



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**GUSTAVO SUERTEGARAY SALDIVAR**

**A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E  
A ARQUITETURA MODERNA: LEITURAS CRUZADAS**

Porto Alegre

2012

**GUSTAVO SUERTEGARAY SALDIVAR**

**A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E  
A ARQUITETURA MODERNA: LEITURAS CRUZADAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

**Orientadora: Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar**

Porto Alegre

2012

**GUSTAVO SUERTEGARAY SALDIVAR**

**A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E  
A ARQUITETURA MODERNA: LEITURAS CRUZADAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

Aprovada em        de        de 2012.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profª. Dra. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

---

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS

Porto Alegre

2012

## **AGRADECIMENTOS**

A minha esposa, Lúcia, pelo amor, pelo carinho, pelo cuidado e pela compreensão frente às premências apresentadas pelo curso.

Aos meus pais, Lucia Terezinha e Alvaro, pelo apoio e paciência, e às minhas irmãs, Lucia e Izadora, pelas alegrias que me trazem.

À tia Izabel, pela disponibilidade e pelo desprendimento durante a realização de mais esta etapa de minha formação.

À Alemoa, ao Aquino e à Tatá, pelo carinho com o qual continuam a me receber.

À professora Vera, pela abertura às minhas proposições e pela orientação e valiosa contribuição na execução deste trabalho.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelos ensinamentos compartilhados, os quais possibilitaram a ampliação de meu entendimento das coisas do mundo, bem como ao corpo de funcionários do Programa, pelos serviços prestados ao longo de minha permanência junto à instituição.

Aos amigos Odi, Taís, Ivani, Cibele e Alana, por terem aberto suas vidas para me acolher e por fazerem dessa experiência algo muito mais significativo.

Aos colegas do Mestrado, pelo companheirismo em todas as horas.

A minha chefe, Márcia, e aos colegas do Centro de Processamento de Dados da UFRGS, pelas lições de trabalho e de vida.

Ao Guilherme, que simboliza meus amigos e amigas, os quais suportaram meus frequentes períodos de ausência e, ainda assim, se mantiveram firmes na missão de tornar sempre aprazível o (pouco) tempo que logramos dividir.

## RESUMO

Este texto tem por objetivo estabelecer pontos de contato entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e os preceitos da arquitetura moderna, personificados na produção do francês Le Corbusier, considerado grande precursor do movimento. Na intenção de cumprir com tal objetivo, primeiramente foram feitos levantamentos de características filosóficas e formais presentes nas obras de cada artista. Na sequência, foi levado a cabo um estudo comparatista relativamente a tais propriedades, por meio do qual foi possível obter subsídios mais concretos no sentido de corroborar a hipótese de trabalho do estudo, a de que existem pontos de identificação os dois artistas. Feitas as descrições dos principais temas coesivos entre os autores, a dissertação concentrou seu foco de interesse sobre a poética do escritor pernambucano, praticando a análise de um conjunto de composições que representam distintos momentos e estágios de sua obra. Finalmente, somou-se aos pontos de contato observados a questão das influências originárias das biografias dos mestres, o que ensejou o aprofundamento da pesquisa e o esclarecimento de problemas em aberto. Como resultado desse trabalho, chegou-se à conclusão de que, por conta do uso compartilhado de um conjunto considerável de elementos, tais quais preceitos filosóficos, aspectos temáticos e elementos visuais, entre outros, é possível afirmar a existência de uma identidade entre a arquitetura de cunho modernista, representada por Le Corbusier, e a poesia cabralina, sendo esta última considerada subsidiária, em alguma medida, da teoria e da prática do arquiteto.

**Palavras-chave:** literatura, arquitetura, Modernismo, João Cabral de Melo Neto, Le Corbusier, pontos de contato.

## **ABSTRACT**

This text aims to establish points of contact between the poetry of João Cabral de Melo Neto and the precepts of modern architecture, personified in the production of Swiss Le Corbusier, whom is considered precursor of the movement. In the intention to fulfill this goal, surveys were firstly made to show formal and philosophical characteristics in each artist's work. Further, it was carried out a comparative study regarding to such properties, through which it was possible to obtain subsidies in order to corroborate the hypothesis of this study, the existence of identification points concerning the two artists. Asked the descriptions of the main cohesive themes between both authors, the dissertation has focused its interest on the writer's production, proceeding with the analysis of a series of compositions, which represents different moments and stages of his work. Finally, the influences originating from the biographies of the masters were added to the points of contact previously observed, which led to further research and to the clarification of unsolved questions. As a result of this study, it was concluded that, due to the shared use of a considerable number of elements such as philosophical principles, thematic aspects and visual elements, among others, it is clear that there is an identity between modern architecture, represented by Le Corbusier, and João Cabral's poetry, which is considered a subsidiary, in some measure, of architect's theory and practice.

**Keywords:** literature, architecture, Modernism, João Cabral de Melo Neto, Le Corbusier, points of contact.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Navio RMS Aquitânia.....	48
Fig. 2 - Vista esquemática da lateral do HMS Titanic.....	49
Fig. 3 - Projeto do navio <i>Ile de France</i> .....	49
Fig. 4 - Edifício Casa do Brasil .....	50
Fig. 5 - Edifício Unité d'Habitation de Briey-en-Forêt.....	50
Fig. 6 - Edifício Centrosoyus.....	50
Fig. 7 - Edifício do Secrétariat.....	50
Fig. 8 - Planta do Plano Piloto original de Brasília .....	51
Fig. 9 - Escala Modulor 2 .....	52
Fig. 10 - Livro <i>O poema do ângulo reto</i> .....	53
Fig. 11 - Maquete do <i>Plain Voisin</i> .....	54
Fig. 12 - Ilustração do Purismo .....	55
Fig. 13 - Edifício Capela <i>Notre Dame du Haut</i> .....	57
Fig. 14 - Quadro da série <i>Taureau</i> .....	58
Fig. 15 - Escultura <i>Luz-Espaço: Tempo de um Movimento</i> .....	92

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>2 MODERNISMO EM MOVIMENTO</b> .....	16
2.1 OS ANTECEDENTES DOS FATOS .....	16
2.2 OS FATOS E SUAS REPERCUSSÕES.....	24
2.3 DOIS ATORES: LE CORBUSIER E JOÃO CABRAL.....	34
<b>3 MOVIMENTOS DA CRIAÇÃO</b> .....	46
3.1 A CONSTRUÇÃO EM PEDRA .....	46
3.2 A CONSTRUÇÃO EM POEMA .....	60
<b>4 ARQUITETURA POÉTICA</b> .....	70
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	114

## 1 INTRODUÇÃO

O poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto é um dos autores da contemporaneidade literária brasileira cuja obra enseja grande quantidade de estudos específicos no âmbito acadêmico. Os motivos da popularidade do escritor junto às comunidades de estudiosos advêm dos mais variados pontos de observação de sua poética, partindo de questões linguísticas, como a construção de seus versos, e alcançando as preocupações relativas à condição humana, tal qual se pode ressaltar nas denúncias sociais constantes dos seus poemas.

Além destes argumentos, alguns aspectos de fundo mais técnico sobressaem de sua escrita, o que ocorre, por exemplo, pelo emprego reiterado de determinadas estruturas textuais e de conjuntos imagéticos afins. Naturalmente, há de se notar, em meio a tais premissas, também aquelas relativas à formação filosófica do autor, momento no qual se frisam as influências, as fontes de sua prática, entre outros pontos, os quais servem para a sedimentação de um estilo absolutamente diferenciado e, sob diversos ângulos, inovador e fundador de tendências.

No entanto, por meio de uma pesquisa mais detida do conjunto da obra cabralina, emerge um assunto instigante, que diz respeito a uma possível familiaridade estética entre textos do autor e a arquitetura ou, mais especificamente, o ramo modernista da atividade arquitetônica. Apesar da curiosidade que cerca tal estreitamento, o fenômeno tem sido alertado por alguns dos debatedores da poética do mestre pernambucano, muito embora sem os devidos aprofundamento e investigação por parte da crítica mais especializada.

Como matéria de ilustração dessa relação, existem testemunhos deixados pelo vate quanto à importância filosófica exercida por ícones do movimento arquitetônico moderno sobre seus escritos, nominadamente a figura do arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Algumas entrevistas dadas por João Cabral fazem referência a esse fato, como aquela constante do periódico *Veja*, publicada em junho de 1972. Seu conteúdo é semelhante ao do trecho que segue, retirado de *Considerações do poeta em vigília*:

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. (...) Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento... (MELO NETO, 1996, p. 21)

O conhecimento de tal correspondência, resultante do entendimento das implicações trazidas pelo testemunho exposto nesse fragmento, objetiva e norteia a pesquisa que ora se apresenta, a qual tem esforços concentrados no sentido de buscar elementos de natureza metodológica, estética e formal no conjunto das produções do vate e do arquiteto que possam verificar e elucidar os termos nos quais se baseia a relação de reverência demonstrada pelo autor pernambucano frente ao construtor europeu.

Do mesmo modo, o processo investigativo justifica-se também, e exatamente, em função da inexistência de trabalhos de semelhante porte a respeito do tema, pois as manifestações levadas a cabo pelos demais estudiosos somente indicam – ou, antes, sugerem – a correspondência, porém as abordagens têm-se apresentado excessivamente tangenciais, revelando aspectos da superfície da discussão e abdicando do tratamento de seu cerne.

Dessas motivações básicas deriva outro ponto, que objetiva o estabelecimento de bases que propiciem um maior contato entre as áreas conceituais da arquitetura e da literatura, tendo em vista os níveis de afinidade conceitual e artística que podem ser colhidos a partir da equiparação entre frutos do trabalho de ambas as atividades.

Há, igualmente, a questão da interdisciplinaridade, a qual deve ser levada em conta, principalmente em razão do fato de não serem incomuns as incursões teóricas de estudiosos de áreas das ciências humanas em domínios científicos e culturais diversos, ainda que afins. Trata-se, evidentemente, de um movimento natural do pensamento o de procurar preencher as lacunas filosóficas e transitar pelos interstícios, pelos limiares existentes entre os vários universos artísticos conhecidos.

A consequência de tal exercício mental também é objetivado por este estudo, tendo em vista que a aproximação entre as áreas da arquitetura e das letras, a simples diminuição dos espaços entre essas fronteiras conceituais concorre para o acréscimo quantitativo das possibilidades de interpretações artísticas disponíveis ao entendimento de uma e outra especialidade, bem como influencia os padrões de qualidade e de abrangência da crítica praticada em cada segmento.

Assim, no intuito de embasar corretamente tal estreitamento epistemológico, este estudo tem como ponto de partida a investigação de uma diversidade de escritos de natureza histórica, dada a ocorrência de um lastro introdutório à chegada dos protagonistas aos seus respectivos cenários de atuação. Em ambos os casos, há a contextualização histórico-espacial, tanto em termos estéticos quanto em termos biográficos, dos fatos antecedentes ao surgimento de Le Corbusier e João Cabral de Melo Neto.

Dentre tais documentos de motivação retrospectiva, merecem especial destaque as obras que abrangem a sucessão dos movimentos culturais na arquitetura, exemplificadas pelos títulos *História da arquitetura moderna*, do italiano Leonardo Benevolo, e *Historia de la arquitectura moderna*, volume escrito em espanhol pelo também italiano Bruno Zevi. Em relação à literatura brasileira, a referência mais importante é dada pelo texto de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. Outros textos são empregados de modo indireto.

Relativamente à parte biográfica dos artistas aqui focados, tratados histórico-críticos como o de Stephen Gardiner e o de Geoffrey Baker servem para lançar luz sobre os pontos mais relevantes da vida e da carreira do arquiteto, trazendo detalhamentos tais quais suas motivações iniciais, filiações estéticas, momentos de ruptura estilística, entre outros, ao passo que, no caso do autor pernambucano, o pequeno volume de Benedito Nunes nomeado *João Cabral de Melo Neto* é preponderante, revelando aspectos pessoais e laborais do mesmo jaez daqueles explorados nos livros sobre o construtor.

