas, bem legíveis, em suas formas simples.

2

Algumas delas, e fora as já contadas: o combogó, cristal do número quatro; os paralelepípedos de algumas ruas, de linhas elegantes mas grão áspero; a empena dos telhados, quinas agudas como se também para cortar, telhados; os sobrados, paginados em *romancero*, várias colunas por fólio, impressados. (Coisas de cabeceira, firmando módulos: assim, o do vulto esguio dos sobrados).<sup>127</sup>

Coisas de Cabeceira, Sevilha

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 considerarem em coisas, bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas: não *esparramarse*, fazer na dose certa; *por derecho*, fazer qualquer quefazer, e o do ser, com a incorrupção da reta; *con nervio*, dar a tensão ao que se faz da corda de arco e a retenção da seta; *pies claros*, qualidade de quem dança, se bem pontuada a linguagem da perna. (Coisas de cabeceira somam: *exponerse*, fazer no extremo, onde o risco começa.)

Os poemas apresentam muitas semelhanças, a começar pelo título em que se substituem apenas os nomes das cidades. Embora se encontrem em partes diferentes, sendo “Coisas de cabeceira, Recife”, em Nordeste (a), e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, em Não-nordeste (b), eles se parecem muito em relação à estrutura poética. São compostos por 16 versos, dispostos em duas estrofes, sendo a primeira com 6 e a segunda com 10 versos. Assim como ocorre em outros pares desse livro, nesse não há permutação de versos, o duplo se instaura a partir do paralelo entre dois espaços geográficos – Recife e Sevilha – e as lembranças e aprendizagem que o sujeito lírico guarda de cada um deles.

Nesse par, o eu lírico descreve as coisas importantes, dignas de serem guardadas na memória, que traz consigo das duas cidades com as quais mais se identificou. Há nesses pares um paralelo explícito entre a cidade nordestina e a espanhola, motivo pelo qual muitas das leituras desses poemas ressaltam o aspecto memorialístico que se evidencia por meio das imagens das cidades. Esse aspecto memorialístico é incontestável em ambos os

<sup>127</sup> MELO NETO, 2008, p. 205 e 217.

poemas, no entanto, há de se questionar quais são as memórias evocadas pelo eu lírico. O que ele “guarda na cabeceira” de um lado com o rótulo Recife e de outro lado com o rótulo Sevilha são aprendizagens que aparecem ao longo da sua obra, são lições poéticas aprendidas com os hábitos, com a arquitetura e com a geografia desses lugares. São “apredicismos” poéticos gerados por meio da experiência de vida que adquiriu nessas duas cidades. O duplo desses poemas evidencia um sujeito lírico dividido entre dois espaços geográficos, trazendo consigo memórias pertencentes a esses lugares aparentemente distintos, mas que ele consegue estabelecer seus pontos de confluências. Da mesma forma, as memórias desses dois lugares, por mais diferentes que pareçam, relacionam-se e são sobrepostas para que juntas possam constituir um sujeito capaz de guardá-las e aplicá-las, simultaneamente, ao seu labor.

De Recife, cidade onde passara a infância e boa parte da juventude, traz imagens de elementos concretos, em suas formas simples e legíveis. Muitos deles relacionados à arquitetura, à matemática e a outras noções de exatidão das quais vem a influência para a sua literatura bem planejada. Dessa cidade guarda as imagens, as temáticas que serão trabalhadas pela palavra de que se contrói a sua poesia.

De Sevilha, cidade onde morara a serviço do Itamaraty, não traz imagens de objetos, arquitetura ou outras questões de cunho concreto. Guarda na memória as ações, o jeito de viver no exterior ilustrado por muitas atitudes e expressões espanholas. A esse extremo em que se desenvolve o jeito de viver sevilhano somam-se algumas ideias de exatidão relacionadas à matemática, como se percebe nos seguintes versos: “*por derecho, fazer qualquer quefazer,/ e o de ser, com a incorrupção da reta;/ con nervio, dar a tensão ao que se faz/ da corda de arco e a retensão da seta.*”<sup>128</sup> O eu lírico indica que a reta não deve ser corrompida, ao passo que a seta deve ser retida. Assinala muito do seu aprendizado com os hábitos dessa cidade, principalmente, por meio do jogo com as palavras reta e seta, que constituem uma paronomásia. A respeito da utilização desse recurso linguístico, Bosi afirma que, “figuras como a rima, a aliteração e a paronomásia não têm outro alvo senão remotivar, de modos diversos, o som de que é feito o signo.”<sup>129</sup>

O que o eu lírico guarda de Recife e de Sevilha, na cabeceira, local onde costumam ficar objetos importantes para o sujeito, são os elementos norteadores da sua poética e, principalmente, desse livro. De Recife, entre outros elementos relacionados à arquitetura e

---

<sup>128</sup> MELO NETO, 2008, p. 217.

<sup>129</sup> BOSI, 2000, p. 64.

à exatidão, “firmando módulos”, guarda “o combogó, cristal do número quatro”. De Sevilha, entre várias expressões que caracterizam o jeito de viver do povo sevilhano, guarda a “*exponerse*, fazer no extremo, onde o risco começa”.

