

# ***De poetas, funcionários e engenheiros***

Vagner Camilo

*L'exactitude, tremplin du lyrisme.*  
Le Corbusier

O presente ensaio examina a construção da imagem do *poeta como engenheiro* no terceiro livro publicado por João Cabral de Melo Neto, em 1945. O objetivo é compreender como tal imagem foi forjada, a partir não só do diálogo específico com Le Corbusier, que fornece a epígrafe do livro, mas também do debate sobre urbanismo e arquitetura moderna em pauta nos círculos intelectuais e artísticos freqüentados pelo poeta pernambucano em Recife e no Rio de Janeiro. Círculos esses dos quais participava também outro modelo acabado de engenheiro-poeta e um dos principais interlocutores de Cabral: Joaquim Cardozo. Além disso, interessa discutir o contraponto estabelecido pela imagem do poeta-engenheiro com a do poeta-funcionário encarnada por Drummond, a quem o livro de Cabral é dedicado. Vejamos os indícios mais evidentes desses diálogos significativos anunciados desde o pórtico de entrada do livro.

## 1

Considerado um ponto de inflexão decisivo na trajetória poética de Cabral<sup>1</sup>, *O Engenheiro* (1945) abre-se com a dedicatória famosa a *Carlos Drummond de Andrade, meu amigo*, nos mesmos termos com que este dedicara seu livro de estréia ao amigo Mário de Andrade. Lembre-se aqui que o primeiro livro do poeta pernambucano, *Pedra do sono* (1942) – um topônimo, como o drummondiano *Brejo das Almas*, por sua vez inspirado em *Remate de males*, de Mário –, já era dedicado ao amigo itabirano, cujo poema “Quadrilha” (*Alguma Poesia*) viria a ser, também, objeto de releitura poética de Cabral em *Os três mal-amados* (1943). Nessa ciranda, Drummond retornará em *O engenheiro* não só na epígrafe e em um dos 22 poemas da coletânea, mas também em um diálogo menos evidente, mais alusivo, que o presente ensaio buscará explorar<sup>2</sup>.

Retornando ao limiar do livro, segue-se à dedicatória, a famosa epígrafe – *machine à émouvoir...*, já uma vez evocada por Mário<sup>3</sup> –, que sintetiza a poética e uma das matrizes da figura estampada no título como modelo do poeta e de seu ofício. Sem desconsiderar a distância (inclusive hierárquica) que separa o engenheiro do arquiteto, a técnica da arte<sup>4</sup>, Cabral toma por modelo Le Corbusier, que forneceu as diretrizes da concepção construtivista ou funcionalista de arte transposta pelo poeta pernambucano para o domínio da poesia, como ele próprio trataria de admitir:

Para mim, 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 [...]

Filosoficamente, minha primeira grande influência foi Le Corbusier, que me revelou os cubistas, que me levaram a Marx<sup>5</sup>.

Sem desprezar esse diálogo com o famoso arquiteto suíço, já se afirmou, com o aval do poeta, que outra referência importante na composição desse retrato era a do engenheiro Joaquim Cardozo. Não custa lembrar, a esse respeito, que Cabral recolheu no livro de 1945 o primeiro de uma série de poemas dedicados ao amigo e conterrâneo, calculista de Brasília e grande poeta ele próprio. O diálogo com Cardozo, todavia, parece ter reverberado mais no plano das idéias, sem que sua poesia viesse a repercutir, de algum modo, na de Cabral<sup>6</sup>. Amigos desde Recife, a relação mais próxima e a troca intelectual mais intensa só chegariam a ocorrer quando da mudança de Cabral para o Rio nos anos de 1940.

Nessa confluência entre arquitetos, engenheiros e poetas, não poderia faltar a menção a Lincoln Pizzie – sobre quem, no entanto, não encontrei qualquer notícia –, evocado pelo poeta pernambucano na seguinte passagem:

Eu fui influenciado por praticamente todo mundo que li. Mas se tivesse que escolher um nome, eu daria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. Um amigo meu, Antonio Baltazar, me passou alguns livros dele e estas leituras foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto. [...]  
Recife foi uma cidade precursora em termos de arquitetura funcional, de modo que havia um grupo de arquitetos lá muito influenciado por Pizzie.<sup>7</sup>

Cabral assistiu de perto, nas rodas intelectuais do tempo, o vivo debate suscitado pelos projetos de modernização e urbanização de Recife, que acompanhava uma tendência já iniciada na primeira década do século na capital federal e em outras importantes capitais. O debate polarizava, de um lado, o cosmopolitismo progressista de engenheiros, sanitaristas, administradores municipais e urbanistas antenados com os preceitos do urbanismo e da arquitetura moderna; e de outro, artistas e intelectuais afinados com o espírito nostálgico e tradicionalista de Gilberto Freyre em defesa dos valores regionais, incluindo-se aqui os arquitetonômicos, encarnados pelos mocambos, subúrbios e bairros antigos da cidade<sup>8</sup>.

Pela identidade assumida no livro de 1945, é de se supor que o poeta pernambucano tendesse, em princípio, a se alinhar ao cosmopolitismo dos primeiros contra o apego nostálgico à tradição local liderado pelo primo antropólogo – de cujas idéias Cabral tratou de assinalar sua distância mais de uma vez. Todavia, não se pode esquecer que os livros seguintes do poeta viriam a ser marcados pela presença decisiva do Recife, com sua história, arquitetura, geografia (física e humana)...