No tocante às questões técnicas, a teoria visitada condensa-se, basicamente, na observação de textos que mirem quesitos tais quais os aspectos da busca pela precisão na compositiva, do uso de modelagens estruturais fixas, da recorrência no emprego de soluções temáticas e imagéticas, do pendor artístico comum a ambos os artistas, bem como os das eventuais guinadas e retomadas estéticas experimentadas pelos dois atores ao longo de suas carreiras. Vários títulos servem para incrementar este trabalho, merecendo realce as obras teóricas do próprio Le Corbusier, mormente *Hacia una arquitectura*, e o tomo *Geometria da composição*, tese transformada em livro por Ivo Barbieri, que retrata a produção do autor brasileiro.

Também é de grande auxílio na compleição desta pesquisa o pequeno ensaio chamado *O poema e o quadro*, escrito por Danilo Lobo acerca da obra do poeta nordestino. Nesse texto, o teórico procura trilhar um caminho semelhante ao praticado nesta dissertação, abordando o controverso espaço do interrelacionamento entre as artes e trazendo à discussão as ações oriundas de diferentes manifestações artísticas no contexto da produção cabralina. Servindo-se de importantes teóricos da arte e da história, o debatedor compõem um diagrama bastante sólido das mudanças ocorridas nos terrenos das artes entre os últimos decênios do século XIX e as primeiras décadas do XX, grifando o papel da literatura no âmbito de tais modificações conceituais.

Ao abordar especificamente as questões relativas às possíveis permeabilidades estéticas entre as diferentes formas de arte, Lobo (1981, p. 22) observa que “[...] movimentos artísticos raramente restringem-se a uma única arte. Em geral, uma tendência sugerida por

uma arte invade as outras, criando a atmosfera dos diferentes períodos intelectuais da história de uma civilização [...]”.

Tendo em vista essa lógica, torna-se mais compreensível a natureza das interações ocorridas entre os movimentos de vanguarda e a arquitetura pré-modernista europeia do princípio dos anos 1900, isto é, os modos pelos quais os preceitos vanguardistas têm ascendência sobre o pensamento e sobre a produção arquitetônica no momento histórico que antecede ao Modernismo na atividade – ou, antes, que determina seu advento.

De modo a ilustrar tal conceito, Lobo ainda debate a questão do espaçamento temporal existente entre as duas manifestações em foco nesta pesquisa (pontualmente, a Exposição de Colônia de 1914, considerada o evento que demarca o surgimento da arquitetura moderna, e o lançamento de *Pedra do sono* em 1942, primeiro livro do escritor pernambucano), que gira em torno de 28 anos. A esse respeito, o teórico sustenta:

A existência de um intervalo entre o desenvolvimento das diferentes artes é quase que necessária para que a transferência ocorra, pois é somente depois de um elemento atingir um grau conspícuo de desenvolvimento que ele pode ser sentido e transposto. A inter-relação das artes não sugere obrigatoriamente um paralelismo cronológico. (LOBO, 1981, p. 23)

Na esfera pessoal<sup>1</sup>, pode-se inferir um elevado grau de identificação dos dois artistas com uma postura majoritariamente apolínea, ou seja, marcada por um comportamento pautado pelo domínio da ordem e pelo refreamento emocional. Tal postura, retratada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, coloca-se em relação dialética com o modo dionisíaco, responsável pela quebra da harmonia, pela instalação do irracional e pela derrubada das barreiras impostas pelos processos civilizatórios. Segundo o pensador, do eterno embate entre estas duas entidades – ambas constituintes da psicologia humana – emergem os princípios artísticos fundamentais e universais.

No que tange aos autores descritos neste trabalho, é exemplar do pensamento de Nietzsche (2006, p. 40) o excerto que segue: “[...] Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento.” A asserção nietzschiana atribui papel de protagonista à questão da “medida”, que deve ser aferida em função do emprego da racionalidade presente em suas produções. Tomando-se tal raciocínio por base, a identificação de ambos com o espírito apolíneo parece bastante evidente.

---

<sup>1</sup> As questões biográficas apresentadas ao longo da dissertação têm por intuito complementar as análises textuais.

Esta semelhança de âmbito mais privado, comportamental, juntamente com o arcabouço técnico apresentado por Lobo em sua pesquisa e as palavras de João Cabral acerca do “aprendizado” obtido pelo entendimento da obra do arquiteto franco-suíço são, dos pontos de vista pessoal, formal e teórico, os mais importantes pilares estruturais e motivacionais para a confecção desta dissertação.

Os trechos que dão sequência a esta porção mais descritiva são produzidos, na sua quase totalidade, sem o auxílio direto de um instrumental mais específico, deixando lugar tão somente a excertos teóricos esporádicos, pontuais. O texto que realmente serve como fonte à seção de análise poética é o relativo à produção do autor pernambucano, intitulado *Obra completa*, editado em volume único e organizado pela segunda esposa do próprio João Cabral, Marly de Oliveira.

A metodologia de trabalho pauta-se pela investigação bibliográfica, abrangendo inicialmente a leitura da poética do pernambucano, momento no qual são feitas as escolhas do conjunto básico de peças a serem exploradas, sendo que outros títulos juntam-se aos primeiros durante o desenvolvimento da pesquisa. De modo geral, os poemas apresentados ao longo deste trabalho são aqueles cujos elementos temáticos e formais apresentam uma coesão mais nítida entre si, e que, igualmente, demonstram aspectos que contribuem para o sumo das discussões levadas a termo aqui.

Relativamente à parte de Le Corbusier, também é feito um levantamento na bibliografia consagrada a si, donde são extraídos os excertos teóricos mais importantes, bem como as principais imagens das quais esta dissertação se serve. No quesito da iconografia de sua obra, os depósitos de imagens locados na rede mundial de computadores são de grande valia, principalmente o endereço que diz respeito à Fundação Le Corbusier, detentora de farta documentação escrita e visual sobre a vida e a produção do construtor.

Feita a junção dos materiais de base, é conduzido um trabalho junto à massa bibliográfica crítica de ambos os artistas, com vistas a colher textos que sirvam de alicerce teórico à dissertação. Dentre tais textos, há a disposição natural pela escolha de títulos que apresentem a poética de João Cabral como principal motivo, levando-se em consideração, igualmente, a complexidade e a extensão de sua obra escrita, que transborda as temáticas da poesia e introduz-se nos campos da observação estética sobre a pintura, escultura, além de outras artes. As fontes provenientes da crítica encontram-se discriminadas junto às referências, na porção final desta pesquisa.

De posse dos poemas e das imagens arquitetônicas, procede-se a um exercício de comparação entre as manifestações, do qual emergem os aspectos mais relevantes em termos

morfológicos e estéticos. Do mesmo modo, o surgimento de tais elementos propicia as bases para as discussões acerca das características regentes de cada projeto e a posterior compreensão dos níveis de equiparação entre os conjuntos das obras, de modo a verificar em que medida João Cabral se nutre das lições de Le Corbusier em sua criação poética.

Com vistas, portanto, a alcançar tal intento, o estudo encontra-se estruturado em três capítulos distintos, sendo dois deles de natureza eminentemente teórica e o terceiro, de cunho mormente analítico. Há, ainda, um quarto capítulo, destinado a dar o devido fechamento ao texto. Os capítulos são descritos mais apropriadamente nos parágrafos que seguem.

O primeiro capítulo teórico explana a respeito das condições sócio-históricas da formação e do surgimento dos programas modernistas nos terrenos da arquitetura e da literatura, apresentando dois momentos principais. Mais especificamente, o primeiro enfoque elucida as raízes históricas e estéticas do movimento moderno no cenário da atividade arquitetônica na Europa nas proximidades do século XX e nos anos posteriores; e, no caso da literatura, é feita uma apresentação dos acontecimentos sociais e culturais que igualmente propiciam a eclosão do movimento nas letras brasileiras desde finais do século XIX até, precisamente, o ano de 1922.

O segundo momento aborda a efetiva instauração dos ideários modernistas na construtiva europeia, juntamente com as consequências advindas dessa mudança, bem como introduz as personalidades ligadas à corrente e descreve alguns dos princípios que regem o movimento; e, no âmbito da literatura, são elencados os eventos ligados à Semana de Arte Moderna, aos atores envolvidos e aos processos gerados a partir da adoção dos preceitos modernistas que se estendem até o ano de 1942, quando o vate pernambucano surge no cenário cultural nacional.

Há mais uma porção neste primeiro capítulo que trata da reconstituição das biografias dos protagonistas deste estudo, Le Corbusier e João Cabral de Melo Neto, na qual são reveladas algumas das ideias norteadoras das produções de ambos os artistas, juntamente com os acontecimentos mais importantes em suas vidas, tanto pessoal quanto profissionalmente.

No segundo capítulo teórico, são arrolados e demonstrados alguns conceitos que subjazem às práticas do arquiteto e do poeta. Neste quesito, são observados tanto aspectos ligados às conformações filosóficas, técnicas e semânticas de suas obras, salientando, ainda, detalhes dos processos compositivos, quanto eventuais origens e reflexos das escolhas estéticas levadas a cabo por ambos. De modo suplementar, frisam-se também certos acontecimentos oriundos da biografia dos autores, na medida em que tais fatos mostram-se significativos.

O terceiro capítulo, analítico, condensa a revisão técnica e semântica de um grupo de poemas de João Cabral, promovendo a identificação e o isolamento de elementos textuais que podem denotar algum grau de aproximação em relação à preceptística e às construções do arquiteto franco-suíço. Os textos, em número de dez, são eleitos em função de sua importância, pois representam diferentes momentos da carreira do poeta e, além disso, encerram características visuais e sógnicas consideradas fundamentais no âmbito desta pesquisa.

A seleção acolhe, pois, os títulos seguintes: “O engenheiro”, poema que empresta o nome ao volume escrito em 1945; “A lição de poesia”, também colhido de *O engenheiro*; “Alguns toureiros”, componente de *Paisagens com figuras*, lançado em 1954; “O sim contra o sim”, retirado de *Serial*, publicado no ano de 1961; “Fábula de um arquiteto”, poema trazido a lume na compilação *A educação pela pedra*, de 1965; “Catecismo de Berceo”, que vem a público no livro *Museu de tudo*, em 1975; “A escultura de Mary Vieira”, do mesmo *Museu de tudo*; “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, extraído de *A escola das facas*, volume lançado no ano de 1980; “O ferrageiro de Carmona”, presente no livro *Crime na Calle Relator*, de 1987; e “Viver Sevilha”, veiculado na compilação *Sevilha andando*, em 1993.

Finalmente, a Conclusão reapresenta algumas discussões dos temas abordados ao longo de toda a dissertação, promovendo os devidos acostamentos filosóficos entre os dois atores, comparando suas produções e corroborando a concreta possibilidade de uma correspondência estética e visual entre os feitos arquitetônicos de Le Corbusier e os da poética do escritor pernambucano.

O texto ao qual o leitor tem acesso a partir das páginas seguintes é a tradução de um esforço material e teórico bastante longo, nascido, basicamente, do encontro entre os conjuntos de conhecimentos obtidos pelo autor junto ao curso de Arquitetura, cuja formação, ainda que incompleta, dá-se ao longo dos primeiros anos do novo milênio, e os conhecimentos advindos do contato com a poética joãocabralina já no âmbito da Faculdade de Letras, cuja conclusão ocorre no ano de 2009, o que significa que a tentativa de relação entre as duas áreas posta em prática nestes escritos é fruto de um trabalho de maturação intelectual continuado, um misto de observação técnica, de compreensão estética dos fenômenos e – por que não dizer? – de uma espécie de convicção que beira à teimosia.

Feita essa asserção, resta apenas o convite final ao estudioso para que tome contato com tais escritos e que, da mesma forma, estes se apresentem agradáveis e contribuam no sentido de trazer uma maior ilustração a respeito da poética do mestre pernambucano João Cabral de Melo Neto.