O quatro, como fora analisado no capítulo anterior, relaciona-se à ideia de exatidão, remete ao quadrado. Esses módulos e o quatro trazidos de Recife representam o aspecto concreto e bem planejado que perpassa a obra cabralina. Todo planejamento advindo da cidade natal ganha forma ao ser acrescido pelo rigor de um fazer no extremo que aprendera na cidade espanhola. Uma poesia “firmando módulos” e “um fazer no extremo, onde o risco começa” são os dois aspectos que, embora aparentemente dissociáveis e adquiridos em duas cidade com características distintas, norteiam a poética cabralina e principalmente *A educação pela pedra*.

Esse fazer no extremo, baseando-se na arquitetura para construir o todo organizado que é o poema, se relaciona também à poesia de Baudelaire, conforme define Friedrich:

O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica, comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a causalidade da inspiração. Comprova, além disso, a importância que as forças formais têm em sua poesia. Estas significam muito mais que ornamento ou cuidado devido. São meios da salvação, buscados ao máximo num estado espiritual extremamente inquieto.<sup>130</sup>

A disposição de *As flores do mal*, de Baudelaire, como uma construção arquitetônica, possibilita indicá-lo como um dos rastros deixados por outros artistas e que se evidenciam nesses duplos de *A educação pela pedra*. Baudelaire rompe com a tradição romântica ao enfatizar a construção arquitetônica de seus poemas, João Cabral, de certo modo, também rompe com a tradição representada pelo modernismo ao elaborar versos bem arquitetados, que se distanciam do verso livre defendido e instaurado pelos modernistas de 22, sem, contudo, se filiar à nova vertente literária mais comprometida com a forma, o concretismo.

De acordo com Paz, “A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura [...]”<sup>131</sup>. Assim, os duplos representam essa situação de

---

<sup>130</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 40.

<sup>131</sup> PAZ, 1984, p. 17.

poeta à margem de uma tradição literária, que instaura o novo, embora o faça amparando-se em ideias apresentadas por antecessores, a fim de criar sua própria poética desvinculada da tradição. A ruptura com a tradição e com aqueles que buscam superá-la pode ser vista como uma espécie de recusa à própria poesia, à medida que esta se dispõe a questionar a si e aos modos de fazê-la. Desenvolve, dessa maneira, como indicara Valéry, uma paixão pela *ação de fazer*, muito mais que pela *coisa feita*. Ao analisar *A educação pela pedra* como uma antilira, por meio da qual João Cabral se dispõe a ditar lições de como retirar os excessos impregnados à tradição literária, torna-se importante observar que esse processo de negação recorre a antecessores, à medida que se utilizam recursos e textos de outros, como no par *The Country of the Houyhnhnms* e *The Country of the Houyhnhnms (outra composição)*, que se segue:

*The Country of the Houyhnhnms*

Para falar dos Yahoos, se necessita que as palavras funcionem de pedra: se pronunciadas, que se pronunciem com a boca para pronunciar pedras. E que a frase se arme do perfurante que têm no Pajeú as facas-de-ponta: faca sem dois gumes e contudo ambígua, por não se ver onde nela não é ponta.

2

Ou para quando falarem dos Yahoos: furtar-se ao ouvir falar, no mínimo; ou ouvir no silêncio todo em pontas do cacto espinhento, bem agrestino; aviar e ativar, debaixo do silêncio, o cacto que dorme em qualquer não; avivar no silêncio os cem espinhos com que pode despertar o cacto não.

Ou para quando falarem dos Yahoos: não querer ouvir falar, pelo menos; ou ouvir, mas engatilhando o sorriso, para dispará-lo, a qualquer momento; ouvir os planos-afinal para os Yahoos com um sorriso na boca, engatilhado: na boca que não pode balas, mas pode um sorriso de zombaria, tiro claro.<sup>132</sup>

*The Country of the Houyhnhnms (outra composição)*

Para falar dos Yahoos, se necessita que as palavras funcionem de pedra: se pronunciadas, que se pronunciem com a boca para pronunciar pedras; se escritas, que se escrevam em duro na página dura de um muro de pedra; e mais que pronunciadas ou escritas, que se atirem, como se atiram pedras. Para falar dos Yahoos, se necessita que as palavras se rearmem de gume, como numa sátira; ou como na ironia, se armem ambigualmente de dois gumes; e que a frase se arme do perfurante que têm no Pajeú as facas-de-ponta: faca sem dois gumes e contudo ambígua, por não se ver onde nela não é ponta.

2

Ou para quando falarem dos Yahoos: não querer ouvir falar, pelo menos; ou ouvir, mas engatilhando o sorriso, para dispará-lo, a qualquer momento. Aviar e ativar, debaixo do silêncio, o cacto que dorme em qualquer não; avivar no silêncio os cem espinhos com que pode despertar o cacto não.

<sup>132</sup> MELO NETO, 1998, p. 231 e 241.

Esses poemas, além de serem duplos, apontam a referência a outro texto, demonstrando, por meio do recurso da intertextualidade, as memórias de leitura desse autor. Pode-se inferir isso nos títulos em língua inglesa indicando que os dois poemas falarão sobre o país dos *houyhnhnms*. Durante a leitura, no entanto, compreende-se que não são feitas referências explícitas aos *houyhnhnms*, mas a outro personagem que se associa a eles: os *yahoos*. Relacionando *houyhnhnms* a *yahoos*, pensa-se logo nas personagens da IV parte de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Essa relação intertextual fora confirmada pelo próprio poeta, no seguinte trecho de entrevista:

JC: Eu tenho muita influência do humor negro...