Nessa polarização instituída pelo debate arquitetônico, a posição de Cardozo deve ter servido de referência para Cabral, inclusive aquela adotada pelo primeiro em sua produção lírica do período – por mais que, formalmente, essa poética não tenha repercutido na poesia cabralina. Isso porque a *poesia da cidade* de Cardozo, poesia inspirada nos *tableaux parisiens* de Baudelaire e nas *villes tentaculaires* de Verhaeren, encenava o confronto *campo-cidade* e *tradição-modernidade* de forma dramática, mas sem a recusa radical do

moderno, numa atitude, aliás, marcada pela ambigüidade<sup>9</sup>. Assim, se em um de seus mais belos poemas, o Recife antigo aparecia *morto* e sacrificado, “pregado à cruz das novas avenidas”, a hipótese da *ressurreição*, presente no paralelo cristão, não descarta a a esperança no novo, simbolizada pelas *mãos longas e verdes da madrugada que o acariciam*.<sup>10</sup>

## 2

*L'objet de luxe est bien fait, net et propre, pur  
et sain, et sa nudité en révèle la bienfacture.*

Le Corbusier

Do exposto até o momento, mais do que me limitar a dados circunstanciais ou periféricos, interessa saber o que disso resultou de concreto para a poesia de Cabral. Como esse e outros diálogos fundadores vão se armar no livro de 1945, estruturando sua poética e traçando os contornos do retrato que o poeta faz dele mesmo? Diria assim que, ao mesmo tempo em que reconhece no engenheiro-arquiteto o ideal do poeta, *Cabral reivindica para sua poesia os mesmos princípios norteadores da arquitetura moderna que tem* (sobretudo, mas não só) *em Le Corbusier sua principal expressão*. Basta que se observe aqui – fato menos evidenciado pelos intérpretes – que *as principais diretrizes, o repertório de imagens e a reflexão metalingüística recorrente em Cabral metaforizam algumas dos conceitos centrais da arquitetura nova*. Concepções essas formuladas, por exemplo, pelo arquiteto suíço, tanto em *Por uma arquitetura*, quanto na famosa *Carta de Atenas*, sintetizando os postulados dos CIAM, que visavam viabilizar soluções para os principais problemas diagnosticados nas grandes cidades – as condições de habitação nefastas pela carência de espaço; a não-conservação das construções; a falta de superfícies verdes disponíveis; o afastamento dos elementos naturais (sol, espaço, vegetação) responsável pela desordem higiênica, etc. Tais postulados objetivavam, com isso, o conforto e o bem-estar, a boa higiene, a comodidade, a aeração, a luminosidade, etc, exemplificadas por passagens como estas:

O primeiro dever do urbanismo é pôr-se de acordo com as necessidades fundamentais do homem. A saúde de cada um depende, em grande parte, de sua submissão às “condições naturais”. O sol, que comanda todo crescimento, deveria penetrar no interior de cada moradia, para espalhar seus raios, sem os quais a vida se estiola. O ar, cuja qualidade é assegurada pela presença da vegetação, deveria ser puro, livre da poeira em suspensão e dos gases nocivos. O espaço, enfim, deveria ser distribuído com liberalidade. Não se esqueça que a sensação de espaço é de ordem psicofisiológica e que a estreiteza das ruas e o estrangulamento dos pátios criam uma atmosfera tão insalubre para o corpo quanto deprimente para o espírito. O 4º Congresso CIAM, realizado em Atenas, chegou ao seguinte postulado: o sol, a vegetação, o espaço são as três matérias-primas do urbanismo. A adesão a esse postulado permite julgar as coisas existentes e apreciar as novas propostas de um ponto de vista verdadeiramente humano.<sup>11</sup>

Ora, a brancura, a claridade, a luminosidade do sol (*senhor da vida*, diria Le Corbusier); a aeração, a ventilação; a higiene e a integração com o meio natural são imagens que nos habituamos a associar à poética cabralina. O livro de 1945 é, nesse sentido, pródigo em exemplos, a começar pelo poema que lhe justifica o título:

O engenheiro

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.

Isoladas ou em conjunto, tais imagens virão repercutir em praticamente todos os poemas do livro, dando coerência à totalidade do edifício poético traçado por Cabral. E repercutirão, inclusive, nos casos daqueles poemas ainda afinados pela poética (de herança surrealista) do livro de estréia. São imagens como:

- “a medicina, *branca!* // nossos *dias brancos*”, de “As nuvens”;
- a “*luz* de três *sóis*”, de “A *paisagem zero*”, sobre a pintura de Vicente do Rego Monteiro;
- a *brancura* do *gesso* e do *mármore* das estátuas em meio à *praça*, de “Os primos”, entre as quais se projeta um *raio de sol*;
- as “*laranjas que ardem como o sol*” em “O fim do mundo”; o “*sol na tua pele*”, de “As estações”;
- a “*tua paisagem sempre, / teu ar livre, sol / de tuas praias; clara // e fresca como o pão*”, e “o verso nascido / de tua *manhã viva*, [...] e *fresco* como o pão”, em “A mesa”;
- a “*camisa branca, / corpo diáfano, / funções tranqüilas / no banho de sol*”, além da “*voz clara e evidente*”, de “O fantasma na praia”.