## 2 MODERNISMO EM MOVIMENTO

O capítulo que ora se inicia tem por intuito traçar um quadro retrospectivo e ilustrativo dos mais importantes episódios de natureza histórico-cultural que permitem a ascensão dos ideários modernistas nos ambientes da arquitetura europeia e da literatura brasileira. A porção primeira desta pesquisa encerra-se nos momentos limítrofes do advento da nova estética, ao passo que a divisão seguinte avança, promovendo a descrição dos instantes de sua chegada e das mudanças imediatas trazidas pelo movimento, bem como trata das consequências tardias da adoção do novo padrão. Finalmente, a terceira parte aborda as vidas dos dois autores focados por este trabalho, Le Corbusier e João Cabral de Melo Neto, fixando a cronologia de suas vidas e marcando as principais ocorrências em suas carreiras, tanto em relação às origens quanto à repercussão de suas obras.

### 2.1 OS ANTECEDENTES DOS FATOS

A chegada à fase moderna, no âmbito da arquitetura, ocorre a partir da ingerência de alguns fatores, tanto de natureza técnica quanto humana. Em seu trabalho de documentação e de compreensão dos eventos que concorrem para tal mudança, o historiador italiano da arquitetura Bruno Zevi prioriza quatro grandes eixos:

- A evolução natural do gosto;
  - O progresso científico e técnico nas construções;
  - As novas teorias a respeito da visão estética;
  - As radicais transformações histórico-sociais que tiveram lugar após a Primeira Revolução Industrial, na Europa.
- (ZEVI, 1954, p. 15)<sup>2</sup>

Há um sem-número de exemplos que servem para demonstrar que a histórica transformação do gosto humano como um todo se tem expressado na busca pelo despojamento e por um progressivo antidecorativismo. Para ilustração, é notável o fato de

---

<sup>2</sup> No original: - *por la evolución natural del gusto;*  
 - *a causa del progreso científico y técnico en las construcciones;*  
 - *como consecuencia de las nuevas teorías de la visión estética;*  
 - *como resultado de una radical transformación social.*

que, nos dias que correm, as mulheres não utilizam mais as faustuosas vestimentas comuns aos séculos de ouro das cortes europeias. Do mesmo modo, o mobiliário contemporâneo, presente no quotidiano de qualquer residência do século XXI, apresenta um estilo despojado, completamente distinto daquele utilizado, a título de comparação, durante a era histórica medieval.

Outro exemplo igualmente importante provém da passagem das estéticas eminentemente representativas na pintura para os preceitos constantes do abstracionismo, filosofia constituinte do Impressionismo, a partir do último quartel do século XIX, e do Cubismo e demais movimentos de ruptura coincidentes, nas primeiras décadas do século XX.

À arquitetura, o resultado de tais transformações traz, ao correr do tempo, gradativas simplificações formais na construtiva, não obstante à reação da academia, ainda muito ancorada nas tradições e temáticas áulicas ou representativas. Dito de outro modo, a arte – nas suas diversas manifestações – experimenta mudanças de paradigmas ao renunciar ao supérfluo e ao promover a valorização de elementos constitutivos mínimos e essenciais à concepção. Tais mudanças também exercem preponderância sobre as técnicas arquitetônicas.

A ciência e os materiais construtivos são contribuintes, da mesma forma, dessa mudança de lógica, que resulta em profundas modificações nos métodos dos quais a arquitetura é dependente, pois, desde o século XVII, os cientistas começam a conduzir trabalhos e estudos no sentido de descobrir novos materiais ou, ainda, de aperfeiçoar aqueles pré-existentes. Destes experimentos redundam diversas inovações científicas no tocante, principalmente, a melhorias em termos de resistência e em relação à qualidade das matérias-primas na indústria construtiva. Ademais, tais pesquisas também proporcionam ao segmento a introdução de materiais inovadores e revolucionários, dentre os quais se destacam o vidro, o ferro, o aço e o cimento armado.

As novas teorias estéticas que emergem no coração do Velho Mundo nos primeiros anos do século XX concorrem para o surgimento do novo paradigma arquitetônico. As vanguardas, como são denominadas, oxigenam o pensamento no continente e coadunam-se às expectativas dos modernistas – o termo deve ser entendido de modo *lato*, fazendo referência a artistas e pensadores constantes de todas as áreas artísticas e filosóficas europeias –, ensejando a criação de novos preceitos relativamente aos meios de expressão e aos repertórios figurativos tradicionais. Para Zevi (1954, p. 20): “[...] era necessário estabelecer uma nova

linguística, novas semânticas, gramáticas e sintaxes aptas a elaborar um estilo moderno.”<sup>3</sup>

Coube às teorias visuais o estabelecimento dos valores embrionários de diversos movimentos modernistas europeus. Dentre tais teorias, algumas em especial encerram uma presença mais nítida no âmbito da produção arquitetônica, a saber: o Cubismo, que se destaca pela reestruturação do sistema dimensional – a introdução da terceira e quarta dimensões à pictórica – e por conta do modo pelo qual suas técnicas subvertem as noções de perspectiva provenientes dos estudos do mestre italiano Giotto, da época do Renascimento; o Neoplasticismo do pintor Piet Mondrian, que traz à prática arquitetônica, partindo da valorização da obsessão geométrica, a possibilidade da decomposição de corpos volumétricos em estrutura bidimensionais, bem como o emprego das cores elementares, donde os arquitetos retiram as características de despojamento e de espartanismo cromático; o Expressionismo, que cede à atividade arquitetônica sua componente mais humana: a dramaticidade. Nas palavras do historiador, tal vanguarda demonstra seu tempo:

[...] com o grito mais significativo, com a visão mais alucinante de uma sociedade desagregada que aguarda a destruidora confirmação da Primeira Guerra Mundial, sofre por isso e, inclusive, fomenta com uma complacência quase histérica seu devir, e [...] representa as irrefreáveis tragédias da psicologia pós-bélica. (ZIVI, 1954, p. 27)<sup>4</sup>

Embora o movimento expressionista não tenha resultado em uma nova linguagem para a arquitetura, de sua adoção resulta o modo de protesto contra o dogmatismo das formas de pensamento tradicional, muito presentes nos meios acadêmicos. Em outras palavras, seu valor se faz sentir em termos culturais, no momento da constituição teórica dos arquitetos, como ocorre, por exemplo, na Alemanha dos anos de 1920; o Purismo francês, que surge como contrapartida à lógica quase apocalíptica do Expressionismo pré-conflito, buscando na harmonia elementar presente na natureza as bases para sua filosofia. Tendo Le Corbusier como ícone, precursor e difusor, o movimento prega a redução das composições arquitetônicas a formas primárias, naturais: prismas, cubos, pirâmides, cilindros e esferas.

<sup>3</sup> No original: [...] era necesario establecer una nueva lingüística, nuevas semánticas, gramáticas y sintaxis aptas para elaborar un estilo moderno.

<sup>4</sup> No original: [...] con el grito más significativo, con la visión más alucinante de una sociedad disgregada que aguarda la confirmación destructora de la primera guerra mundial, sufre por ésta e incluso fomenta casi con histérica complacencia su advenimiento, y [...] representa las irrefreables tragedias de la psicología postbélica.

Segundo o arquiteto franco-suíço, ao alcançar, nas criações humanas, os graus de pureza constantes das formas geométricas primitivas, a composição arquitetônica aproxima-se da chamada Secção Áurea, ou Secção Divina, marca de perfeição proporcional postulada pelo arquiteto latino Vitrúvio, que será vista em mais detalhes ao longo deste trabalho; o Construtivismo, por sua vez, empenha-se na reinterpretação simbólica dos corpos volumétricos. Esta tendência produz efeitos localizados – na arquitetura russa, notadamente –, não alcançando maior repercussão junto às culturas centrais do continente; e o Futurismo, que atinge principalmente a Itália, produzindo problematizações que têm por base a necessidade de representação arquitetônica do movimento. As temáticas exploradas dizem respeito às questões da elasticidade, da celeridade, do moto-contínuo (a perpetuação do movimento), da transformação constante, entre outros.

No campo da economia, o pujante processo de industrialização traz a necessidade de aumentar rapidamente a quantidade de edificações destinadas a cumprir atividades no segundo setor. Da mesma forma, tais construções devem atender às urgências qualitativas e funcionais da atividade industrial. Como efeito colateral do crescimento do setor secundário, há um incremento nos processos de êxodo rural – já em curso devido à ascensão econômica das cidades –, provocando consideráveis aumentos nos contingentes populacionais e crescimento desordenado dos centros urbanos.

Há mais um fator relevante que impulsiona a chegada aos paradigmas arquitetônicos modernos: a questão do esgotamento funcional das técnicas construtivas tradicionais. Tal ocorrência dá-se em função tanto da ausência de pesquisas, pelos profissionais consagrados, para solucionar os novos problemas arquiteturais – tais quais, por exemplo, as exigências formais da nova tipologia construtiva: o edifício industrial – quanto em decorrência da não compreensão dos reflexos oriundos das mudanças descritas anteriormente sobre as estruturas sociais e funcionais das cidades.

Outro fenômeno em curso diz respeito à melhoria das condições médico-sanitárias no continente europeu. Esse evento acarreta o definitivo afastamento do método sanitário medieval, fazendo decrescer as altas taxas de mortalidade presentes na Europa desde tempos imemoriais e contribuindo, também, para o aumento demográfico e para o avanço dos índices de ocupação dos espaços urbanos. Ainda relativamente à questão médica, o historiador brasileiro Benjamim de Araújo Carvalho (1990) aponta para a premência de modificações nas estruturas construtivas com vistas a criar ambientes melhorados no tangente à higiene. Como

consequência dessa alteração de ponto de vista, os recintos fechados, tão característicos das técnicas arquitetônicas antigas, passam a ter sua construção reavaliada.

No cerne destas mudanças encontra-se, ainda, a paulatina substituição da aristocracia decadente pela chamada burguesia industrial nos postos mais altos da economia e das sociedades europeias, classe que ascende econômica e politicamente, sendo dotada de uma cultura absolutamente diferenciada em comparação às antigas castas monárquicas.

Em outras palavras, a filosofia arquitetônica dos séculos XVIII e XIX não atenta às profundas alterações culturais, sociais e econômicas em curso ao longo do tempo e permanece presa aos valores da aristocracia feudal, anterior às revoluções industriais, e engessada em sua capacidade de adaptar-se à modernidade e às novas exigências da era entressécular.

Eis algumas das premissas responsáveis pelas importantes mudanças que produzem as condições mínimas para a revisão dos parâmetros arquitetônicos em fins do século XIX. Tal revisão redundará, como veremos ao longo deste trabalho, na emergência do movimento modernista na arquitetura. Enquanto o cenário europeu é modificado por essa série de acontecimentos, na esfera da literatura brasileira, as condições que fazem disparar o surgimento do Modernismo são de natureza pouco diversa, muito embora tenham sido bastante tardias em relação àquelas que deram início ao movimento na arquitetura, o que seria natural tendo em vista a precedência das mudanças ocorridas no Velho Mundo.

A despeito desse fato, os críticos literários nacionais, como Alfredo Bosi (1985), são quase unânimes em apontar a antecedência de um estágio ao Modernismo que pode ser caracterizado pela presença de autores e de obras dotados dos primeiros impulsos estilísticos que vêm a conformar os ideários modernistas. O surgimento desta etapa no cenário cultural brasileiro dá-se em resposta às alterações pelas quais a sociedade atravessa, entre finais do século XIX e princípios do XX.

No terreno da política, as mudanças estruturais trazidas pela queda da monarquia e pela chegada da república provocam, ao menos nas insipientes camadas militares, de profissionais liberais e na pequena burguesia industrial, câmbios de mentalidade e de posicionamento frente às principais questões nacionais.

A ascensão destes segmentos tem lugar em função de alguns fatores de ordem econômico-social, a saber: o declínio do ciclo da cana-de-açúcar no Nordeste e a instalação da nova monocultura exportadora nacional, a do café, na região Sudeste; a substituição da mão-de-obra escrava pela imigrante, ocorrida após os anos de 1870, força de trabalho que se

estabelece principalmente nas regiões Sul e Sudeste do país; o crescimento das cidades e a transferência de populações das áreas rurais para as zonas urbanas; o princípio do processo de industrialização do Brasil, que vem associado ao crescimento oriundo da instalação da lavoura cafeeira, no Noroeste paulista.

Nos polos urbanos, o crescimento das atividades industrial e de serviços dá origem a uma classe burguesa abastada, bastante suscetível às tendências culturais estrangeiras; e a um estrato social médio, composto basicamente de uma população operária e subproletária, conjunto representativo no âmbito social, porém sem destaque junto aos círculos oficiais de poder.

