

# JOÃO CABRAL DE MELO NETO

POESIA COMPLETA

Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas  
*Antonio Carlos Secchin*

com a colaboração de Edneia R. Ribeiro

ALFAGUARA  


# Sumário

Prefácio <i>Antonio Carlos Secchin</i>	7
<b>PRIMEIROS POEMAS</b> 1937-1940	19
<b>PEDRA DO SONO</b> 1940-1941	33
<b>OS TRÊS MAL-AMADOS</b> 1943	51
<b>O ENGENHEIRO</b> 1942-1945	59
<b>PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO</b> 1946-1947	81
<b>O CÃO SEM PLUMAS</b> 1949-1950	99
<b>O RIO</b> 1953	115
<b>PAISAGENS COM FIGURAS</b> 1954-1955	145
<b>MORTE E VIDA SEVERINA</b> 1954-1955	169
<b>UMA FACA SÓ LÂMINA</b> 1955	207
<b>QUADERNA</b> 1956-1959	221
<b>DOIS PARLAMENTOS</b> 1958-1960	275

<b>SERIAL</b> 1959-1961	<b>297</b>
<b>A EDUCAÇÃO PELA PEDRA</b> 1962-1965	<b>343</b>
<b>MUSEU DE TUDO</b> 1946-1974	<b>449</b>
<b>A ESCOLA DAS FACAS</b> 1975-1980	<b>497</b>
<b>AUTO DO FRADE</b> 1984	<b>541</b>
<b>AGRESTES</b> 1981-1985	<b>595</b>
<b>CRIME NA CALLE RELATOR</b> 1985-1987	<b>669</b>
<b>SEVILHA ANDANDO</b> 1987-1993	<b>713</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>765</b>
ILUSTRAÇÕES PARA FOTOGRAFIAS DE DANDARA	<b>768</b>
A CASA DE FARINHA	<b>774</b>
DISPERSOS	<b>785</b>
INÉDITOS	<b>798</b>
João Cabral por ele mesmo	<b>844</b>
Cronologia	<b>852</b>
Notas	<b>857</b>
Bibliografia do autor	<b>871</b>
Bibliografia sobre o autor	<b>874</b>
Sobre os organizadores	<b>878</b>
Índice de títulos e primeiros versos	<b>879</b>
Índice geral	<b>887</b>

## Prefácio

Antonio Carlos Secchin

A crítica tende a considerar João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade como os maiores poetas brasileiros do século xx. Embora sejam ambos, efetivamente, autores excepcionais, não são do mesmo modo. Grandes poetas acrescentam novos capítulos à história da literatura, e certamente Drummond escreveu peças fundamentais para a poesia brasileira. Mas autores como João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, conseguem criar uma outra gramática. Capítulos, por extraordinários que sejam, se inserem numa dinâmica sequencial. A produção de Drummond é entendida a partir da fermentação poética do modernismo de 1922, do qual representa a expressão mais perfeita. Nesse sentido, Drummond é responsável por capítulos novos e importantes no âmbito de uma história que se explica pelo contexto literário e cultural do Brasil dos anos de 1920 e 1930. Já a obra de João Cabral de Melo Neto apresenta-se quase isolada em nosso panorama literário, por não existir uma linhagem ostensiva na qual ela se possa inscrever, à exceção, talvez, da dicção, todavia narrativa, de um Graciliano Ramos. Cabral não se coaduna com a geração de 1945, à qual cronologicamente pertence, e tampouco se caracteriza como simples continuador do complexo estético e ideológico da poesia de 1922. Tal situação faz dele um autor que abre nova trilha, a exemplo de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, nomes que explodem (n)a literatura brasileira trazendo consigo uma proposta arraigadamente pessoal, diferenciada. Ora, o fato de o poeta propor uma gramática implica, num primeiro momento, algum desconforto para o leitor, que vai defrontar-se com esse discurso tendo como parâmetro as gramáticas já conhecidas. A tendência inicial será de recusa, o que conduz a uma consequência algo paradoxal: João Cabral é poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido em sua complexidade; dele só se divulga, em larga escala, *Morte e vida severina*, sucesso extraordinário de público, talvez o livro brasileiro de poesia com maior número de edições em menor lapso de tempo. A obra, publicada em 1956, já ultrapassou o montante de setenta edições, o que, para um mercado tão refratário à poesia, é absolutamente espantoso. Trata-se de texto efetivamente lido, amado e representado no palco,

no cinema, na televisão, mas que revela apenas um aspecto da obra de João Cabral, não necessariamente o mais inovador.