À exigência da brancura, da luminosidade solar, da integração com a paisagem, soma-se a da *asepsia* da página em branco contra a *sujeira* e a *escatologia* da escrita em “O poema”, cujos versos dizem que “O papel nem sempre / é branco como a *primeira manhã*”, “Mas é no papel, / no *branco asséptico*, que o verso rebenta”. Ou em “Toda a *manhã consumida / como um sol imóvel / diante da folha em branco*”, com que o poeta descreve a “*luta branca*” e infrutífera da criação em “A lição de poesia”, buscando salvar os monstros, bichos, fantasmas de palavras “*urinando sobre o papel, / sujando-o com seu carvão*”.

E não se esqueça, ainda, o “não *higiênico*” do poeta nos versos dedicados a Paul Valéry – outro reconhecido interlocutor de Cabral, que também trouxe sua reflexão estética para o terreno da arquitetura em *Eupalinos*. Por fim, temos a figura de Rego Monteiro, presença também marcante no livro, definido não como pintor ou professor, mas como um *inventor* que, tal qual o engenheiro, “trabalha *ao ar livre* / de régua em punho, / janela aberta/ sobre a manhã.”<sup>12</sup>

### 3

*E viva a burocracia, nosso pão e nosso câncer...*  
Drummond<sup>13</sup>

Mas se Le Corbusier e Cardozo são referências para compor o ideal do poeta em *O engenheiro*, o que dizer da presença decisiva de Drummond no mesmo livro ?

Com relação a ela, pode-se afirmar que o diálogo vai se fazer por outro viés, mais por contraponto que por afinidade. É como se a imagem do poeta-engenheiro, anunciando o espírito de construção do pós-guerra<sup>14</sup>, servisse ao mesmo tempo de rebate à imagem de poeta concebida por Drummond em sua obra: a do *poeta-funcionário*. Identidade esta que despontará em poemas de *Brejo das almas*, *Sentimento mundo* e *A rosa do povo*<sup>15</sup>, entre outros livros, vindo ainda a ser matéria de reflexão em prosa, pelo menos em dois estudos de *Passeios na ilha*. O mais lembrado é “A rotina e a químera”<sup>16</sup>, no qual o cronista argumenta que o *literato-funcionário* encontrou no emprego do Estado uma condição de vida ideal, pautada por

... certa mediania que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectiva de ócio absoluto. O indivíduo tem apenas a calma necessária para refletir na mediocridade de uma vida que não conhece a fome nem o fausto; sente o peso dos regulamentos, que lhe compete observar ou fazer observar; o papel barra-lhe a vista dos objetos naturais, como uma cortina parda. É então que intervém a imaginação criadora, para fazer desse papel precisamente o veículo de fuga, sorte de tapete mágico, onde o funcionário embarca, arrebatando consigo a doce ou amarga invenção, que irá maravilhar outros indivíduos, igualmente prisioneiros de outras rotinas, por este vasto mundo de obrigações não escolhidas.

Retire-se tal rotina ao temperamento literário a que me reporto, e cessará sua veia criadora.<sup>17</sup>

De acordo com Drummond, essa confluência entre rotina e químera, desapareceria caso o escritor trabalhasse para um capitão da indústria e não para o Estado. E foi à sombra deste último que se constituiu nossa tradição literária – *literatura de funcionários públicos*, como o cronista trata de atestar pela enumeração exaustiva de todo um elenco de escritores e intelectuais dos séculos XIX e XX, e os cargos públicos por eles ocupados.

Drummond reconhece, todavia, que estaria em vias de extinção essa figura do *literato-funcionário* – tantas vezes malquistado por desperdiçar tempo e dinheiro da Nação com afazeres outros e químeras pessoais *que em nada adiantavam à sorte do público*, embora esse mesmo público pudesse vir, em seguida, buscar consolo no produto de tais químeras. A razão seria a racionalização do serviço público, trazendo “modificações sensíveis

ao ambiente de nossas repartições, e é de crer que as vocações literárias manifestadas à sombra dos processos se hajam ressentido desses novos métodos de trabalho”<sup>18</sup>.

Cabral partilhou da condição de poeta-funcionário desde a época em que trabalhou no Departamento de Estatística do Estado (PE). Por ocasião da gestação de *O engenheiro* (onde essa condição deixou suas marcas impressas), havia sido aprovado em concurso público para assistente de seleção do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público). O mesmo DASP, vale lembrar, contra o qual se rebela o oficial administrativo do drummondiano “Noite na repartição”, sufocado pela papelada burocrática que o afastava da vida e dos homens –

Quero pegar em mão de gente, ver corpo de gente  
falar língua de gente, obliviar os códigos  
*quero matar o DASP, quero incinerar os arquivos de amianto.*<sup>19</sup>

Por essa mesma época, tendo-se transferido para o Rio, Cabral também iniciaria um convívio muito próximo, quase diário com Drummond, numa troca intelectual das mais enriquecedoras. A prova desse convívio estreito pode ser encontrada, hoje, no volume de correspondências organizado por Flora Sussekind. Ao contrário, porém, de seu amigo e chefe de gabinete do ministro da Educação, Cabral não parece ter-se adaptado facilmente à função. Trataria de deixar registro dessa insatisfação na forma de um poema, em uma dessas cartas endereçadas a Drummond, datada de 29/09/1943:

#### **Difícil ser funcionário**

Nesta segunda-feira.  
Eu te telefono, Carlos,  
Pedindo conselho.