BA: É...

JC: Que, aliás, é uma coisa em que os críticos não prestam atenção. Mas eu tenho um livro, *Dois parlamentos*, por exemplo, que é um livro todo de humor negro.

BA: E nunca ninguém observou isso.

JC: Não, nunca. Eu tenho muita coisa de humor negro, na poesia toda. Tem um poema, por exemplo, acho que está em *Serial: "The country of the Houyhnhnms"* [na verdade está em *A educação pela pedra*]. Nunca ninguém teve a atenção chamada para esse poema. Porque "*The country of the Houyhnhnms*" é uma novela do Swift [Jonathan Swift, 1667-1745], que era o pai do humor negro. Nessa novela do Swift, um sujeito naufraga numa ilha, onde os cavalos são os homens e os homens são os cavalos. E os *Houyhnhnms* são os cavalos imitando a voz dos cavalos... Os homens são escravos dos cavalos.<sup>133</sup>

Além da duplicação dos seus poemas, o que representaria um recurso de intratextualidade, em que o escritor mantém diálogos com textos de sua autoria, nesse par, João Cabral recorre também à intertextualidade com um clássico da literatura universal, questionando as relações humanas, em tom irônico e sarcástico, tal qual fizera o escritor irlandês, considerado por ele como um mestre do humor negro. Embora os gêneros dos textos sejam diferenciados, pois Swift recorre ao narrativo para elaborar essa novela, ao passo que João Cabral explora o máximo de seus versos, ambos se aproximam em um aspecto: a temática. Ao construir esse par baseando-se na famosa passagem das viagens realizadas por Gulliver, o poeta evidencia o que ele encontra no país dos *houyhnhnms* e que o faz refletir acerca das relações humanas, ao concluir que os *yahoos*, independente de serem dominados ou dominantes, estariam sempre promovendo conflitos e dificultando as coisas no meio em que se encontram. Ao mesmo tempo em que demonstra a civilidade

---

<sup>133</sup> MELO NETO, 1999. In: *Revista Sibila*, 2009, p. 94.

dos cavalos que dominam aquele país e o quanto esses animais conseguem construir um mundo mais justo, igualitário e melhor para se viver que este dominado pelo homem.

Considerando-se que, por meio dos *yahoos*, Swift propicia várias reflexões acerca da espécie humana, é possível relacionar esses questionamentos ao ser humano e às maneiras pelas quais o eu lírico sugere que se deve falar desses seres. O primeiro poema explora a imagem do cacto, vegetação típica do nordeste, que se caracteriza por possuir muitos espinhos e por ser bastante resistente. A imagem do cacto fora explorada também no poema “Duas bananas e a bananeira”, que se segue:

Entre a caatinga tolhida e raquítica,  
Entre uma vegetação ruim, de orfanato:  
No mais alto, o mandacaru se edifica  
A torre gigante e de braço levantado;  
Quem o depara, nessas chãs atrofiadas,  
Pensa que ele nasceu ali por acaso;  
Mas ele dá nativo ali, e daí fazer-se  
Assim alto e com o braço para o alto.  
Para que, por encima do mato anêmico,  
Desde o país eugênico além de chãs,  
Se veja a banana que ele, mandacaru,  
Dá em nome da caatinga anã e irmã.

\*

A bananeira dá, luzidia de contente,  
Nos fundos de quintal, com despejos,  
Com monturos de lixo: fogueira fria  
E sem fumo, mas fumegando mau cheiro;  
E mais daria se o dicionário omitisse  
Banana gesto de rebeldia e indecente;  
Se além da banana fruta, registrasse  
Banana coisa sem espinhaço, somente.  
Daí a bananeira dobrar, como impotente,  
A ereção do mangará, de crua macheza;  
E daí conceber as bananas sem caroço,  
Fáceis de despir, com carne de rameira.<sup>134</sup>

Esse poema é elaborado a partir de pares correlatos, evidenciados, inicialmente, pela imagem de plantas: o cacto e a bananeira. Sendo que o primeiro desenvolve-se em lugar árido, cercado por uma vegetação raquítica e anêmica, ao passo que a segunda precisa de lugar mais fértil, embora pouco nobre, como os monturos de lixo depositados nos fundos de quintais. De modo irônico o poeta explora outro duplo aspecto relacionado a

---

<sup>134</sup> MELO NETO, 2008, p. 225.

essas plantas, o caráter polissêmico que perpassa a palavra que nomeia o fruto da bananeira. Ao descrever o cacto no alto, sobrepondo-se à “vegetação ruim, de orfanato” com os braços levantados, o poeta ilustra que, assim como a bananeira, o cacto também dá banana, nesse caso, no sentido informal dessa expressão, sugerindo contrariedade ou resistência a algo. Esse poema se constrói com base na polissemia da palavra banana, que aparece como o fruto da bananeira e gesto de rebeldia, além de referir-se à genitália masculina, representando um aspecto fálico. A respeito do significado dessa palavra nessa acepção utilizada por João Cabral, Houaiss diz tratar-se de um regionalismo usado no Brasil em situações informais, significando “gesto ofensivo que consiste em dobrar o braço com a mão fechada, segurando ou não o cotovelo com a outra mão”<sup>135</sup>. Dessa forma, o cacto, por ser considerada uma planta pouco nobre, que não produz frutos apropriados ao consumo humano e que luta contra as adversidades impostas pelo seu *habitat* natural, revolta-se e dá uma banana a todo um sistema do qual se sente à margem.