Quando o poeta lançou, em 1956, sua primeira grande coletânea, deu-lhe, significativamente, o título de *Duas águas*, explicando o que isso queria dizer: duas dicções, dois estilos de fazer poesia, um deles agregando os poemas “em voz alta”, frente aos quais o receptor seria antes ouvinte do que leitor; nessa água se incluem, evidentemente, os textos de maior comunicabilidade, a exemplo de *Morte e vida severina*. A outra água compõe-se de poemas que exigiriam leitura e releitura, através de contato lento e silencioso com o texto. Quase toda a obra de João Cabral, com certas infiltrações recíprocas, poderia ser distribuída entre poemas dessas duas águas, a da comunicação imediata e a da leitura reflexiva. A grandeza de João Cabral só se revela na consideração de ambas, e não no endosso unilateral da água “mais fluente”, a de *Morte e vida severina*. Além do oceano, comunicativo, há que se atentar para o minguado riacho nordestino, seco e exíguo, demandando um leitor paciente para infiltrar-se em seu curso. O oceano da comunicação atinge setenta ou mais edições e o filão (ou filete) da poesia mais reflexiva, complexa e silenciosa permanece em rala quinta ou sexta edição.

É como se coexistissem dois poetas, um que alcança a graça do público e outro por ele quase ignorado. O leitor, porém, poderá sentir-se tão atraído por essa poesia supostamente “difícil” quanto pela mais simples, ao descobrir que em ambas João Cabral desenvolve o mesmo horror ao vago, ao informe. A obra do poeta é clara, de clareza, porque é solar, meridiana, invadida de luz por todos os versos, e é também clara, de clareza, porque não propõe charadas. Não se cogita de “Isso quer dizer o quê? qual o sentido oculto?”. Tudo está ali, à flor da página, à flor do texto. Mas o claro, quando excessivo, ofusca. Então, nos desnorreamos frente ao poema, não por ele ser hermético, mas por refugarmos diante de uma clareza que nos cega. É ostensivamente perceptível o que é posto em cena, mas nós, caçadores de profundezas mirabolantes, perdemos a chance de topar com o tesouro que está na superfície da folha, sem aspirar a mistério algum. Quando falo em superfície, imediatamente conecto-a à noção de sintaxe. Cabral trama uma poesia em que seres e objetos se concatenam, se entrelaçam através de elaboradíssima sintaxe. O poeta abre um período gramatical no primeiro verso e, por vezes, só irá concluí-lo no 32º. O leitor, habituado à poesia-minuto, em que a iluminação do vate não dura além de dez segundos, aturde-se ao

constatar que já se encontra no meio de um longo poema e Cabral nem acabou de desenrolar o seu primeiro fio. A premência da velocidade, o culto ao imediato e o elogio da explosão verbal intuitiva não habitam a poesia cabralina. Ela solicita uma leitura que queira percorrer, lentamente, as muitas angulações de uma inteligência que se desdobra através de meandros sintáticos, numa discursividade oposta à ideia de texto como flash ou instantâneo. Um bom símile para sua arte não seria a fotografia, mas o cinema, com seu espriar-se no espaço e no tempo.

João Cabral publicou vinte livros de poesia. Tentarei apontar a originalidade cabralina não no acompanhamento cronológico do conjunto, mas através de um recorte que localize os traços inovadores de sua obra a partir do elemento menor, o fonema, até o maior, um livro inteiro. Entre o fonema e o livro, atravessam-se a palavra, o verso, a estrofe e o poema, num progressivo alargamento do campo de referência.

Partindo da oposição clássica entre consoantes e vogais, concebemos de bom grado a poesia associada à tradição do melódico-vocálico; basta recordar o famoso poema de Rimbaud que fala de sinestésias e das fantasias de sentido latentes nas vogais. João Cabral, porém, será o cultor das consoantes. Declara guerra à melodia, ao considerá-la entorpecente, fonte da distração, e valoriza a áspera sonoridade dos encontros consonantais, que fogem à suave melodia da vogal. Tal atrito de consoantes apresenta como correlato semântico o signo pedra, não como obstáculo a evitar, mas como incômodo a ser voluntariamente cultivado. Alguém caminha, distraído, e de súbito tropeça. O tropeço é um acordar para a circunstância, pois implica trocar o devaneio pelo atrito com ela, na hostil ostensividade dos objetos que nos cercam. Para João Cabral, esse defrontamento é condição necessária à poesia. Em “Catar feijão”, compara a criação poética ao prosaico gesto de catar os grãos, porque em ambos se verifica uma prática manual, com uma ostensiva diferença: no catar feijão, o catador retém o grão e descarta a pedra ou o caroço, enquanto o poeta faz o oposto; ele deve, na sua peneira de palavras, guardar as pedras e com elas povoar o verso, combatendo a indesejada melodia lírica por meio de pedras vocabulares, sintáticas e fonéticas. Lembremo-nos de um outro poeta, Vinicius de Moraes, que costuma ser colocado em contraponto a João Cabral. Ambos partilharam pelo menos dois atributos: foram diplomatas, perseguidos e afastados do Itamaraty; e desenvolveram uma inequívoca vocação para a poesia, embora em direções contrárias. Vinicius é o poeta da celebração, do

sentimento, da mística, da noite, da metafísica, do amor, das vogais... João Cabral teria dito que Vinicius fazia poesia para embalar o leitor, enquanto ele a fazia para jogá-lo no chão. Considerava que Vinicius era a maior vocação desperdiçada da poesia brasileira, um grande talento, sem dúvida, mas adepto de soluções mais “fáceis”.