Não é lá fora o dia  
Que me deixa assim,  
Cinemas, avenidas  
E outros não-fazeres.

É a dor das coisas,  
O luto desta mesa;  
É o regimento proibindo  
Assovios, versos, flores.

Eu nunca suspeitaria  
Tanta roupa preta;  
Tampouco essas palavras –  
Funcionárias, sem amor.

Carlos, há uma máquina  
Que nunca escreve cartas;  
Há uma garrafa de tinta  
Que nunca bebeu álcool.

E os arquivos, Carlos  
 As caixas de papéis:  
 Túmulos para todos  
 Os tamanhos de meu corpo.

Não me sinto correto  
 De gravata de cor,  
 E na cabeça uma moça  
 Em forma de lembrança.

Não encontro a palavra  
 Que diga a esses móveis.  
 Se os pudesse encarar...  
 Fazer seu nojo meu...

Carlos, dessa náusea  
 Como colher a flor?  
 Eu te telefono, Carlos,  
 Pedindo conselho.

Contrariado, o funcionário-poeta novato pede, assim, conselho ao mais experimentado para lidar com o horror e a angústia resultantes da condição profissional afim, uma vez que não consegue reconhecer, no ramerrão burocrático, o estímulo que o amigo itabirano encontrava para a evasão e a quimera, matriciais do fazer poético – espécie de atualização da conhecida tese freudiana sobre o poeta e os devaneios, em um contexto histórico-social particular<sup>20</sup>. Incapaz de alçar ao devaneio e compensar imaginariamente a insatisfação com o presente, Cabral experimentará e traduzirá o tedioso da rotina burocrática em profunda melancolia ou, mais explicitamente, em *trabalho de luto: é a dor das coisas, o luto desta mesa; tanta roupa preta*; os arquivos e caixas de papéis como *túmulos para todos / os tamanhos de meu corpo*<sup>21</sup>... Tudo devido ao interdito imposto pelo regimento ao prazer, à alegria, à poesia... A reiteração da forma indagativa tem por função retórica dramatizar a angústia na busca de resposta, mas também sinalizar, implicitamente, certo inconformismo com a posição adotada por Drummond, de modo a evidenciar a impossibilidade de Cabral de partilhar dessa mesma solução. Aludindo aos famosos versos de “A flor e a náusea” – que apesar de só recolhido em livro em 1945, já parecia circular antes, como outros poemas de *A rosa do povo*, anonimamente, *iludindo a polícia, rompendo o asfalto*<sup>22</sup> –, Cabral acaba pondo em xeque a possibilidade de convívio entre o *vinco burocrático* e a atitude de revolta diante do mundo administrado. Muito embora o mundo administrado contra o qual Drummond despejava sua náusea e acalentava a flor da utopia socialista tivesse alcance mais amplo do que o restrito horizonte do funcionalismo público evocado nos versos acima...

Esse poema endereçado a Drummond, ainda que escrito pela mesma época, não foi incluído em *O engenheiro*. Mas o retrato do poeta-funcionário não deixaria, por isso, de marcar presença no livro, em um poema justamente intitulado

**O FUNCIONÁRIO:**

No papel de serviço  
 escrevo teu nome  
 (estranho à sala  
 como qualquer flor)  
 mas a borracha  
 vem e apaga.

Apaga as letras,  
 o carvão do lápis,  
 não o nome,  
 vivo animal,  
 planta viva  
 a arfar no cimento.

O macio monstro  
 impõe enfim o vazio  
 à página branca;  
 calma à mesa,  
 sono ao lápis,  
 aos arquivos, poeira;

fome à boca negra  
 das gavetas, sede  
 ao mata-borrão;  
 a mim, a prosa  
 procurada, o conforto  
 da poesia ida.

O funcionário escreve num *papel de serviço*, assim como, em “A rotina e a quimeras”, o escritor-burocrata *povo*a o *papel da repartição com palavras*, concebendo esse papel como um *veículo de fuga*, um *tapete mágico*. Aliás, do mesmo modo também com que Cabral redige o seu poema-carta endereçado a Drummond no papel timbrado do DASP<sup>23</sup>. E o que o funcionário do poema acima escreve é o *nome*, não se sabe ao certo de quem, mas que surge, de todo modo, como alheio ao ambiente burocrático, porque “estranho à sala / como qualquer flor”. Como a flor, um nome “vivo”, comparado a imagens que remetem, de pronto, ao repertório do poeta-engenheiro inventariado anteriormente: “vivo animal, / planta viva / a arfar no cimento”. Volta a se afirmar o ideal mallarmaico da página branca, depois de a borracha “apaga[r] as letras, / o carvão do lápis” (embora não a força de evocação do nome), com os móveis e objetos retornando a sua condição de rotina.