Dessa maneira, esse cacto, utilizado por João Cabral para falar dos *yahoos*, pode ser associado ao seu modo de escrever, retratando aqueles se encontra à margem, ao passo que a sua poesia também opta por permanecer ali, oferecendo “uma banana” à tradição literária e aos estratos sociais binários constituídos a partir da relação dominador/dominados. Essa poesia da recusa, sempre pronta a se rebelar contra os padrões literários, sociais e ideológicos, resiste à secura da sua própria estrutura de pedra sobre a qual se edificara e se dispõe a deslocar o leitor da sua zona de conforto, atirando-lhe tais pedras, ferindo-lhes com os espinhos desse cacto ou, mesmo de longe, oferecendo-lhe gestos de indiferença e rebeldia.

No poema “Lição de poesia”, de *O engenheiro*, João Cabral faz alusão a “vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento”<sup>136</sup>. Embora não explicita quais são essas palavras, elas são apresentadas ao longo da sua obra, pois serão utilizadas com frequência, norteando toda a sua poética. Para falar dos *yahoos* algumas dessas palavras – pedra, cacto e faca – são retomadas, a fim de atribuir ao discurso que deve ser destinado a esses personagens a consistência e exatidão da dicção cabralina. Desse modo, embora se refira a uma personagem originariamente estrangeira, também em língua estrangeira, a linguagem utilizada para falar dele é simbolizada por elementos típicos da região nordeste e da poética de João Cabral.

---

<sup>135</sup> HOUAISS, 2009, p. 251.

<sup>136</sup> MELO NETO, 1994, p. 79.

Ao analisar esses poemas, Marli Paz de Souza relaciona a palavra que imediatamente remete o leitor *As Viagens de Gulliver – yahoo* – ao elemento que sempre se associa a poesia cabralina – pedra. De acordo com essa autora, “Isso nos leva a perceber, no signo “pedra”, o mesmo valor emblemático, a mesma força representativa, procedentes do termo *yahoos*, pois se esse presentifica a mencionada narrativa de Swift, aquele logo nos reporta ao universo poético de João Cabral.”<sup>137</sup> Está certo que o valor emblemático da palavra *yahoos* está para Swift, assim como o de “pedra” está para João Cabral, no entanto, é importante ressaltar que a esse discurso metaforizado pela pedra, que aparece na poética cabralina como símbolo de exatidão e planejamento, são acrescentados outros. O eu lírico faz um paralelo entre o elemento pedra e outros com características cortantes e perfurantes, representado pelo cacto e pela faca. O cacto, como se sabe, é uma vegetação muito resistente, típica de regiões mais secas, como o sertão nordestino. Já aparecera em outros textos de João Cabral e neste poema “O cacto”, de Manuel Bandeira:

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:  
Laocoonte constringido pelas serpentes,  
Ugolino e os filhos esfaimados.  
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...  
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abate-o pela raiz.  
O cacto tombou atravessado na rua,  
Quebrou os beirais do casario fronteiro,  
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,  
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro hora  
[privou a cidade de iluminação elétrica:

- Era belo, áspero, intratável.<sup>138</sup>

O cacto de Manuel Bandeira é apresentado de maneira pictórica, a partir de comparações com imagens de outros personagens que também se encontravam em situação extrema, ilustrados pelas estátuas de Laocoonte e Ugolino. Essa vegetação tipicamente nordestina, como reafirma o próprio poema, encontra-se desterritorializada, não está plantado na caatinga, seu *habitat* natural, fora transplantado para um centro urbano. Esse cacto desesperado, vivendo em um espaço que não lhe pertence, pode ser visto como alegoria do próprio homem nordestino. Este poema fora escrito em 1925, período em que

---

<sup>137</sup> SOUZA, 2007, p. 78.

<sup>138</sup> BANDEIRA, 1973, p. 106.

ocorria uma intensa migração de nordestinos para os grandes centros, em especial para a região sudeste, devido ao processo de industrialização e de modernização vivido pelas grandes cidades naquele contexto. Trata-se, portanto, de um sujeito fora de seu lugar de origem que, apesar de manter suas características, entre elas o porte alto e disforme, não consegue resistir às agruras daquele ambiente e acaba sendo derrubado por um “tufão furibundo”. Mesmo caído, o que inicialmente parece indicar o seu fim, ele desestabiliza a ordem naquele espaço. Ao menos durante 24 horas a sua presença ali interdita o trânsito, suspende o fornecimento de energia elétrica, forçando os habitantes a abdicar do conforto proporcionado pela cidade urbanizada. Esse cacto a que outro interlocutor do poema define como “belo, áspero, intratável”, embora não ofereça uma banana à vegetação eugênica como fizera o mandacaru de “Duas bananas e a bananeira”, caído em lugar diferente do seu *habitat* natural inquieta, provoca deslocamentos e interfere na rotina desse centro urbano. Pode-se dizer, portanto, que o cacto nesses dois poemas se relaciona a formas de resistência e de oposição a um sistema vigente. Essa ideia da negação de uma ordem sugerida pelo cacto será incorporada à exatidão e ao rigor sugeridos pela pedra da poética cabralina, fazendo desses dois elementos naturais importantes interlocutores capazes de denunciar o modo desumano como vivem os *yahoos* nordestinos.