Como consequência de tais alterações nas estruturas sociais brasileiras, Bosi (1985, p. 342) assinala importantes conflitos ideológicos ao afirmar que “[...] o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na sua faixa burguesa e rica em fermentos radicais nas suas camadas média e operária.”.

De modo quase natural, as diversas revoltas ocorridas entre o final do século XIX e início do XX servem para exemplificar e para exprimir alguns dos mais importantes focos de tensão constantes da realidade nacional, e, mais do que isso, trazem para as arenas públicas de debate os problemas do grave desequilíbrio presente nos processos de desenvolvimento do Brasil.

No campo cultural, o contato com os cenários europeus acarreta que as classes intelectuais brasileiras experimentem certas tendências formais e filosóficas de vanguarda, como o Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, na literatura; Claude Debussy, na música; Luigi Pirandello, no teatro; e Charles Chaplin, no cinema. Além destes, emergem também o Cubismo, o Primitivismo e o Expressionismo plástico alemão, e apontam no horizonte as revoluções científicas das teses psicanalíticas de Sigmund Freud e o relativismo de Albert Einstein. No âmbito da política internacional, a Primeira Grande Guerra e a Revolução Russa dão sinais de sua emergência, bem como as correntes ideológicas do anarquismo espanhol, do fascismo italiano e do sindicalismo.

Tratando especificamente do panorama literário nacional, observa-se a crescente valorização de pontos de vista irracionalistas, em oposição ao positivismo e ao cientificismo reinantes em finais de século XIX. A adoção desses posicionamentos ideológicos serve como base para a agressividade discursiva e para a atitude beligerante dos futuros autores

modernistas em sua missão visceral de debelar definitivamente as escolas parnasiana e simbolista e o academicismo do pensamento cultural brasileiro.

Sob a égide de tais mudanças, vêm à tona algumas manifestações literárias que servem para demarcar o período do Pré-Modernismo e para melhor caracterizá-lo enquanto relevante momento histórico-literário de transição, degrau necessário e basilar à constituição do movimento moderno das letras nacionais.

Inicialmente locados dentro dos grupos estéticos disponíveis para a época – o Realismo, o Simbolismo e, em alguns casos, o Naturalismo –, certos textos deste instante se sobressaem e obtêm a permanência no rol das grandes obras da literatura brasileira não somente por apresentarem características formais inovadoras, mas, sobretudo, em decorrência de terem conseguido problematizar as realidades sociais e culturais brasileiras, jogando luz sobre os pontos de tensão da vida nacional.

Dentre os mais relevantes fenômenos literários constituintes desse período, devem ser mencionados, por sua importância – e pela primazia no emprego de determinadas estruturas formais antecipatórias do Modernismo –, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, texto que apresenta inovações de linguagem, contrariando as tipologias textuais precedentes e inovando em sua busca pela exatidão terminológica, característica formal que aproxima o texto d'*Os sertões* das grandes obras do ciclo do Romance de 30; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, de linguagem próxima à quotidiana e de técnicas cronísticas de redação, introdutórias de tendências que encontram eco junto ao regionalismo literário brasileiro; e *Canaã*, de Graça Aranha, obra dotada de certo teor naturalista, mas que antecipa os modernos pelos tons impressionistas de suas descrições.

Juntamente com esses textos – fundadores, em certa medida, da nova estética – podem ser afinadas outras iniciativas, como, por exemplo, as do campo da crítica literária e da ensaística, com João Ribeiro, Alberto Torres, Manuel Bonfim e Oliveira Viana, cujos trabalhos concentram-se na confecção de programas de reorganização sócio-política com vistas a discutir questões históricas e sociais brasileiras. Ademais, o quadro cultural geral do tempo antecedente à Semana compõem-se, ainda, de expoentes como Augusto dos Anjos, Coelho Neto, João Simões Lopes Neto, Raul de Leoni, embora nesse contexto o nome que mereça mais destaque seja o de Monteiro Lobato.

De personalidade controvertida e afeita a polêmicas, o paulista Monteiro Lobato inscreve-se na história das letras nacionais de modo paradoxal. Tal fenômeno ocorre em face de que certa porção de sua obra (*Urupês*, por exemplo, livro de princípio de carreira, vindo a público ainda em 1918) traz questionamentos às estéticas realista e romântica ao exagerar e deformar estereótipos na criação de suas personagens e ao ficcionalizar tipos humanos populares e seus costumes. Da mesma forma, por meio da incorporação do linguajar mais simples e direto, oriundo da fala coloquial, Lobato contraria os padrões linguísticos formais, colocando-se conceitualmente à margem das principais escolas literárias vigentes em seu tempo.

Mais do que alhear-se aos preceitos em voga à época, o escritor consegue prenunciar algumas das mais importantes virtudes técnicas que caracterizam o Modernismo emergente, sem, no entanto, estar em contato com as ideias ou, ao menos, com os autores que participam do movimento. Pelo contrário – e é justamente aqui que se instaura o paradoxo de Lobato –, as posições do escritor paulista são absolutamente antagônicas em relação ao novo estilo. Exemplar de sua atitude é a publicação, em 1917, da crítica *Paranoia ou mistificação*, na qual se coloca contrariamente à exposição de Anita Malfatti e, por tabela, às tendências europeias de vanguarda representadas em suas pinturas.

De todo modo, a resposta de Lobato à manifestação da pintora é ilustrativa quanto aos embates conceituais que têm lugar nos círculos culturais brasileiros, ao longo da década de 1910. Dentre as principais correntes de vanguarda combatidas pelo autor e pelos demais próceres da cultura nacional, aquelas que alcançam maior destaque no campo literário são as do Futurismo, do Cubismo, do Dadaísmo e do Surrealismo.

O Futurismo tem sua importância pela revisão das linguagens literárias, em outras palavras, pela subjugação das estruturas discursivas tradicionais. No contexto paulista, é o principal impulsionador das ideias modernistas, tendo até mesmo emprestado o epíteto de “futuristas” a vários dos jovens artistas que organizam, posteriormente, a Semana.

Quanto ao Cubismo, este rende o estabelecimento de composições de formato livre no espaço da página, como nos textos dos *Caligramas*, de Apollinaire, poemas cujos elementos gráficos formam, literalmente, imagens visuais. Tais esquemas compositivos derivam para a poética concretista no Brasil dos anos 1950.

Sob certa visada, o Dadaísmo também objetiva suplantar as linguagens literárias historicamente assentadas e, ainda, retirar do âmbito da criação literária as manifestações

utilitárias da linguagem social.

Já o Surrealismo preconiza o uso de técnicas inovadoras de criação artística, tal qual o automatismo da escrita, como o modo de atingir a expressão real e verdadeiramente livre do pensamento artístico, o que resulta em uma criação apartada da fiscalização exercida pela razão, pela moral e pela estética. Além disso, há a valorização de manifestações não lógicas de ideias, como aquelas provenientes dos sonhos, da imaginação, da hipnose, dos estados de transe e da própria loucura, únicos veículos possíveis para as manifestações do inconsciente.

Eis os mais importantes fatos históricos e filosóficos que servem de alicerce, tanto na esfera da arquitetura europeia quanto na das letras brasileiras, para o surgimento dos respectivos movimentos modernistas. No próximo segmento são tratados os aspectos mais relevantes presentes em cada uma das mudanças paradigmáticas e suas consequências, bem como são descritos os caminhos que resultam no surgimento dos ícones modernistas em relevo neste estudo.

## 2.2 OS FATOS E SUAS REPERCUSSÕES

O movimento moderno na arquitetura não conta com uma especificação de data e de lugar de começo, mas com uma conjunção de acontecimentos de natureza construtiva, isto é, de obras. Tais eventos têm lugar nas regiões Norte e Centro da Europa, primordialmente, estendendo-se, com o passar dos anos, para o restante do continente europeu e para as Américas. Do mesmo modo, os primeiros instantes do Modernismo arquitetônico vêm em decorrência da fundação de células de pesquisa e desenvolvimento de projetos – as correntes de renovação –, o que ocasiona o surgimento de tendências estético-construtivas dentro do segmento. Estas tendências contribuem, por sua vez, para a criação das mais importantes características constantes da arquitetura moderna. Dentre estes núcleos de pesquisa e criação, alguns merecem especial destaque devido a sua preponderância.

O movimento denominado *Arts and crafts* tem seu princípio na Inglaterra da segunda metade do século XIX e conta com nomes como John Ruskin e William Morris. Posteriormente, suas ideias alcançam a França, com Eugène Viollet-le-Duc, e a Áustria, com Franz Wickhoff e Alois Riegl. A partir da reapropriação de valores góticos comuns à cultura das ilhas britânicas, a corrente promove a retomada de um método construtivo presente nas

catedrais inglesas dos séculos XIV e XV: a retirada das funções portantes das paredes, possível em decorrência do aparecimento de materiais como o aço e o concreto armado.

O movimento chamado *Art Nouveau*, cujos principais nomes são os de Victor Horta, Henry Van de Velde, Charles Mackintosh e Antonio Gaudí, alcança difusão na totalidade do continente europeu e é exitoso na luta contra o tradicionalismo estético, abrindo caminho para as experimentações que marcam a chegada do Modernismo na arquitetura. Do ponto de vista formal, o *Art Nouveau* unifica as linguagens arquitetônicas presentes no continente e, do ponto de vista prático, aceita desde o princípio os novos conceitos nascidos a partir da Revolução Industrial, adaptando-os aos seus propósitos artísticos. As obras dessa tendência valorizam, igualmente, a retirada das funções de sustentação das paredes e a visibilidade das estruturas portantes, além de elementos externos, como superfícies envidraçadas contínuas, características que modelam os trabalhos dos arquitetos modernistas.

Os modernos também são tributários da escola arquitetônica holandesa, nos nomes de Hendrik Petrus Berlage e Robert Van't Hoff. Como aspecto construtivo mais importante, a escola holandesa lega a supressão de elementos tradicionalmente aparentes no plano. Assim, arcos, pilastras, capitéis e demais saliências volumétricas são achatadas quase ao nível da massa murada, tornando tais superfícies absolutamente puras e corroborando os princípios do antidecorativismo na construção.

Conceitos semelhantes são utilizados pelo movimento da Secessão Vienense, que tem em Otto Wagner o seu principal difusor. Também os arquitetos austríacos coadunam-se à ideia do despojamento das estruturas, valorizando aspectos como o da planta livre e o das superfícies limpas de ornamentação. O preceituário da Secessão adere-se ao axioma da *artis sola domina necessitas*, isto é, os filiados à corrente trabalham a partir da compreensão de que sua arte deve estar sempre subjugada pelas necessidades construtivas reais.

Da França surgem nomes como os de Auguste Perret e Tony Garnier. Perret promove, por exemplo, o livre emprego do cimento armado, utiliza prismas regulares em sua volumetria básica e recorre ao uso de grandes superfícies de vidro nas fachadas de seus projetos, antecipando escolhas formais comuns ao Modernismo emergente. No terreno da urbanística, Tony Garnier publica, em 1904, os planos de sua *Cité Industrielle*. Constituída de uma grade reguladora simples, a planta de Garnier é dotada de módulos que podem ser repetidos indefinidamente, de acordo com as demandas ocupacionais e com as características físicas do terreno. As construções, por seu turno, apresentam recursos formais inovadores, como o

emprego do cimento armado enquanto matéria-prima, além de planta livre e pilotis como soluções auxiliares de sustentação. A visionária fórmula celular urbana de Garnier é adotada imediatamente e usada com profusão pelos racionalistas.

Todavia, pode-se afirmar que é a *Deutscher Werkbund* a principal linha de pensamento presente na gênese do Modernismo arquitetônico europeu. Nascido na Alemanha, em 1907, o movimento dá origem a dois eventos considerados nodais quanto as suas repercussões: a Exposição de Colônia, de 1914, que significa o encerramento desse período de transição e a afirmação da corrente modernista; e a Exposição de Stuttgart, de 1927, acontecimento historiograficamente tido como o apogeu das filosofias construtivas racionalistas no continente.