Não se enfatiza tanto aqui a revolta contra o universo burocrático como inóspito à poesia, a exemplo do que ocorria no poema anterior. Pois o fracasso da tentativa poética é bem aceito, como forma de conter a efusão lírica a que poderia levar a evocação de tal nome – quem sabe o de *uma moça em forma de lembrança*, a que aludia em “Difícil ser funcionário”. Avesso, como sabemos, a expansões subjetivas e sentimentais, Cabral busca contê-las, atendo-se ao registro mais objetivo da condição prosaica do ambiente buro-

crático onde o poeta-funcionário esboça o primeiro movimento da escrita poética para em seguida desistir dela. É desse registro distanciado, contrário a efusão lírica, que se alimenta o poema: daí a “prosa procurada” e “o conforto da poesia ida”. Na verdade, ele parece encenar o movimento do poeta-funcionário buscando se evadir de sua condição, do ambiente mesquinho, da rotina burocrática através do registro poético de suas quimeras pessoais, mas sem se abandonar a elas – demarcando, assim, a distância em relação ao modelo traçado por Drummond.

## 4

Como recusa à imagem do universo mesquinho, tedioso, fechado e opressivo a que se ajusta o poeta-funcionário de Drummond, à custa das quimeras pessoais estimuladas pela rotina burocrática, o poeta-engenheiro de Cabral abre-se para o mundo em busca de claridade, sol, ar livre. Parece fazer jus, assim, à máxima de seu mestre Le Corbusier quando afirmava que “*travailler n’est pas une punition, travailler c’est respirer!*” Ao contrário do primeiro, o poeta-engenheiro almeja ver além do “papel [que barra] a vista dos objetos naturais, como uma cortina parda”, alcançando a perspectiva que se descerra no topo do edifício por ele construído (“pulmão de cimento e vidro”), revelando a “cidade diária / *como um jornal que todos liam*” – outra imagem cara e afim ao universo de Drummond, cuja “Carta a Stalingrado” já afirmava que a “poesia fugiu do livro, agora está nos jornais”<sup>24</sup>. No caso do poeta-engenheiro, o jornal é o ideal, almejado para sua poesia, de objetividade e de comunicação mais acessível e imediata em relação à realidade presente<sup>25</sup>. Talvez não seja demais supor que a “cidade diária, *como um jornal que todos liam*” fosse uma atualização, em contexto urbano e moderno, da velha tópica do *livro do mundo* ou *da natureza*, examinada por Curtius<sup>26</sup>.

Esse sonho de liberdade e abertura para – e integração com – o mundo, almejado pela poesia construtivista e objetiva de Cabral, persistirá para além do livro de 1945, a despeito da posterior frustração com o principal modelo que serviu de inspiração ao engenheiro-poeta:

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto. Digo muitos anos porque na última época de sua vida, na minha opinião, Le Corbusier caprichou para negar todos esses valores que ele pregava anteriormente. Falo sobre ele e sobre isso no poema “Fábula de um arquiteto”. A idéia desse poema me veio ao visitar a França, a capela de Ronchamp, por ele construída. Essa capela me provocou uma tal irritação, que me senti obrigado a escrever esse poema, cuja segunda parte é uma descrição da “antiarquitectura”. Pelo menos em relação ao que o próprio Le Corbusier tinha me ensinado a considerar arquitetura e a partir do que escrevi minha poesia.<sup>27</sup>

Recolhido em *A educação pela pedra* e dado à estampa vinte anos depois de *O engenheiro*, o famoso poema referido por Cabral é construído pelo contraponto estabelecido, na passagem da 1ª. à 2ª. estrofe, entre arquitetura e antiarquitectura, abertura e fechamento, idealidade e realidade<sup>28</sup>:

## FÁBULA DE UM ARQUITETO

A arquitetura como construir portas  
de abrir; ou como construir o aberto;  
construir, não comoilhar e prender,  
nem construir como fechar secretos;  
construir portas abertas, em portas;  
casas exclusivamente portas e teto.  
O arquiteto: o que abre para o homem  
(tudo se sanearia desde casas abertas)  
portas por-onde, jamais portas-contra;  
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres o amedrontando,  
renegou dar a viver no claro e aberto.  
Onde vãos de abrir, ele foi amurando  
opacos de fechar; onde vidro, concreto;  
até refechar o homem: na capela útero,  
com confortos de matriz, outra vez feto.

O caráter fabular do poema encerra, como é próprio do gênero, uma moral relacionada à paga pela recusa temerosa da liberdade conquistada, na forma de enclausuramento e regressão – que já foram interpretados em outra chave, descolados de seu referente imediato e investidos de um sentido político.<sup>29</sup>

Ao mesmo tempo em que se dá a passagem da abertura ao fechamento, opera-se o movimento regressivo do homem à condição primeva de feto. A menção ao útero como *capela* – ainda que esta possa ser lida como referência direta à capela de Ronchamp, de acordo com o que Cabral esclarece na entrevista – também vale por si só, como alusão à religião e à crença, reiterando, nesse sentido, o movimento regressivo, agora em relação à *razão certa* que presidia a atuação do arquiteto na 1ª. estrofe. É curioso, nesse sentido, pensar no emprego do verbo *renegar*, que tendemos a associar à renúncia solene de uma crença religiosa pelo apóstata, mas que é empregado no poema para indicar a rejeição violenta ou o desprezo do arquiteto por aquilo que é obtido à custa da razão emancipadora – ou seja, a liberdade.

Nosso poeta-engenheiro também tratará, a seu modo, de *renegar* a abjuração corbusiana encenada com a *antiarquitetura* de Ronchamp, reafirmando assim a crença, ou melhor, o empenho em arquitetar uma poesia que também *abra para o homem jamais portas-contra, mas portas por onde, livres: ar luz razão certa*.