Nesse caso, seria possível indicar que às aprendizagens com a pedra soma-se esse discurso espinhento de cacto a que tanto João Cabral quanto Bandeira recorrem para questionar a existência dos *yahoos* nordestinos que, estando em sua terra ou na terra do outro, são, quase sempre, tratados como uma subespécie e explorados por um sistema dominante. Para falar do homem não basta um discurso consistente e bem planejado, como tem sido símbolo a pedra ao longo da trajetória poética de João Cabral, é necessário também um discurso cortante, capaz de dissecar como uma faca ambígua que possui uma única lâmina e que, por isso, perfura o mais fundo possível. Além de tudo, é importante que esse discurso, assim como a vegetação típica do nordeste que resiste a muitas adversidades, espinhe ao máximo tudo e todos que nela vier a tocar ou que, mesmo de longe, demonstre a sua recusa a padrões vigentes, oferecendo-lhes gestos de rebeldia.

Diante das leituras desse par e dos outros dois poemas que trazem a imagem do cacto, pode-se pensar que o eu lírico regionaliza, sem exilar-se do “universal”, as características apontadas por Swift lá no país governado pelos cavalos. Parece uma tentativa de indicar que essas relações de domínio vão além das abordadas pelo irlandês e por isso chegam ao nordeste, espaço muito evocado na poesia desse pernambucano. Essa

ideia de regionalizar os *yahoos*, de Swift, por meio do discurso cacto, pode ser percebida no seguinte trecho de entrevista concedida a Niobe Abreu Peixoto, quando este aponta uma possível associação entre uma passagem de *O Auto do Frade* e esses dois poemas, de *A educação pela pedra*, com a parte IV de *As viagens de Gulliver*. A esse respeito, João Cabral diz que

É humor negro. Swift era mestre nisso. [...] *O país dos Houyhnhnms* é uma novela de Swift em que o sujeito naufraga em um território em que mandam os cavalos. Os homens são os cavalos, são os *houyhnhnms*. De forma que ele apresenta os cavalos mandando em tudo os *houyhnhnms* são os homens. Ali, no poema “*The Country of the Houyhnhnms*”, eu me refiro ao nordestino. Aquilo é uma alusão à situação do homem do nordeste. É como Swift faz nessa novela; os cavalos são os donos, os que mandam. E os homens são os criados dos cavalos.<sup>139</sup>

Pelas palavras do próprio poeta percebe-se a sua tentativa de aproximar os *yahoos*, de Swift, aos nordestinos, que tantas vezes compareceram em sua poesia. Assim, o tom crítico, voltado para um viés social, perpassa esses poemas e quase toda a poética cabralina. Por meio das relações intertextuais, do processo de duplicação e de outras operações com a linguagem, como o humor negro, João Cabral suscita discussões árduas acerca da exploração do homem pelo homem. Ao contrário de Swift que aponta tais questões a partir de espécies diferentes, homens e cavalos, nesses poemas, os *yahoos* regionalizados por meio do discurso cacto pertencem à mesma espécie que os *houyhnhnms*. Possibilita-se, assim, por meio do humor e da ironia, relacionar o nordeste brasileiro a esse espaço de dominação em que o homem dominado deixa de ser visto como um ser pertencente à espécie humana, da qual se julga pertencer aquele que o domina. Para tecer críticas a esse sistema binário valendo-se do discurso poético, planejado e edificado sobre bases sólidas feitas de pedra, como é a poesia cabralina, é necessário também se envolver na situação retratada, entendendo, assim como afirmara Manuel Bandeira, que a poesia não vem apenas dos livros e dos jornais, mas do povo.

Dessa forma, João Cabral como poeta do mundo, mas sem perder a dicção regionalista, compreende que se deve recorrer ao clássico e universal, como faz com *As viagens de Gulliver*, mas com o olhar sempre voltado para o homem nordestino e, mais especificamente, para o pernambucano. Desse modo, constrói-se esse discurso de pedra,

---

<sup>139</sup> MELO NETO. In: PEIXOTO, 2001, p. 140.

faca e cacto que, por mais sólido e concreto que pareça ser, será perpassado pela sensibilidade de uma poética comprometida, sobretudo, com o humano. Tal dicção poética é capaz de desestabilizar o leitor por meio dos cortes feitos com essa faca sem gume ou com os espinhos desse cacto que arduamente brota do sertão, somando-se à pedra em que se solidifica a poesia cabralina.

Ao falar sobre a ausência do eu na poesia moderna, devido aos avanços empreendidos por Baudelaire, Friedrich afirma que “Assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo. A salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade.”<sup>140</sup> Para esse autor, forma e conteúdo, nessa perspectiva de poesia bem elaborada e impessoal, são dissociáveis, pois “a lírica moderna exclui não só a pessoa particular, mas também a humanidade normal”<sup>141</sup>.