Nesse contexto de mudança surge o nome de Peter Behrens, um dos responsáveis pela passagem da primeira para a segunda fase da história da arquitetura moderna. Behrens compreende a necessidade de estabelecer vínculos de colaboração entre o fazer arquitetural e a atividade industrial. Como resultado desse entendimento, surgem inúmeras edificações industriais, como, por exemplo, a fábrica de turbinas da empresa de energia alemã AEG, erguida em Berlim, em 1909, cujos planos construtores incluem o uso indiscriminado e aparente de estruturas de ferro e de vidro, elementos altamente valorizados pelos modernos. Outra presença de relevo no movimento alemão é a de Adolf Loos, cuja personalidade apresenta tendência à redução dos meios expressivos a formas e linhas puras, e à busca pela essencialidade no pensamento construtivo.

Estas são, *grosso modo*, as principais manifestações artístico-arquitetônicas que ocorrem no Velho Mundo, no hiato que compreende os anos de 1859 e 1914, e que convergem, em maior ou menor grau, para o estabelecimento definitivo dos ditames filosóficos do Modernismo na produção dos arquitetos europeus.

No momento de seu aparecimento, a segunda gesta da arquitetura moderna dá sobrevida a várias das soluções técnicas e formais pensadas ao longo do primeiro momento. Inclusive, alguns dos construtores pertencentes aos movimentos iniciais dão prosseguimento aos seus estudos e logram o desenvolvimento de suas concepções dentro do período denominado racionalista.

No contexto do qual emerge, o termo Racionalismo deve ser visto como correspondente a uma “maneira inovadora” de pensar a atividade construtiva, abrangendo a revalorização de aspectos construtivos provenientes da Antiguidade Clássica, a revitalização

de seu pragmatismo secular, passando pelo imperativo exercício das desintoxicações ornamentais e pela redução dos repertórios formais a termos mínimos, com o conseqüente incremento da significação alegórica dos objetos, motivo pelo qual pode ser traçado um paralelo que aproxima as mudanças nesse campo de atividade àquelas que têm lugar no terreno da pintura quando do estabelecimento das técnicas abstratas de figuração artística.

Entre os anos de 1914 e 1918, o pensamento racionalista alcança capilarização por toda a Europa, atingindo a afirmação necessária enquanto corrente filosófica e enquanto linguagem de edificação dominante e celebrada. No entanto, nesse ínterim de quatro anos, as principais personalidades do novo movimento constroem programas claramente diversos, os quais terminam por fazer segmentar o Modernismo arquitetônico em correntes, de acordo com as inspirações e com as aspirações de cada grande mestre construtor. Dentre os mais importantes autores e pensadores do fazer arquitetônico do período racionalista, merece especial relevo o arquiteto Charles-Edouard Jeanneret, ou Le Corbusier.

Dono de um caráter de natureza fortemente doutrinária, Le Corbusier é considerado o maior propagandista do ideário moderno no âmbito da arquitetura, bem como seu mais apaixonado entusiasta. Todavia, não é possível compreender a força inventiva e racional desse homem sem que se observe o entorno cultural do tempo e do espaço dos quais emerge: a França dos anos 1910.

Diferente de outras nações europeias, fatores como o crescimento das atividades econômicas, das cidades, do êxodo rural, entre outros, não trazem convulsões ao país, e tampouco a política oferece grandes manchetes aos periódicos de época. Enfim, os progressos social e econômico ocorrem em clima propício e de modo ordenado. Em decorrência disso, a construtiva francesa de princípio dos anos 1900 apresenta certa inércia em termos de mudança de pensamento.

Cabe a Le Corbusier a função de romper com tal inércia, programar e concretizar a vanguarda modernista na arquitetura francesa. Para tanto, o mestre toma para si o compromisso de enfrentar as modelagens tradicionais, atacando os ideários acadêmicos e contrapondo-se às mais importantes instituições artísticas daquele país. Como a França goza de preponderância nos cenários culturais e artísticos europeus, a chegada do Modernismo à arquitetura francesa traz como consequência a disseminação dos programas modernos entre os demais países do continente.

Mas essa passagem não vem de modo natural, exigindo do franco-suíço um grande

esforço de persuasão e uma incomum capacidade de tornar compreensível a natureza social de sua empreitada. Reforçando suas convicções, a vida profissional do arquiteto é pautada por constantes pesquisas e pelo continuado desenvolvimento dos motivos modernos na construção – bem como pela necessidade de demonstração de resultados dessas pesquisas – sem deixar, entretanto, de pensar em termos da aplicabilidade de seus projetos na solução de problemas reais.

A tarefa de Le Corbusier é levada a cabo por meio do emprego de técnicas expressivas sem precedentes na história da atividade arquitetônica, embasadas em um excepcional domínio dos procedimentos construtivos, tanto nos quesitos teórico-formais quanto naqueles relativos à concretização dos projetos. Além disso, o mestre reafirma suas convicções ideológicas em cada uma de suas obras, utilizando com regularidade metódica soluções projetivas semelhantes para o tratamento de situações diversas, demonstrando não somente a coerência e a firmeza de suas ideias como também gerando o sentido de identificação visual entre suas criações, o que resulta, de roldão, no paulatino decréscimo da carga de preconceitos criada pela academia e pela população em geral relativamente aos produtos da nova tendência arquitetônica, os quais desaparecem por completo cerca de meio século após suas primeiras manifestações.

Em decorrência de seus esforços, o movimento modernista atinge seu mais importante período de desenvolvimento e de afirmação dentro da arquitetura europeia entresséculo. Naturalmente, a expansão da corrente não se detém. Países como o Brasil, por exemplo, recebem enorme influência da arquitetura modernista, acolhendo não somente os ideários, mas, também, o próprio Le Corbusier, durante a década de 1930, quando esteve no país em missão de difusão de suas doutrinas – uma constante em sua vida. Como consequência direta da participação de tais modelos na cultura nacional, os anos de 1950 testemunham a construção da nova capital federal, Brasília, cidade cuja idealização dá-se em conformidade com o pensamento arquitetônico moderno.

No tangente às letras brasileiras, os anos imediatamente anteriores à instalação do Modernismo anunciam a necessidade de mudanças. Após o “caso Anita Malfatti”, de 1917, os futuros modernistas passam a ter mais espaços na mídia e, portanto, mais oportunidades para a divulgação de seus trabalhos. Do mesmo modo, a aproximação entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade define o grupo dos modernistas de 22.

Em 1919, ocorre o encontro entre o grupo liderado por Mário de Andrade e Victor

Brecheret, que retorna da Europa após seis anos de estudos. Plenamente atualizado em relação às manifestações modernistas no Velho Continente, a aderência de Brecheret aos vanguardistas serve para dar ainda mais consistência à iniciativa, bem como para qualificá-la e diversificá-la: o artista plástico Brecheret vem unir-se a Di Cavalcanti, a Anita Malfatti, representantes na pintura, e a Villa-Lobos, na música.

Ao longo do decênio de 1920, a intensificação da campanha modernista, juntamente com o surgimento de um contexto social e político diferenciado e apropriado para o desenlace dos acontecimentos que se anunciam, e a proximidade do centenário da Independência brasileira fazem acirrar os sentimentos nacionalistas. Por sua vez, a filosofia caboclista presente na obra de Monteiro Lobato é recobrada e chama a atenção por seu caráter fundamentalmente diferenciado e inovador em relação aos valores literários e humanos provenientes de sistemas culturais estrangeiros.

Em 1921, tem lugar o Manifesto do Trianon, discurso de Oswald de Andrade em homenagem a Menotti del Picchia no qual o escritor incita os demais consorciados ao rompimento total com as forças tradicionais. Alguns dias depois, Del Picchia publica o artigo “Na maré das reformas”, por meio do qual ilustra suas insatisfações frente à cena cultural brasileira e clama por mudanças.

Ainda no mesmo ano, ocorrem as pendengas jornalísticas em torno das filiações filosóficas de Mário de Andrade ao Futurismo de Marinetti, fato que serve para redobrar as polêmicas acerca das ideologias por trás das vanguardas nacionais. Ocorre a exposição de Di Cavalcanti na livraria O Livro, ocasião na qual surge a ideia da Semana e, ao final do mesmo ano, Mário, Oswald e Armando Pamplona viajam ao Rio de Janeiro para divulgar o movimento entre os escritores cariocas, enquanto Graça Aranha retorna da Europa, aderindo imediatamente à empreitada modernista. Estava tudo pronto para a Semana de Arte Moderna de 22.

De fato, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, reúnem-se no Teatro Municipal da cidade de São Paulo os mais importantes representantes das vanguardas artísticas nacionais e proclamam a mudança filosófica e prática nos cenários culturais brasileiros. As campanhas deflagradas durante a Semana obtêm êxito em unir os grupos das novas tendências em torno de discussões acerca da necessidade da dissensão entre a produção artística brasileira e os programas estéticos estrangeiros, notadamente os europeus.

O advento das vanguardas instala em nossa literatura a necessidade de uma tomada de consciência quanto ao papel dos escritores dentro do sistema de produção cultural. Como desdobramento dessa conscientização, as letras brasileiras dão azo ao chamado primeiro período da moderna literatura nacional: o período da destruição.

De caráter fortemente iconoclasta, o primeiro instante modernista valoriza e dá continuidade à tradição iniciada por Lima Barreto, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, mormente no tangente às temáticas sociais, porém provoca alterações radicais no terreno linguístico, instalando inovações nos diversos estratos de linguagem, desde a configuração gráfica dos textos até suas estruturas fônicas, léxicas e sintáticas. Ademais, a fase inicial do Modernismo traz o espírito da mudança também quanto aos formatos literários, preconizando e difundindo a experimentação estilística tanto na poesia quanto na prosa.

A despeito das ideias de mudança trazidas pela iniciativa paulista, o primeiro momento da moderna literatura brasileira também fica marcado pela cisão entre os grupos que se unem no empenho comum de implementar os ideários de vanguarda nas letras nacionais. Tais vertentes são, no dizer de Alfredo Bosi, basicamente duas:

“[...] a *futurista*, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a *primitivista*, centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente românticas [...]” (BOSI, 1985, pp. 385-6, frisos do autor).

Ao êxtase dos primeiros instantes modernistas seguem-se inúmeras publicações em afirmação às filosofias constantes do movimento, dentre as quais obtêm mais destaque a *Klaxon* e a *Revista da Antropofagia*, ambas trazidas a público em São Paulo. Contudo, as publicações acabam por reproduzir as desigualdades de pensamento presentes no impulso modernista inicial, abrindo lugar para cisões e rupturas internas ao movimento. De uma forma ou de outra, as posições defendidas pelas revistas dizem respeito à profunda dicotomia que pode ser representada nas pessoas dos dois grandes ícones vanguardistas: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. De seus gênios parte a indefinição filosófica nodal do Modernismo brasileiro:

[...] dividido entre a ânsia de acertar o passo com a Modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista [...]. (BOSI, 1985, p. 386)

De qualquer modo, as contendas estético-formais desencadeadas neste período acabam por nortear, sob certo aspecto, a produção literária durante a década de 1920. Assim, obras como *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade; *Ritmo dissoluto*, de Manuel Bandeira; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Alcântara Machado; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Cobra Norato*, de Raul Bopp, entre outras – todas elas composições divisoras de águas dentro da chamada primeira fase modernista –, são lançadas em acordo com uma ou outra corrente.

Outro ponto de dissonância entre os modernistas diz respeito à refrega estabelecida entre os autores partidários da *arte interessada*, aquela produzida com vistas ao alcance de certos objetivos específicos, e os defensores da *arte pela arte*, modalidade excessivamente aderida ao Parnasianismo, que prega a valorização literária baseada nas propriedades intrínsecas dos produtos da atividade.

Estas são algumas das questões pendentes entre os modernistas brasileiros de primeira hora. Com o tempo, exacerbações nas posições políticas e filosóficas de diversos escritores acabam contribuindo para a natural formação de grupos de interesse alheios às linhas de pesquisa e confecção literárias, como no caso de Plínio Salgado, autor que, primeiramente, pertence ao grupo do Verde-amarelismo, passa ao Anta e, finalmente, coloca seus dotes literários em função do jogo político, assumindo a posição de chefe da Ação Integralista Brasileira. Enfim, é nesse contexto de instabilidade e de efervescência produtiva que se estabelece a literatura brasileira moderna.