## 5

No mesmo livro que encerra “A fábula do arquiteto” (*A educação pela pedra*, 1962-1965), bem como no livro seguinte (*Museu de tudo*, 1966-1974), encontramos outros poemas que nos permitem conjecturar sobre o alcance desse diálogo do nosso poeta-engenheiro com a arquitetura nova, na medida em que se ocupam da reflexão sobre a transpo-

sição mais celebrada dos ideais corbusianos e dos CIAM entre nós: o projeto de Brasília. Penso, em poemas como “Uma mineira em Brasília”, “Mesma mineira em Brasília”, “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília” e “À Brasília de Oscar Niemeyer”.

Sem dúvida nenhuma, como reconhece Luis Alberto Brandão Santos, “[h]á muitos pontos em comum entre o pensamento modernizador que fundamentou a concepção e a construção de Brasília e as opções estéticas que alicerçam a obra de João Cabral de Melo Neto”<sup>30</sup>, já porque se apóiam, ambos, em um mesmo referencial teórico-arquitetônico, representado pelas idéias de Le Corbusier. Discordo, entretanto, do ensaísta quando afirma que Cabral revela, nos poemas dedicados a Brasília, *tanto o endosso do caráter utópico do projeto de modernização quanto urna visão crítica dos riscos desse projeto*. A razão da discordância se deve ao fato de eu não conseguir reconhecer nada de *crítico* na visada do poeta sobre o projeto de Brasília em tais poemas. Do mesmo modo, aliás, que não reconheço a intenção de denúncia do fundo arcaizante do projeto modernizador, quando Cabral aproxima a arquitetura de Brasília da casa grande de engenho, como quer Brandão Santos na seguinte passagem:

O que se encontra na poesia de João Cabral de Melo Neto não é o apagamento da interface conflituosa colonizador-colonizado, mas, exatamente, a exploração de tal interface. Através dessa exploração, é possível fazer vir à tona o caráter profundamente arcaizante do intuito modernizador. É possível, assim, enxergar Brasília como uma cidade arcaica, como a mais arcaica das cidades. Cidade onde os palácios são “casas-grandes”, sintetizando a repetição das estratégias de dominação do passado colonial.

Muito embora em outro poema de *Museu de tudo*, “A arquitetura da cana-de-açúcar”, os alpendres da casa grande cheguem a ser vistos, criticamente, como falsamente acolhedores e cordiais para quem é *de fora*, a verdade é que essa perspectiva denunciadora não se estendeu aos poemas sobre Brasília. Neles, a associação vai se fazer em um sentido indubitavelmente positivo, louvando o mesmo *à vontade* com que é possível se instalar tanto nos alpendres da casa grande de engenho, quanto nos amplos e arejados espaços da arquitetura de Niemeyer, *onde a alma todoaberta se espraia*, convidando a *quem for viver naquelas salas / um deixar-se, um deixar viver / de alma arejada, não fanática*. Cabral chega mesmo a evocar, em “Uma mineira em Brasília”, a associação presente nos belos versos de “A mulher e a casa” (*Quaderna*) para falar do *feminino* da arquitetura dos palácios brasilienses, *casarons de alma fêmea* resguardando as *maneiras de casa antiga de fazenda...*

Embora tenha testemunhado de perto o projeto de Brasília e a utopia que o sustentava – ainda mais na qualidade de amigo próximo do calculista de Niemeyer –, Cabral não parece denunciar, assim, qualquer consciência crítica não só em relação ao fundo arcaico, mas também a respeito de outras contradições inscritas nesse projeto da nova capital, envolvendo as concepções ou ideais que lhe serviram de inspiração e sua concretização e destinação, inclusive como sede do governo ditatorial<sup>31</sup>. Nesse sentido, o poeta se afasta do gesto de recusa literariamente encenado por outros escritores contemporâneos, a exemplo de Clarice Lispector – evocada por Brandão Santos a dada altura de seu ensaio –, que em crônica recolhida em *A legião estrangeira* (1964) exprime o *inexplicável espanto* diante da construção da nova capital, que logo se lhe afigura como *a de um Estado*

*totalitário*<sup>32</sup>. O próprio Joaquim Cardozo, calculista de Niemeyer, parece, pela mesma época, revelar certa frustração com o projeto que ajudou decisivamente a dar corpo, ao inserir no meio da cena de uma de suas peças mais populares, *O coronel de Macambira* (1963), um avião destrocado, como provável alegoria do plano-piloto de Brasília<sup>33</sup>.

Em vez da perspectiva distanciada e da argúcia com que expôs as contradições corbusianas na *antiarquitetura* da capela Ronchamp, nosso poeta-engenheiro (já então há muito elevado à condição, de fato, de *poeta-diplomata*) adere incondicionalmente à utopia de Brasília, acreditando na promessa nela contida de uma existência nova, lhana e plena, capaz de dissolver *no homem o agorrotamento / que trouxe consigo de cidades cãibra*, e alargar *espaçoso o tempo do homem / de tempo atravancado e sem quando*s nas *horizontais descampinadas* do planalto central do país.