De acordo com João Alexandre Barbosa, em *A imitação da forma*, um dos aspectos inovadores de *A educação pela pedra* consiste em unir duas vertentes que, até então, andavam separadas na poesia cabralina: a exaltação à forma e as reflexões sobre o social. Pode-se dizer que ao utilizar o discurso pedra, que metáforiza essa ideia de criação poética sólida e bem elaborada, e o discurso cacto e faca, que simboliza meios de criticar a sociedade e conscientizar o leitor, João Cabral consegue associar aquilo que Friedrich via como impossível na poética moderna: a forma ao conteúdo. Dessa maneira, esse poeta pernambucano transforma a sua poesia em importante mecanismo para discutir o fazer literário, ao mesmo tempo em que reflete sobre questões sociais, possibilitando aos duplos desses poemas tensionar e associar aspectos, aparentemente, díspares. O uso do discurso pedra e do discurso cacto para falar dos *yahoos* demonstra ser possível e necessário unir forma ao conteúdo. Evidencia-se o fato de que, mesmo bem planejada e voltada para si mesma, a poesia deve se comprometer com o social, contudo, sempre atenta para a necessidade de não se envolver apenas com esse aspecto, o que a transformaria em um manifesto sociológico e a levaria a se esquecer de realizar o trabalho com a palavra.

Ao associar forma ao conteúdo, ultrapassando, assim, a poética moderna que via esses dois aspectos como dissociáveis, João Cabral recorre a elementos dessa tradição poética, como, por exemplo, as relações intertextuais com *As viagens de Gulliver* e com o poema “O cacto”, de Manuel Bandeira. É possível inferir que de Bandeira vem o modo de

---

<sup>140</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 40.

<sup>141</sup> FRIEDRICH, 1978, p. 110.

inserir o povo em sua poesia, o seu olhar voltado para o social. Esse mesmo social, representado pelo cacto, se apresenta em João Cabral por meio da sátira construída a partir do humor negro de Swift. A respeito do humor na poesia, Paz afirma que

Tampouco a linguagem matemática, física ou de qualquer outra ciência oferece sustento à poesia: é linguagem comum, mas não é viva. Ninguém canta em fórmulas. É verdade que as definições científicas podem ser utilizadas num poema (Lautréamont empregou-as com genialidade). Só que então se opera uma transmutação, uma mudança de signo: a fórmula científica deixa de servir à demonstração e tende a destruí-la. O humor é uma das maiores armas da poesia.<sup>142</sup>

Pode-se dizer que o uso do humor representa aquela linguagem que se encontra entre a matemática e a poética comentada por João Cabral. A exatidão da matemática em que esse livro se ampara é, de certo modo, desconstruída por meio dos poemas duplos e do tom humorístico que ressoa neles. A intertextualidade com os *yahoos*, de Swift, pode ser considerada mais um mecanismo encontrado por João Cabral para explicitar a sua dicção própria, que, embora traga vozes de outros, trabalha as linguagens no seu extremo a fim de desvencilhar o seu discurso poético de qualquer outro que se relacione à tradição ou a sua ruptura.

Para Bosi, o humor na poesia, assim como a metalinguagem, representa uma forma de resistência, uma espécie de ruptura em que se cortaria a fala poética. Desse modo, constitui um tipo de negação da própria poesia, como pode ser confirmado pela seguinte citação:

O humor cortaria, no estado atual das artes, toda ligação com as formas e os significados vigentes. E a ruptura, se absolutizada, implica, a rigor, a morte da fala poética. Na verdade, resta sempre o arbítrio, que só o homem tem, de auto-analisar-se; e essa condição alimenta o poema contemporâneo em que Narciso se nega a si mesmo.<sup>143</sup>

A partir das considerações desses autores é possível inferir que a existência da sátira e o cantar em tom humorístico, mesmo utilizando uma estrutura poética rigorosamente elaborada, constituem um dos modos de João Cabral negar a própria poesia, questioná-la e instaurar espaços de diferenciação, por meio dos quais, de acordo com o

---

<sup>142</sup> PAZ, 1982, p. 48.

<sup>143</sup> BOSI, 2000, p. 193.

raciocínio de Paz, provocaria a ruptura com a poesia moderna, associando a ela uma série de questões que, de certa forma, ela não comportava.

Se considerarmos que esse livro é construído a partir de princípios matemáticos, o que se confirma principalmente nos poemas duplos, mas que a eles se somam outras questões, como o uso da metalinguagem, da intertextualidade e do humor, pode-se afirmar que a partir da exatidão sugerida pelas ciências exatas, que pode ser simbolizada pelo discurso pedra, a poesia de João Cabral se constrói visando sempre demonstrar que esse rigor formal não deve ser tomado como algo estático. Além da matemática, aparecem outras questões de que se compõem os versos cabralinos, entre as quais a influência exercida pelos textos e princípios poéticos empreendidos por outros escritores. Percebe-se, portanto, que, recorrendo ao humor na composição de seus versos, esse poeta encontra mais um meio de questionar e problematizar uma tradição literária.