No tocante à propagação dos conceitos da corrente de vanguarda pelo restante do país, há reflexos quase imediatos das ações dos paulistas em Belo Horizonte, na fundação d'A *Revista* por um grupo de jovens escritores – entre os quais estão Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava – no ano de 1925. Ainda em Minas, a revista *Verde* é lançada em 1927, tendo como colaboradores Enrique de Resende e Guilhermino César, entre outros. No Rio Grande do Sul, as inovações técnicas modernistas são incorporadas pela obra *Giraluz*, de Augusto Meyer, no ano de 1928. Da mesma forma, um dos desdobramentos do programa moderno, o Regionalismo, tem seguidores em Manuelito de Ornelas e Vargas Neto, no Sul, para ficar nestes dois nomes. Do Nordeste resultam manifestações na poesia de Jorge de Lima (após 1925) e na prosa de José Américo de Almeida, com *A bagaceira*, romance publicado em 1928. O alastramento do pensamento literário moderno pelo restante do Brasil serve como novo elemento afirmativo dos processos de formação da literatura regional, andamento cujo

ápice é alcançado na emergência da vertente regionalista do período conhecido por Romance de 30.

Passados os efeitos da Semana e findo o dito período da destruição nas letras nacionais, é chegado o tempo de colher os resultados das mudanças implementadas por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e os demais modernistas. A tábula rasa instituída pela primeira geração possibilita a que os artistas da segunda hora tenham campo aberto para a retomada e reelaboração dos ideários herdados junto aos pioneiros e, ao mesmo tempo, para que deem livre trânsito às próprias convicções acerca do fazer literário.

É o que acontece a poetas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima e muitos outros, que dão sequência e amplidão ao emprego do coloquial, do irônico e do prosaico em seus versos, bem como às demais pesquisas estéticas libertárias fundadas pelos vanguardistas, embora direcionados, neste momento, para além da agressividade formal e do inconformismo temático dos primeiros. Por outra via, a poesia essencialmente lírica de Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Henriqueta Lisboa, entre outros, ligada ao neossimbolismo europeu, experimenta desenvolvimento semelhante em função da abertura trazida pela geração de Manuel Bandeira, cuja poética também apresenta traços simbolistas.

A prosa, por sua vez, vale-se das benesses redundantes dos tratamentos dispensados pelos precursores modernos aos fenômenos linguísticos. Desse modo, as experimentações levadas a cabo em obras como *Macunaíma* surtem efeito nas produções de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e de tantos outros, possibilitando o aproveitamento do falar coloquial, da oralidade e, desdobramento óbvio, das variações presentes nas prosódias das inúmeras regiões brasileiras. Eis as condições para o surgimento do Romance de 30.

No terreno da poética, cabe à geração de 30, além de ampliar as conquistas linguísticas provenientes da fase heroica, recriar a poesia brasileira também em suas dimensões temáticas. Para tanto, autores como Drummond e Murilo Mendes, por exemplo, extrapolam o simples uso da linguagem cotidiana e buscam no dia a dia a inspiração para trabalhar as semânticas ligadas às questões sociais e à política, assuntos que se tornam o embrião do moderno engajamento artístico. Os temas religiosos também chegam à poética pelos versos de Murilo Mendes, além de Jorge de Lima, Cecília Meireles e outros. Afora estes, as elucubrações metafísicas são trabalhadas pela própria Cecília, por Vinícius de Moraes, por Emílio Moura, por Manuel Bandeira, remanescente da primeira leva modernista e grande mentor da segunda, e por outros ícones da época.

Um novo motivo largamente utilizado pelos artistas deste momento compreende a metapoesia, a poesia a respeito da poesia, em outras palavras, os registros do poeta quanto ao próprio fazer poético. Nesta corrente destacam-se Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, este último mais tardiamente em relação aos poetas da geração de 1930.

De todo modo, as mudanças advindas da instalação da segunda gesta de modernos na literatura nacional seguramente estão relacionadas às profundas alterações político-sociais geradas por eventos como a Revolução de 30; pela chegada, poucos anos depois, do regime varguista do Estado Novo, em 1937; e pelo início do segundo conflito mundial, no ano de 1939. Devido a tais fatos, os rearranjos de forças dentro da sociedade brasileira produzem reflexos sobre a vida cultural, acarretando mudanças nos contextos de produção artística.

Enfim, a segunda fase do Modernismo nas letras nacionais apresenta-se como um instante de concretização e de aprofundamento dos valores professados pelos grupos de Mário e Oswald de Andrade, pois o que há no cenário cultural para ser debelado o é durante os anos iniciais do movimento, tendo restado aos que sobrevieram o trabalho de dar continuidade à construção modernista, cujos alicerces já se encontram irremediavelmente fincados no terreno das artes no Brasil. Porém, se o segundo momento da literatura moderna representa a consolidação do movimento original e redundando em avanços a partir dos paradigmas fundados na época da Semana, a geração de 45, sua sucessora, nasce sob o signo da ambiguidade.

No plano histórico, o final da Segunda Guerra Mundial – e o princípio da Guerra Fria – produz o acirramento das tensões ideológicas, promovendo verdadeiras “caças às bruxas” em todo o mundo. No campo da cultura brasileira não é diferente. Como consequência direta das novas alterações no cenário da produção artística, o campo da poesia experimenta uma maior concentração de pesquisas estéticas nas áreas do regionalismo, do folclore e da cultura popular, no intuito de legar mais espaço à questão do binômio particular/universal. Concomitantemente, o aprofundamento nos estudos regionalistas sublinha ainda mais o tema das tensões sociais brasileiras, fazendo com que os escritores da época foquem suas produções na descrição e na denúncia de tais condições.

Por outro lado, os poetas da terceira onda modernista promovem uma releitura das proposições vanguardistas originais e, em uma espécie de renovação às avessas, procuram reagir, nas palavras de Massaud Moisés:

[...] contra os excessos de 22 por julgar que denotavam decadência ou imobilismo de soluções, academização ou aburguesamento. E reagiam com vistas a que o Modernismo reencontrasse, em consequência de sua rebelião, a face de sua missão transformadora. Em suma: propunham que a poesia voltasse aos trilhos próprios, sem os preconceitos, as demasias e o prosaísmo de 22/30. (MOISÉS, 2001, p. 296)

Nessa dinâmica de re-volta ao passado, a expressão “renovação às avessas” adquire *nuances* ainda mais dramáticas ao observar-se que uma das maneiras escolhidas pelos ícones do movimento de 1945 para repaginar o Modernismo recai sobre o retorno da metrificação à poesia. Eis a antinomia elementar da nova corrente poética: o uso de fôrmas e de esquemas compositivos ortodoxos dá-se no intuito de sobrepujar a história da poesia moderna nas letras brasileiras, em outras palavras, há a retomada de técnicas de escrita restritivas com vistas a renovar uma estética cuja função central é justamente a de suplantar tendências anteriores, caracterizadas pelo uso de morfologias textuais fixas.

O fato é que, a despeito dessa curiosa condição, a programática da terceira geração modernista granjeia espaço tanto nos círculos eruditos quanto nos populares, legando a nossas letras nomes como, por exemplo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Paulo Moreira da Fonseca, Mauro Motta, Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto, considerado o nome mais importante do movimento e de quem este trabalho se ocupa nas páginas que seguem, juntamente com o arquiteto Le Corbusier.

### 2.3 DOIS ATORES: LE CORBUSIER E JOÃO CABRAL

Feitas as inserções mais gerais a respeito da chegada e do estabelecimento dos movimentos modernos nos âmbitos da arquitetura europeia e da literatura brasileira, faz-se necessária a especificação dos dados acerca dos protagonistas desta pesquisa: o ícone da arquitetura modernista, Le Corbusier, e o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Para isso, são trazidos a partir deste momento alguns dos mais proeminentes acontecimentos relativos à vida pessoal e profissional de ambos os autores.

Charles-Edouard Jeanneret, que adota, tempos depois, a alcunha de Le Corbusier, nasce em 06 de outubro de 1887, no vilarejo de La Chaux-des-Fonds, pertencente à cidade

suíça de Jura. É filho de uma musicista e de um artesão da indústria relojoeira, atividade econômica preponderante na região.

Nos primeiros anos de vida, o pequeno Charles-Edouard expressa grande curiosidade quanto à natureza que envolve seu povoado, situado em meio a florestas de pinheiros, rios e lagos, e rodeado por montanhas distantes. As condições experimentadas por Jeanneret em La Chaux acarretam marcas profundas na vida do jovem, marcas que se reproduzem ao longo da futura carreira de construtor.

Fascinado pelo ofício do pai, o menino ingressa na Escola de Arte de La Chaux-des-Fonds com o intuito de aprender as técnicas de gravação e de entalhamento em relógios. Nesse ambiente, trava contato com Charles L'Eplattenier, que vem a ser seu mentor durante os anos mais importantes de sua formação artística. Sob sua tutela, Charles-Edouard tem os primeiros contatos com História da Arte e começa a estudar e a desenhar motivos naturais. Segundo o teórico Geoffrey Baker (1998), tanto os ensinamentos dados por seu primeiro mestre quanto os esboços produzidos por ele neste momento servem como base para toda a sua produção arquitetônica.

Por meio de L'Eplattenier o aprendiz toma contato com as ideias do arquiteto inglês John Ruskin – do movimento *Arts and crafts* – cujos fundamentos abarcam:

- A função da arquitetura – relatar a natureza; [...] ser solene e plena de ternura como a natureza, e rica em sua representação; pois o que é legítimo ou belo em arquitetura é imitado das formas naturais;
- A cobertura – a verdadeira alma da casa de campo, sua essência e seu significado estão na cobertura; é ela que constitui seu abrigo [...];
- O ornamento nobre – o material apropriado para o ornamento será qualquer coisa criada por Deus [...] Quanto ao material, devemos ter primeiro as linhas abstratas, que são as mais frequentes na natureza; e então, da inferior para a superior, a gama completa das formas sistematizadas inorgânicas e orgânicas;
- A grandiosidade dos edifícios – a grandiosidade relativa dos edifícios depende mais do peso e vigor de suas massas do que de qualquer outro atributo de seu projeto; a massa do todo, do volume, da luz, da escuridão, da cor, não a mera soma de alguns desses elementos, mas sua totalidade;
- A alvenaria – o caráter nobre obtido pela oposição entre grandes pedras e pequenos tijolos, entre colunas maciças ou arquitraves volumosas e paredes de tijolos ou pequenas pedras; entendo que, por estas e outras razões, a alvenaria de um edifício deve ser exibida [...]. (BAKER, 1998, pp. 20-21)

Alicerçado por essa formação inicial, Jeanneret pende para a arquitetura e, ainda em 1905, recebe a primeira encomenda: o projeto da nova residência de Charles L'Eplattenier, a Villa Fallet, concluída no ano seguinte.

Entusiasmado pela experiência inicial, o jovem construtor empreende uma série de viagens pela Europa e pela Ásia Menor, na qual visita os templos históricos de Constantinopla e a Acrópole de Atenas, inteira-se acerca das novas tendências arquitetônicas de vanguarda e acaba por conhecer alguns dos principais nomes em atividade, entre os quais se destacam Josef Hoffmann (por meio de quem trava conhecimento das ideias de Adolf Loos), Auguste Perret, Peter Behrens, Mies Van der Rohe e Walter Gropius.

Essa etapa de estudos encerra-se em 1913, quando Charles-Edouard Jeanneret lança o projeto da casa *Dom-ino*, um sistema construtivo de planta multiplicável, que contém vários dos elementos consagrados posteriormente entre os arquitetos modernistas. No período da Primeira Guerra Mundial, retorna a La Chaux-des-Fonds para lecionar arquitetura em sua antiga escola e, em 1917, deixa definitivamente a cidade natal e estabelece-se em Paris, onde trava amizade com o artista Amédée Ozenfant, que lhe proporciona as primeiras experiências com a pintura e com os movimentos artísticos de vanguarda.