#### Notas

1 Vários dos principais intérpretes do poeta destacaram a posição estratégica do livro na trajetória de Cabral. Lembro, em particular, Luiz Costa Lima, quando observa que *O engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral porque convergem, no livro, *duas configurações poemáticas opostas*: a de *tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista*, própria do livro de estreia do poeta, e a posterior, de *tipo concreto-solar*, orientada pela *reformulação da tradição mallarmaica*. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 208.

2 Por ora, valeria ainda mencionar dois poemas inéditos de Cabral para Drummond, “C.D.A.” e “O momento sem direção”, recolhidos em apêndice (*Primeiros poemas, 1937-1940*) à edição de sua *Obra completa* publicada pela Ed. Nova Aguilar (Rio de Janeiro, 1995). Um outro poema inédito para Drummond, comentado adiante, consta do número dos *Cadernos de literatura brasileira* dedicado ao poeta pernambucano e do volume de sua correspondência com Drummond e Bandeira.

3 Em uma de suas *poéticas de juventude*, antenada com as propostas do Esprit Nouveau a que esteve ligado Le Corbusier, Mário de Andrade dirá, em *A escrava que não é Isaura*: “A obra de arte é uma máquina de produzir comoções”. Ver, a respeito, LAFETA, J. Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 123.

4 Sobre a hierarquia e as tensões estabelecidas entre engenheiros e arquitetos, entre técnica e arte, ver BUCKMORSS, Susan. *The dialectics of seeing* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999) e CARPINTÉRO, Marisa V.T. . *A construção de um sonho: os engenheiros-arquitetos e a formulação da política habitacional no Brasil*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997, p. 75. A opção pelo retrato do engenheiro em vez do arquiteto talvez se justifique pelo desejo de Cabral de enfatizar a dimensão e a importância da técnica, do cálculo na criação, evidenciado também no famoso estudo crítico de *Poesia e composição* (“A inspiração e o trabalho de arte”).

5 “Considerações do poeta em vigília” (entrevista). In *Cadernos de literatura brasileira*, n.º.1. São Paulo, Instituto Moreira Salles, mar 1996, pp. 21 e 26.

6 *Eu acho a obra poética de Cardozo extremamente importante, mas não teve influência sobre mim. Mas ele era um homem cultíssimo, que me passou muitos livros para ler, livros que depois discutíamos longamente*. Idem, p. 29.

7 Idem, p. 28.

8 Para essa polarização em Recife nas primeiras décadas do século XX, ver a tese de LIRA, José T. Correia. *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. São Paulo: FAU/USP, 1996.

9 Moema S. D’Andrea aproxima essa atitude de Cardozo daquela com que John Gledson descreve o primeiro Drummond – *atitude ambígua perante a cidade, onde se recusa a condenar ou aprovar a modernização, e o campo, onde a nostalgia se concilia com a consciência do atraso*. Ver *A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade*. Campinas: IEL/UNICAMP, 1993.

10 O poema em questão é “Recife morto”. Para uma análise detida do poema, ver D’Andrea, Moema S.. *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992, pp. 25ss. Da mesma autora, ver ainda a tese citada na nota anterior (pp.140-141).

11 Le Corbusier. *A carta de Atenas* (trad. Rebeca Scherer). São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1993 (§ 13).

12 Todos os poemas citados neste ensaio são reproduzidos de acordo com a edição da *Obra completa* de João Cabral de Melo Neto, citada anteriormente.

13 O comentário irônico, em epígrafe, do poeta itabirano consta de uma das cartas ao poeta pernambucano recolhidas em *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (org. Flora Sussekind). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Edições Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 200.

14 Para a articulação da poesia de Cabral e esse espírito do pós-guerra, ver “Os arquitetos da construção” em GONZALEZ, M. e TREECE, David. *The gathering of voices: the twentieth-century poetry of Latin-America*. London/New York: Verso, 1992.

15 Refiro-me a poemas como “Registro civil” e “Confidência do itabirano”, que busquei examinar nessa perspectiva em “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930” in ABDALA Jr., Benjamin e CARA, Salette A.. (orgs.). *Moderno de nasçença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006, pp.121ss. E em CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial/ANPOLL, 2005 (2ª. ed.). Ainda como ilustrativo do tema, temos “Noite na repartição”, em *A rosa do povo*.

16 O outro artigo é “O vinco burocrático”, no qual Drummond observa que *a tentativa de estudar nossos escritores em relação com suas atividades práticas não seria despida de curiosidade. Excluindo qualquer pretensão de determinar a obra pelo gênero de vida do autor, mas ponderando a relativa significação deste na mecânica literária e na personalidade artística, teríamos conquistado alguns elementos para melhor apreciação dos livros – e isso é o que importa*. Mais adiante, sintetizando o retrato desse tipo social e literário, resumirá os principais traços nos seguintes termos: ... *cético (sobre escondida paixão), pausado, metódico, irônico e cético – um funcionário*. ANDRADE, C. D. *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952, pp. 166ss.

17 Idem, p. 112.

18 Idem, pp. 111-12.

19 In *A rosa do povo*. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 133. Grifo meu.

20 De acordo com Freud (*El poeta y los sueños diurnos. Obras completas*. Madri: Nueva, 1973: II, pp.1345ss), os devaneios, obedecendo a um mecanismo análogo ao do sonho, seriam uma forma de corrigir imaginariamente o real, compensando as frustrações do presente, segundo uma lógica de que dá testemunho o trabalho de criação literária. Drummond já havia se aproximado dessa concepção ao examinar o paraíso freudiano da Pasárgada de Bandeira, em entrevista a um jornal mineiro, conforme tratei de demonstrar em “No atoleiro da indecisão: *Brejo das almas* e as polarizações ideológicas nos anos 1930”, op.cit.