Para Paz, “o novo não é exatamente o moderno, salvo se é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente.”<sup>144</sup> Nesse sentido, os duplos de João Cabral representam esse novo que não se limita a negar a tradição, mas se propõe a fazer algo diferente, embora construa essa diferença a partir de alguns princípios e aspectos já apontados pelos seus antecessores e por poetas da sua geração. O novo ou o diferente apontado na poética cabralina surge porque ele associa, na construção de um outro, aspectos que comparecem tanto no presente quanto no passado, mostrando-lhes para, enfim, evitá-los ou renová-los. Os duplos podem ser vistos como a diferença, na medida em que ultrapassam o simples binarismo relacionado ao dois e instauram a possibilidade de se associar características aparentemente distintas na criação de um outro que surge a partir do confronto com dois elementos já existentes. Aparece, nesse processo de duplicação, o que Friedrich denomina como dissonância da linguagem, essa capacidade de transcender o signo linguístico, explorando-o ao extremo e revelando suas múltiplas faces. No caso de João Cabral, o trabalho no extremo, aprendido por meio da *exponere* guardada nas “coisas de cabeceira, Sevilha”, faz com que se evite ao máximo ser surpreendido pelo acaso. A duplicação não condena o poema ao único, tanto na escrita quanto na leitura, mas não o deixa livre para almejar o infinito da “significação” e fugir completamente do planejamento proposto pelo “engenheiro da palavra”. A construção desses poemas, elaborada entre a linguagem matemática e a poética, possibilita-lhes se desestruturarem e se reestruturarem de múltiplas formas, assim como ocorre no campo da

---

<sup>144</sup> PAZ, 1984, p 20.

matemática dos irracionais. Pode-se concluir que essa poética edificada com o rigor e a técnica da “dicção de pedra” é, de certo modo, desconstruída por esse fazer no extremo, indicado pelas duplicações e pelas múltiplas combinações de palavras, versos e poemas, ao passo que é entremeada pelo tom satírico e cortante da “ambígua faca-de-ponta” e pelos gestos de rebeldia e resistência do “discurso cacto”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Questionado acerca de qual dos seus livros o tornaria conhecido pelos futuros leitores – *Morte e vida Severina* ou *A educação pela pedra* – João Cabral sugere que isso dependeria da exigência das próximas gerações. Subentende-se, desse modo, que o próprio poeta reconhece o grau de complexidade que a leitura desse livro oferece. João Cabral acertara ao considerar o seu 12º. livro como o mais complexo e bem elaborado. De fato, como apontara Benedito Nunes, ele é “uma máquina do poema” em que se consolidam muitas aprendizagens e desaprendizagens principiadas em seus livros anteriores. Por isso, adentrar nesse mundo perpassado pela linguagem poética e matemática, simultaneamente, e com dicção de pedra, faca e cacto não é tarefa fácil, motivo pelo qual dificilmente o leitor voltará de lá ileso. Ler e entender a poesia de João Cabral implica em desconstruir valores estéticos, sociais e, principalmente, poéticos arraigados a nós por uma ordem vigente, representada pela tradição.

Nesse sentido da poética cabralina como algo desestruturador, é possível perceber o papel desempenhado pelos poemas duplos nesse projeto literário que busca associar forma a conteúdo, universal ao regional, erudito ao popular, mineral ao vegetal, entre outras ambivalências. Esses aspectos, aparentemente, díspares não são confrontados nesse livro, mas são postos no mesmo espaço, a fim de demonstrar que de suas associações podem surgir várias outras possibilidades e que a existência de um não está condicionada ao desaparecimento do outro. As duplicações desses poemas permitem observar que ao desconstruir a ideia do único, mostrando o duplo ou a metade do poema, João Cabral explora o dualismo, buscando questionar a lógica binária que geralmente perpassa a estrutura linguística, poética e social. A partir dos desdobramentos de uma mesma estrutura poética criam-se múltiplas possibilidades sem precisar excluir ou opor uma a outra. Dessa maneira, ao associar linguagem poética à linguagem matemática, João Cabral cria sua própria dicção que para muitos é representada pela pedra, como sugere o próprio título do livro. Esse discurso poético, no entanto, é construído no meio da linguagem exata e da sensível, caracterizando-se por vários elementos, além da técnica e do rigor estético sugeridos pela pedra, pois evidencia, também, a preocupação com o social e a reflexão sobre o fazer poético.

A poesia desse livro se constrói a partir de disparidades representadas pelos poemas e por tantos outros duplos, buscando desconstruir os binarismos que circundam os discursos que ela se propõe a superar. Pode-se dizer que desses poemas duplos e dos sentidos advindos desse trabalho extremo com a linguagem surge o outro, a multiplicidade por meio da qual João Cabral transforma a sua poesia em uma recusa ao lirismo e a várias limitações implicadas pelo binarismo em que se constroem as estruturas. Esse discurso de recusa, denominado *A educação pela pedra*, evidencia algumas formas de resistência como: a duplicação, o humor, a metalinguagem e outros aspectos poéticos e linguísticos. Ao se servir de tais recursos, esse poeta chega ao extremo dessa prática de antilira que viabiliza estruturar, desestruturar e reestruturar o mesmo poema, revelando por meio da fissura do duplo a sua multiplicidade.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras do autor:

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MELO NETO, João Cabral. *A escola das facas*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 415 – 460.

MELO NETO, João Cabral. *Agrestes*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 515 – 584.

MELO NETO, João Cabral. *Auto do Frade*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 463 – 514.

MELO NETO, João Cabral. *Dois parlamentos*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 269 – 288.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida Severina*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 169 – 202.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 369 – 414.

MELO NETO, João Cabral. *Quaderna*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 217 – 268.

MELO NETO, João Cabral. *O cão sem plumas*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 103 – 116.

MELO NETO, João Cabral. *O engenheiro*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 65 – 84.

MELO NETO, João Cabral. *O Rio*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 117 – 144.

MELO NETO, João Cabral. *Os três mal amados*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 57 – 64.

MELO NETO, João Cabral. *Paisagens com figuras*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 145 – 167.