Se partirmos do fonema e passarmos ao nível seguinte, chegaremos à palavra. Em Cabral ela será predominantemente concreta, vinculada a uma experiência sensorial e, por isso, a seu ver, socializável. O poeta declarava que, quando pronunciava a palavra “mesa” ou a palavra “microfone”, todos sabiam do que se tratava. Mas, se dissesse “beleza”, “amor” ou “saúde”, cada um iria entendê-las de um modo particular, impedindo, pela polissemia, a dimensão univocamente compartilhável a que ele aspirava. Encontramos na obra de João Cabral um nítido predomínio de substantivos concretos sobre os abstratos. Ele também negava a existência de palavras que fossem a priori “poéticas”, pois isso implicaria a demissão do próprio poeta, reduzido à subalterna tarefa de coletar ingredientes previamente preparados para a receita do poema. João Cabral sustentava que o poético era um produto *sintático*, obtido no curso de um embate corpo a corpo com as palavras. Introduziu na sua poesia vocábulos que quase ninguém até então ousara utilizar: cabra, ovo de galinha, aranha, gasolina, todos eles tidos como signos prosaicos, “vulgares”. Abriu uma confessa exceção: jamais conseguiu incluir “charuto” em sua obra, considerando-o o termo menos poeticamente rentável da língua portuguesa.

Sobre o peso da tradição poética, outra vez pode-se evocar Vinicius de Moraes, como esse outro que é seu oposto: quando surgiu a bossa-nova, João Cabral ouvia Vinicius cantar suas parcerias com Tom Jobim. Começou a se entediar porque em todas as letras surgia a palavra “coração”. Na quarta música, surgiu de novo um coração. Não se conteve e suplicou: “Ó Vinicius, não dá pra trocar de víscera, não?”. Um poema com fígado, pulmão, pâncreas...

João Cabral considerava que, além de substantivos, também existiam adjetivos concretos: “torto” e “áspero” seriam concretos; “belo” e “inteligente”, abstratos. Para diferenciar uma e outra categoria, bastaria verificar se o adjetivo é ou não vinculado à realidade sensorial: percebemos algo como rugoso ou redondo, mas belo e inteligente permaneceriam na mesma zona de indeterminação de seus respectivos substantivos “beleza” e “inteligência”.

Novamente é a pedra que simboliza à perfeição esse universo, agora não do fonema, mas do vocábulo, porque a pedra cabralina, contrariamente à de Drummond (que estava no meio do caminho), o acompanhou o tempo todo, símbolo portátil. Na edição das *Poesias completas* de 1968, vê-se que o primeiro livro de João Cabral se denomina *Pedra do sono*, de 1942, e o (até então) derradeiro, de 1966, se intitula *A educação pela pedra*. Uma pedra postada no começo e outra no final do caminho, sendo a primeira, do sono, oriunda de um Cabral diverso do próprio Cabral, em sua única obra noturna e de forte impregnação surrealista. Já o livro final acolhia o mineral desperto, ativo e pedagógico, propondo ao ser humano um ideal de conduta: frequentar a pedra para aprender sua resistência, sua capacidade de não se dissolver, de perdurar. Em vez de projetar no mundo uma multidão de fantasmas íntimos, João Cabral tentava extrair da realidade modelos e comportamentos éticos. O poeta não como senhor, e sim como aprendiz do universo.

Inserindo a palavra numa unidade maior, chegamos ao verso. Ao combater o melódico, João Cabral recusava os três padrões que representam por excelência as métricas preponderantes da língua portuguesa: a redondilha menor, a redondilha maior e o decassílabo. Daí advém um efeito particular: com frequência, no cotejo com o que apregoam os manuais, sílabas parecem sobrar ou faltar em seus versos. Na métrica tradicional, o leitor poderia até ficar desatento ao que é dito, para permanecer anestesiado pela música de fundo. Ao combater a escuta automatizada, João Cabral se valia de versos de oito, nove, onze sílabas, ou então, empregando a redondilha, habilmente alternava a acentuação tônica na sequência dos versos, porque o ritmo só se torna previsível quando são rigidamente predeterminadas as sílabas em que os acentos tônicos incidem.

Ao inserirmos o verso num conjunto mais amplo, surge a estrofe. A partir de *O rio*, de 1953, o poeta passou a trabalhar obsessivamente com a quadra. Não se trata de mero detalhe, na medida em que tal opção está ligada a um propósito muito preciso. Cabral abominava o ímpar porque, com ele, algum termo ficaria solto: conecta-se o um com o três, por exemplo, e o dois quedaria desconectado. Quando optava pelo quatro, o poeta criava estruturas que lhe pareciam mais fechadas, estáveis e sólidas. No livro *Museu de tudo*, chegou a compor um poema dedicado ao número quatro. Para o poeta, a mesa era um objeto perfeito, pelos quatro pés, pelo equilíbrio e distribuição de seus pontos de apoio.