21 Espécie de sentimento de inumação em vida que Antonio Candido também reconheceu com uma das *inquietudes* recorrente em Drummond (a exemplo de “O enterrado vivo”), embora na perspectiva de um horizonte existencial mais amplo. Cf. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

22 Cf. ANDRADE, C. Drummond., “A flor e a náusea” in *A rosa do povo*. Op.cit., pp. 97-98.

23 Conforme se vê na reprodução fotográfica da carta no já referido número de *Cadernos de literatura brasileira*.

24 *A rosa do povo*. Op.cit., p.159.

25 É assim que Cabral, em carta a Drummond, endereçada ainda de Recife, em 23/11/1941, observará, a respeito da poesia desejada por ele – que não se realizou em *Pedra do sono: ... sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos ‘cubista’*.

26 CURTIUS, E. R.. *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre). México: Fondo de Cultura Económica, v1., pp. 448ss. Para atualização da tópica em contexto urbano, ver STIERLE, K.. *La capitale des signes: Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2001. Na verdade, Stierle fala da atualização da tópica como sendo a da *cidade como livro* e não como jornal (esta seria a variante cabralina).

27 Entrevista concedida a Oswaldo Amorim para a revista *Veja*. São Paulo, 28 de junho 1972.

28 Para um exame dessa oposição no poema, entre abertura/fechamento, e seu reflexo no plano da sintaxe do verso, ver BARBOSA, J. A.. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, pp. 221-223.

29 É David Treece quem investe a fábula desse sentido político, tomando-a, meio alegoricamente, como expressiva das conseqüências desastrosas resultantes do fervor desenvolvimentista dos anos de 1950 e do sacrifício imposto no pós-guerra aos interesses das classes subalternas em prol do progresso nacional e da liberação do capitalismo brasileiro da *dominação imperialista*. Tais conseqüências, diz ele, *revelaram-se no início dos anos de 1960, quando as contradições sociais inerentes ao processo de desenvolvimento passaram a assumir uma forma política e os*

setores mais organizados do novo movimento popular começaram a demandar reformas e uma participação no espólio. O golpe militar de 1964 e a ditadura que o seguiu os desenganaram violentamente de qualquer ilusão sobre a possibilidade de uma aliança anti-imperialista ‘democrática’ com a burguesia nacional trazer-lhes sua liberação. O que esses eventos provavam, em vez disso, era que, qualquer que fosse a forma assumida, o desenvolvimento capitalista exigia que as classes exploradas sacrificassem sua identidade, seus esforços e seus interesses para a lógica da acumulação e da competição. A fábula de João Cabral, de início dos anos de 1960, indicava quão central era o assunto todo da construção do pós-guerra [...] para a cultura e particularmente para a poesia daqueles anos. O poema encerra uma visão de como aqueles poderes acabariam por se voltar contra a humanidade, para o aprisionamento, o obscurecimento e a negação de todo desenvolvimento verdadeiro. Cabral parece resumir o espírito inteiro do debate e da prática poéticos nos anos de 1950 e 1960 ao representar a situação de um artesão confrontado com e intimidado pelas infinitas possibilidades de seu ofício, transformado de arquiteto da abertura e da iluminação no construtor de uma célula da habitação humana encerrada em si mesma, regressivamente enclausurada. GONZALEZ, M. e TREECE, D. Op.cit, pp. 228ss.

30 SANTOS, L. A. B. “Brasília, Cidade Arcaica” in *Revista Imaginário*. São Paulo, Labi-Nime/USP. Disponível em [http://www.imaginario.com.br/artigo/a0031\\_a0060/a0059.shtml](http://www.imaginario.com.br/artigo/a0031_a0060/a0059.shtml).

31 Lúcio Costa e Oscar Niemeyer já chegaram a argumentar que *suas intenções igualitárias foram pervertidas pela ‘sociedade capitalista’ que invadiu Brasília e especificamente pelo regime autoritário-burocrático que começou em 1964*. A questão é que, como demonstrou James Holston, há outras contradições além dessa que resultaram do projeto da cidade modernista construída no nada, a fim de instaurar uma nova ordem social (lembramos da lógica corbusiana da arquitetura como alternativa à revolução) que seria a rejeição da realidade brasileira então existente, mas que acabou tendo sua utopia negada pelo modo como se deu a tomada de posse da cidade. Ver *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (trad. Marcelo Coelho). São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 325.

32 LISPECTOR, C. “Brasília: cinco dias”. *A legião estrangeira: contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1964, pp. 162-67. Para um exame detido da crônica e do tema em Lispector, ver MARTINS, G. F. “Brasília: uma torre para se contemplar o Brasil” in Jacqueline Penjon e José A. Pasta Jr. (orgs.). *Litterature et modernisation au Brésil* Paris; Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 55-77.

33 Essa hipótese interpretativa é sustentada por Vilani Maria de Pádua em dissertação de mestrado intitulada *Tradição e modernidade em O Coronel de Macambira de Joaquim Cardozo*. São Paulo: FFLCH/USP (Literatura Brasileira), 1994.