MELO NETO, João Cabral. *Pedra do sono*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 41 – 55.

MELO NETO, João Cabral. *Psicologia da composição*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 85 – 102.

MELO NETO, João Cabral. *Serial*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 289 – 327.

MELO NETO, João Cabral. “Agradecimento pelo prêmio Neustadt”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 799- 800.

MELO NETO, João Cabral. “Crítica literária”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 741-752.

MELO NETO, João Cabral. “Da função moderna da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 767-770.

MELO NETO, João Cabral. “Poesia e composição ”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. único. p. 723-737.

MELO NETO, João Cabral. In: *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista “Considerações do poeta em vigília”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. Número I. Instituto Moreira Salles. 3ª. reimpressão – março de 1998. p. 18 – 31.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. In: *SIBILA - Revista de poesia e cultura*. Número especial em pdf. Ano 9, número 13, agosto de 2009. Disponível em: [www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br) Acesso em: 22/02/2011, às 14h30min horas.

### **Obras sobre o autor:**

ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. “Balanço de João Cabral de Melo Neto”. In: \_\_\_\_\_. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In: *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Número I. IMS, p. 62 – 105, março de 1996.

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

BARBOSA, João Alexandre. “A poesia crítica de João Cabral”. In: *Revista Cult*. Número 29. Dezembro de 1999.

BORSATO, Fabiane Renata. “A dimensão figurativa em poemas de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto”. In: *Estudos Semióticos* - número quatro (2008). Disponível em: [www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es) Acesso em: 20/03/2012

CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 49-54.

CAMPOS, Haroldo de. “O Geômetra engajado”. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. Editora Perspectiva. São Paulo: 1992. p. 77-88.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. Or. Prof<sup>ª</sup>. dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. Belo Horizonte: Faculdade de Letras – UFMG, 2007.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ESCOREL, Lauro. “A pedra”. In: \_\_\_\_\_. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001. P. 17 - 28.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, [s.d.] p. 108-148.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LOBO, Danilo. *O poema e o quadro – o Picturalismo na Obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

NUNES, Benedito. “A educação pela pedra – A máquina do poema”. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. P. 257 – 267.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: Tensão e dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. Tese de doutoramento. Or. Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Adélia de Toledo Bezerra de Meneses. São Paulo: USP, 2008.

PEIXOTO, Niobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2001.

PORTELLA, Eduardo. “João Cabral de Melo Neto: Poesia e estilo”. In: *Dimensões I: O livro e a perspectiva crítica, literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 111-117.

PRADO, Antônio Lázaro de Almeida. “Rosa tetrafoliar: uma leitura de *A educação pela pedra*, a partir de seus módulos poético-gerativos.” In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Volume. VII. Número XXVI. Julho – setembro 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br> Acesso em 20/08/2010 às 22h30min.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A Poesia do Menos e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOARES. Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SOUZA, Marli Paz de. *Do sul de Angola ao Nordeste brasileiro: um itinerário poético*. Tese de doutoramento. Orientadora: Profa. Dra. Elisalva Madruga Dantas. Paraíba: UFPB, 2007.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo. *Leitura e poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 143 – 169.

### **Obras gerais:**

ARISTÓTELES, Horácio Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 1997. Coleção Espírito Crítico.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

BARBOSA, João Alexandre. “Permanência e continuidade de Paul Valéry”. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. 3. reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 11 – 17.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Jamil Almansur Haddad. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

- BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, vol. 3.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CALVINO, Ítalo. “Visibilidade”. In: \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 97-114.
- CAMPOS, Haroldo de; Pignatari, Décio; Campos, Augusto de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. “O Afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalingua”. Salvador: Revista Exú documento, 1990.
- CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Trad. Nicolau Sevckenko. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.] – 19 ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- DELEUZE, Gilles. “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?”. In: \_\_\_\_\_. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 238 – 247.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. Vol. 1.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *O mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. “Sobre os espelhos”. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 11 – 37.

FREUD, Sigmund. “O ‘estranho’”. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de S. F.* Rio de Janeiro: Imago, 1969 – Vol. XVII. p. 275 – 315.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GONÇALVES, Aguinaldo. “Paul Valéry: o alquimista do espírito”. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. – 3. reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 213 – 220.

GUIMARÃES, Rodrigo. “Jorge Luis Borges e Maurice Blanchot: *Os pharmakós* da escritura”. In: \_\_\_\_\_. “E” *Ensaio de literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010. p. 91 – 103.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

NUNES, Benedito. PLATÃO. “A importância do Parmênides”. In: *Diálogos de Platão – Parmênides – Filebo*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974. p. 07 – 17.

PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. “Stéphane Mallarmé: o soneto em ix. In: \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. e Org. Celso Laffer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Debates, vol. 48. p. 185-200.

PLATÃO. *Diálogos – Parmênides – Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.

PLATÃO. *Diálogos – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

RAMOS, Maria Luiza. “A cena literária e a cena analítica”. In: *Revista ALETRIA – 2005*. P. 76 a 89. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, acesso em: 12/08/2011 às 11h11min.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apres. e trad. José Thomas Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

SALLES, Maurício Vasconcelos. *Rimbaud da América e outras iluminuras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Trad. Cruz Teixeira. Fonte digital: Digitalização do livro em papel – Clássicos Jackson – Vol. XXXI, 1950. 2004

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. – 3. reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2007.