O ano de 1919 é fulcral para o arquiteto em virtude da fundação, juntamente com Ozenfant, do movimento artístico purista, cujos princípios versam sobre o uso de formas simples, básicas, e na busca da harmonia entre os processos da arte e os da natureza. Segundo seus consorciados, as normativas puristas podem ser aplicadas sem reservas e/ou adaptações às demais manifestações artísticas. No mesmo ano, o construtor organiza, com a colaboração do pintor e do poeta Paul Dermée, a revista de estética *L'Esprit Nouveau*, que serve como veículo de propagação dos movimentos moderno e purista. Ainda em 1919, Jeanneret presta homenagem ao avô e adota a denominação pela qual fica conhecido: Le Corbusier.

Em 1922, associado ao primo, Pierre Jeanneret, Corbusier traz a público a primeira compilação de textos teóricos abordando o novo formato arquitetônico modernista: o livro *Vers une architecture* (“Para uma arquitetura”). Tendo alcançado projeção junto à cena arquitetônica europeia, o texto apresenta os intuítos filosóficos do construtor (1978, p. 3): “O engenheiro, inspirado na lei da economia e levado pelo cálculo, coloca-nos em acordo com as leis do universo. Ele alcança a harmonia. O arquiteto, pela disposição que imprime à forma,

realiza uma ordem que é a pura criação de seu espírito [...].”<sup>5</sup>

A vida do construtor abrange intensa produção teórica e, também, prática, de modo que, entre 1919 e 1926, muitos projetos e edifícios recebem a assinatura do mestre modernista, além de diversos compêndios formais. Mas sua contribuição maior à arquitetura vem a público em 1926. Amparados por incessantes pesquisas construtivas, Le Corbusier e seu primo Pierre sistematizam ideias utilizadas ao longo dos anos de prática profissional e as sintetizam no clássico documento *Os cinco pontos de uma nova arquitetura*. Segundo seus autores, o estabelecimento do moderno na construção abrange o emprego dos aspectos que seguem:

#### Os “pilotis”

[...] A casa sobre pilotis! A casa se aprofundava no terreno: locais escuros e frequentemente úmidos. O concreto armado torna possível os pilotis. A casa fica no ar, longe do terreno; o jardim passa sob a casa [...]

#### Os tetos-jardim<sup>6</sup>

[...] Verdade incontestável: os climas frios impõem a supressão dos tetos vertentes e exigem a construção dos tetos-terraço escavados, com recolhimento para o interior da água (*sic*).

[...] Ao invés de procurar evacuar rapidamente as águas pluviais, é necessário procurar, pelo contrário, manter uma umidade constante sobre o concreto do terraço, e portanto uma temperatura regulada sobre o concreto armado. Medida de proteção: areia recoberta por lajes de concreto, com juntas afastadas. Estas juntas são plantadas com grama. Areia e raízes não deixam que a água se infiltre rapidamente.

#### A planta livre

Até então: paredes de sustentação: Partindo do sub-solo (*sic*), sobrepõem-se formando o andar térreo e os outros andares, até o teto. A planta se torna escrava das paredes de sustentação. O concreto armado traz, para a casa, a planta livre! Os andares não precisam mais ser encaixados uns sobre os outros. [...].

#### A “fenêtre en longueur”<sup>7</sup>

[...] O concreto armado revoluciona a história da janela. As janelas podem correr de um lado a outro da fachada [...].

#### A fachada livre

As pilastras afastam-se em relação à fachada, na direção da parte interna da casa. O pavimento prossegue em falso, na direção do exterior. As fachadas são apenas frágeis membranas, de paredes isoladas ou de janelas. A fachada está livre [...].

(BENEVOLO, 1989, pp. 431-434)

<sup>5</sup> No original: *El ingeniero, inspirado por la ley de la economia, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la harmonia. El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es pura creación de su espíritu [...]*

<sup>6</sup> A expressão mais comumente utilizada na literatura arquitetônica é *terraço-jardim*.

<sup>7</sup> Em textos da área, escritos em língua portuguesa, tal expressão corresponde a “janela em fita”

A despeito das celeumas críticas causadas pelos escritos corbusianos e, mesmo, da ênfase subjetiva presente em sua redação, a chegada do manifesto serve, de certo modo, para unificar os discursos dos expoentes modernistas e para basear a produção arquitetônica de época dentro de linhas mestras, em um programa construtivo tendencialmente específico.

O ano de 1928 é importante para Le Corbusier em virtude da abertura do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM –, projeto levado a termo em conjunto com os principais nomes da atividade na Europa. O evento ocorre em La Sarraz, na Suíça, e tem por natureza promover a defesa dos valores da moderna arquitetura contemporânea. Na mesma época, os planos da Villa Savoy têm início. Conceitualmente falando, esse é um dos projetos mais relevantes de toda a carreira do arquiteto, pois é concebido observando a totalidade das premissas constantes de suas filosofias construtivas pessoais. A conclusão da obra ocorre dois anos mais tarde.

De 1929 até meados dos anos 1940, o mestre suíço envolve-se na elaboração e na execução de muitas obras, englobando as mais diversas tipologias: edifícios comerciais e habitacionais em grandes centros urbanos; pavilhões para exposições internacionais; casas (*villas*) para personalidades; projetos urbanísticos para cidades como Paris, Argel, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevidéu, entre outras; prédios administrativos; além de participar de inúmeros concursos internacionais de arquitetura. Durante esse prolongado ínterim, retoma seus estudos dos traços reguladores e, no ano de 1945, publica o *Modulor*, um diagrama de escalas construtivas inspirado nas proporções humanas e naturais.

Em 1947, tendo em vista sua projeção no cenário arquitetônico mundial, é convidado a fazer parte da comissão internacional responsável pela construção do futuro edifício-sede da Organização das Nações Unidas. No entanto, acaba afastando-se do grupo em função de suas ideias “excessivamente modernas” e de seu temperamento difícil.

Contratado pelo governo indiano em 1951, o mestre franco-suíço envolve-se nos projetos iniciais para o erigimento de uma série de edifícios de função administrativa na cidade de Chandigarh, capital do estado indiano de Punjab.

Entre 1952 e 1965, trabalha na concepção e na construção de duas *Unites d'habitation*, em Nantes e em Berlim; do pavilhão Philips da Feira Mundial de Bruxelas, na Bélgica; da sede da Associação dos Tecelões de Ahmedabad, na Índia; do mosteiro dominicano de La Tourette, em Lion, França; da sede da embaixada francesa, em Brasília, no Brasil; do Centro de Artes Visuais, em Cambridge, Estados Unidos; entre outros.

Em agosto de 1965, o maior nome da arquitetura do século XX morre vitimado por um ataque cardíaco em Cap Martin, no litoral francês. Fecha-se uma trajetória profissional que começa em 1905 e é definitiva para os caminhos que a arte construtiva toma a partir de seu surgimento. É essa trajetória, ainda, que vai influenciar a poesia de João Cabral de Melo Neto, pois, quando o poeta nasce, em 1920, já encontra Le Corbusier determinando os princípios formais do Modernismo arquitetônico.

João Cabral de Melo Neto nasce no Recife, capital do estado de Pernambuco, a 09 de janeiro. Os primeiros anos de sua vida são divididos entre engenhos no interior do estado, notadamente o Poço do Aleixo, em São Lourenço da Mata; e os engenhos Pacoval e Dois Irmãos, no município de Moreno, também no interior de Pernambuco. Em Poço do Aleixo, o menino tem o primeiro contato com as nascentes do Rio Capibaribe, que ocupa lugar especial em sua poesia e em sua experiência. Precoce em seu aprendizado, começa a ler rapidamente, desfrutando dos volumes de literatura de cordel trazidos pelos trabalhadores dos canaviais nos quais mora.

Aos dez anos de idade, acompanhando o trajeto do Capibaribe, o menino tem contato com a cidade grande, Recife, para a qual segue com vistas a tomar as primeiras instruções escolares, o que o desagrada sobremaneira. Dessas experiências, coleciona na memória apenas os bons momentos vividos nas leituras dos romances de cordel, aos quais também tem acesso no tempo de escola.

Igualmente, são coadunadas ao Rio Capibaribe outras boas lembranças de infância e certas inspirações, como a que se vislumbra a partir do excerto de “O rio (trecho de Apipucos à Madalena)”, no qual o vate se autorretrata:

[...]  
 Um velho cais roído  
 e uma fila de oitizeiros  
 há na curva mais lenta  
 do caminho pela Junqueira,  
 onde (não mais está)  
 um menino bastante guenzo  
 de tarde olhava o rio  
 como se filme de cinema  
 [...]  
 viu o mesmo boi morto  
 que Manuel viu numa cheia,  
 viu ilhas navegando  
 arrancadas das ribanceiras.”  
 (MELO NETO, 1994, p. 137)

O Manuel referido pelo “menino bastante guenzo” é Manuel Bandeira, o qual, nos anos de 1930, ocupa lugar de destaque no ambiente cultural nacional. O parente é uma de suas referências nos anos vindouros, mormente em sua poesia de princípio de carreira.

Na experiência da metrópole pernambucana, a saúde precária de João Cabral faz com que sua bem-aventurada vivência futebolística seja abreviada; o mesmo ocorrendo com suas pretensões em atingir o título de doutor. Resta apenas o final dos estudos obrigatórios.

Aos dezoito anos, Bandeira retorna à vida de João Cabral, agora sob a forma do poema “Não sei dançar”. Esse contato com a poesia moderna de Bandeira faz surgir o interesse pelo gênero, que se traduz, inicialmente, na escolha pelo ofício de crítico, motivo que leva o futuro escritor a dar azo às primeiras investigações acerca do fazer criativo, da compreensão da realização poética.

Antes de cogitar e de promover a simbiose entre as indagações sobre a confecção e a concretização poéticas, relação que se torna um dos motivos principais de sua produção, João Cabral trava contato com Willy Levin e Joaquim Cardozo, jovens nos quais o tímido e solitário crítico iniciante encontra amigos.

Nas palavras de Benedito Nunes (1976a, p. 13, ambos), um dos mais importantes debatedores da obra cabralina, Joaquim Cardozo é um dos responsáveis por estimular em João Cabral as suas “qualidades reflexivas e os pendores lógicos”. Do mesmo modo, Cardozo lhe ensina os “rudimentos da engenharia verbal”. O poeta, por seu turno, rende homenagens ao amigo no poema “O rio (trecho Dos Coelhoos aos cais de Santa Rita)”, conforme segue:

No cais, Joaquim Cardozo  
morou e aprendeu a luz  
das costas do Nordeste,  
mineral de tanto azul  
[...]  
(MELO NETO, 1994, p. 139).

Enquanto bruxuleia entre os caminhos da poesia, João Cabral ocupa alguns cargos burocráticos junto a empresas privadas e públicas, e cogita a respeito da temática em destaque em sua primeira publicação: as implicações poéticas do sono e a chegada ao estado de sonho. De tais indagações resulta o volume *Pedra do sono*, que vem a lume em 1942 e aborda, pois, temáticas centradas no papel do sono como fonte para a produção poética. Novamente, Nunes (1976a, p. 13) é esclarecedor ao salientar que, neste livro, Cabral busca “circunscrever, lógica

e metodicamente, um objeto vago e fugidio”.

Após a chegada desse primeiro título, o postulante a escritor muda-se para o Rio de Janeiro, cidade na qual conhece Carlos Drummond de Andrade, com quem se identifica na solidão e no exílio da terra natal. Em 1943, vem a público a composição *Os três mal-amados*, obra pouco considerada pelo próprio escritor, implacável crítico de seus escritos.

O ano de 1945 produz mais um marco na vida de João Cabral de Melo Neto. No mesmo momento que ingressa na carreira diplomática, lança novo livro, *O engenheiro*, dedicado ao novo amigo, Drummond.

Em 1946, o poeta em ascensão casa-se com Stella Maria Barbosa de Oliveira, com quem tem cinco filhos. A essa altura, seu nome já é conhecido nos círculos culturais e a crítica especializada tece elogios ao trabalho do jovem escritor, bem como reconhece as qualidades originais de sua produção; o equilíbrio formal, a síntese vocabular, a propensão geométrica e a coerência da disciplina intelectual são alguns dos aspectos sublinhados pelos teóricos mais importantes da época.

A carreira diplomática força o poeta a passar por novo processo de exílio, deixando o Brasil rumo à Europa, continente no qual o escritor publica nova obra, *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, em 1947. O livro marca o início da produção cabralina no estrangeiro, fato que se repete até o final de sua vida.

Como consequência da saída do Brasil e de seu estabelecimento em terras estrangeiras, há importantes incrementos em termos de temáticas, muito embora o pernambucano jamais abandone as reflexões filosóficas a respeito do Nordeste brasileiro. Pelo contrário, o distanciamento contribui para o aguçamento e para a intensificação das percepções de João Cabral relativamente à realidade de suas terras e de suas gentes, criando no vate aquilo que Nunes (1976a, p. 15) chama de “dialética do desterramento”.

Tal diálogo passa a dar-se em torno de temas como o rio, com a substituição das margens do Capiberibe pelos cursos d'água das cidades nas quais o escritor assume funções representativas – Barcelona, Londres, Sevilha, entre outras; em torno dos ambientes urbanos, na troca dos quarteirões históricos de sua Recife pelos bairros e casas de Sevilha; em torno da vida campesina, por meio do câmbio dos ondulantes canaviais dos engenhos pelas canas de Málaga, pelas bailarinas andaluzas e pelos floreios dos *toreadores*.

Dito de outro modo, na medida em que João Cabral passa a compreender seus contextos espaciais e culturais imediatos em função de suas observações pregressas dos

ambientes espaciais e culturais pátrios, as lembranças, as intenções, as digressões e a sensibilidade do poeta desterrado alteram-se de modo a fazer incorporar em sua poética as impressões acerca das variantes estrangeiras, complementando e, eventualmente, adaptando tais variáveis às tradições das quais já se abebera, fazendo ainda mais amplas tanto uma quanto outra realidade.

A fixação do pernambucano na Espanha possibilita o contato com o sumo da miscigenada cultura do país ibérico. Assim, enquanto leciona língua e literatura brasileiras na Universidade de Barcelona, entre 1947 e 1950, João Cabral traduz autores locais e edita escritores brasileiros. Quanto à própria produção, o poeta traz a público o texto de *O cão sem plumas*, no ano de 1950.

Coadunado com a cena cultural e artística europeia, o pernambucano trava conhecimento do trabalho do pintor catalão Joan Miró, a quem dedica estudos e poemas; dos autores ingleses Amy Lowell e William Carlos Williams, aos quais traduz e lança no Brasil; e do poema-fundador “Cantar de Mio Cid”, através do qual o autor de *O engenheiro* vê abertas as portas para a cultura do medievo espanhol.

Em viagem ao Brasil, em 1952, o escritor faz, junto ao Clube de Poesia de São Paulo, a célebre conferência intitulada *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*, na qual procura distinguir duas correntes de poetas: a dos que encontram a poesia, fazendo uso do surto inspirador; e a dos que constroem a poesia, por meio do trabalho composicional. O autor coloca-se entre os integrantes do segundo grupo. No ano seguinte, lança “O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife” e apresenta a tese *Da função moderna da poesia*, ambos por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo.

Ainda sob os influxos das filosofias medievais presentes no “Cantar de Mio Cid”, o escritor faz emergir, em 1955, o clássico texto de “Morte e vida Severina”, subtulado “Auto de Natal pernambucano”, na melhor ilustração da assimilação do antigo padrão estético. O poema, que se junta a outros em *Duas águas*, livro editado no ano seguinte, traz alterações profundas à vida do mestre, especialmente em função das adaptações feitas para o teatro. As repercussões positivas em termos de público e de crítica, conjuntamente com a capilarização e internacionalização das montagens cênicas, acarretam a elevação do *status* do autor, além de renderem enorme visibilidade, tanto no Brasil quanto no Exterior. Em decorrência de tais fenômenos de receptividade, a produção de João Cabral de Melo Neto torna-se conhecida e

respeitada em todo o país e no estrangeiro, levando o pernambucano à consagração popular, fato que não ocorre desde os poetas românticos e parnasianos.

Em 1960, publica *Quaderna*, compilação de poemas que dá continuidade às comparações entre as paisagens europeias e a cultura nordestina. Por outro lado, o vate instaura neste livro uma série inovadora de imagens ao aproximar as bailarinas andaluzas dos elementos naturais do fogo, da água, da terra e do ar.

Durante década de 1960, muda-se várias vezes em virtude das demandas da diplomacia brasileira. Em 1961, por exemplo, João Cabral é nomeado chefe de gabinete de Romero Cabral da Costa no Ministério da Agricultura, e retorna ao país para residir em Brasília. No mesmo ano, lança *Serial*. Retorna à Europa no ano seguinte, residindo primeiramente em Cádiz e, depois, novamente em Sevilha. Entre 1964 e 1966, assume cargos na Suíça, país para o qual acaba transferindo-se. Nesse intervalo, traz a público *Educação pela pedra*, conjunto de poemas no qual são exaltadas as diferenças entre o mar e a zona do canavial.

Do mesmo modo, o decênio de 1960 também propicia inúmeras premiações para o poeta, incluindo a encenação de “Morte e vida Severina” no Festival de Nancy, em Paris – e, posteriormente, em outras capitais do continente; o prêmio Jabuti, por *Educação pela pedra*; o prêmio do Instituto Nacional do Livro; e, ao final da década, em 1969, o autor é agraciado com a cadeira de número 37 da Academia Brasileira de Letras.

Em 1975, vem a lume *Museu de tudo*, reunião de poemas soltos feitos dentro de linguagens poéticas diversas e destituída do trabalho prévio de unificação temática e estrutural, comum em suas obras progressas, e o ano de 1985 traz *Agrestes*, livro igualmente marcado pela ausência de uma temática fixa. Dois anos mais tarde, o vate lança *Crime na Calle Relator*, no Rio de Janeiro. Este último volume é fruto de experiências do autor com o poema narrativo, abordando acontecimentos reais tomados de maneira alusiva, simbólica.

Em 1986, é agraciado com o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pernambuco e sua esposa, Stella, falece no Rio de Janeiro. João Cabral retorna à Europa para assumir o Consulado Geral brasileiro em Portugal e casa-se com a poetisa Marly de Oliveira.

*Sevilha andando*, derradeiro grupo de textos de João Cabral, retoma temas antigos de sua carreira, como se depreende do título do primeiro poema do conjunto, “Menino de engenho”, o qual parece encerrar/reiniciar o ciclo de vida do autor, revisitando sua meninice

nos engenhos do interior pernambucano. Vem a público em 1990 e rende o prêmio Pedro Nava no ano seguinte. Ainda em 1990, o embaixador aposenta-se da carreira diplomática e recebe, em Portugal, o Prêmio Luís de Camões, considerada a mais importante comenda concedida a escritores da língua portuguesa.

O ano de 1992 traz mais menções honrosas ao escritor, como o Prêmio Casa das Américas, concebido pelo Estado de São Paulo; a representação presidencial brasileira junto às comemorações do V Centenário da Descoberta da América; e, na Casa de Espanha, no Rio de Janeiro, recebe a Grã-Cruz da Ordem de Isabel, a Católica.

Ao longo da década de 1990, o poeta descobre sofrer de uma doença degenerativa que lhe tolhe a visão, o que o força a anunciar o fim de sua carreira como escritor. A feitura do discurso de posse do Prêmio Luís de Camões é executada em conjunto com sua esposa em decorrência dessa debilidade.

João Cabral falece em 09 de outubro de 1999. Nessa ocasião, Arnaldo Niskier, presidente da Academia Brasileira de Letras, profere o discurso alusivo que segue:

*Adeus a João Cabral*

"Severino retirante,  
deixe agora que lhe diga:  
eu não sei bem a resposta  
da pergunta que fazia,  
se não vale mais saltar  
fora da ponte e da vida;  
nem conheço essa resposta,  
se quer mesmo que lhe diga;  
é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, Severina;  
mas se responder não pude  
à pergunta que fazia  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva."

Os versos de encerramento de “Morte e vida Severina”, reiterados por Niskier nesta espécie de epitáfio, homenageiam a presença viva e pulsante do escritor pernambucano nas letras brasileiras, em seu papel de protagonismo na moderna poesia nacional do último meio século.

João Cabral de Melo Neto morre aos 79 anos, extensão de vida semelhante à de Le Corbusier, falecido aos 77. Mas as coincidências não param por aí: por exemplo, no mesmo

ano de morte do arquiteto suíço, o vate está publicando (puro acaso?) o livro *A educação pela pedra*, elemento que, sintomaticamente, remete ao trabalho do construtor que tanto o inspirou.

Feita a reconstituição dos cenários arquitetônico europeu e literário brasileiro, nos quais o Modernismo se estabelece, observadas as consequências de seu advento nos respectivos contextos e recriadas as condições de surgimento dos atores destacadas nesta pesquisa, faz-se premente uma avaliação mais aprofundada da obra de ambos, a qual tem por função coletar dados de natureza técnica e filosófica que abalizem a aproximação aqui proposta. Tal tarefa é levada a cabo nas próximas páginas.

### 3 MOVIMENTOS DA CRIAÇÃO

Le Corbusier e João Cabral de Melo Neto, criadores em relevo nessa investigação, são reconhecidamente mestres em suas áreas de atuação. A seu modo, cada um consegue atingir os mais elevados padrões técnicos e estéticos, motivos pelos quais obtêm o reconhecimento de seu trabalho ainda em vida. Por meio, então, da investigação de algumas das virtudes presentes em suas obras, o capítulo que se inicia agora tenciona identificar pontos de acostamento entre as produções do arquiteto e as do poeta desde os pontos de vista estrutural, formal e semântico.

#### 3.1 A CONSTRUÇÃO EM PEDRA

A produção arquitetônica de Le Corbusier pode ser caracterizada, tecnicamente falando, por apresentar um senso claro de continuidade e de unidade. A continuidade é distinguida a partir da observação diacrônica da primeira fase de sua obra, que sofre variações mínimas de estilo e de resultado formal. A questão da unidade na construtiva corbusiana mostra-se pela utilização de um conjunto deliberadamente restrito de soluções morfológicas para suprir as necessidades de um número igualmente limitado de tipologias construtivas.

O espartanismo presente no trabalho do arquiteto é produto, conforme já referido, dos ideários puristas, cujos valores recaem sobre instrumentários de tendências minimalistas. No entanto, no período de sua formação como construtor, o arquiteto franco-suíço empreende jornadas de estudos a países como a Grécia, nas quais retêm as principais bases filosóficas que servem de suporte ao seu trabalho. Ilustrativo de tais elucubrações é o texto retirado do livro *Por uma arquitetura*, o qual encaminha suas discussões acerca do edifício do *Parthenon*:

Parthenon – eis aqui a máquina de comover. Entramos no implacável da mecânica. Não há símbolos associados a essas formas; elas provocam sensações categóricas; não é mais necessária uma chave para compreender [...]. E quem encontrou a composição desse elemento? Um inventor genial. Essas pedras estavam inertes, nas pedreiras do Pentélico, informes. Para agrupá-las assim, não era preciso ser engenheiro; era preciso ser um grande escultor. (LE CORBUSIER, 1978, p. 173)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> No original: *El Parthenon. He aquí la máquina de comover. Entremos en una mecánica implacable. No hay sistema de símbolos unidos a estas formas; estas formas provocan sensaciones categóricas; no hay necesidad de una clave para comprender. [...] ¿Y quién ha hallado la composición de estos elementos? Un inventor genial. Estas piedras se hallaban inertes en las canteras del Pentélico, informes. Para agruparlas de este modo, no había que ser ingeniero; había que ser un gran escultor.*

Eis a primeira acepção feita ao conceito corbusiano de “máquina”: a máquina de emocionar. No caso específico do *Partenon*, a descrição levada a termo pelo construtor não deixa dúvidas quanto ao sentido despojado da obra, à qual não pode ser ligada qualquer carga simbólica. Trata-se de uma edificação constituída por uma emotividade contida e, ao mesmo tempo, embrutecida pela simplicidade das formas e pela rudeza dos materiais constitutivos.

Alguns anos após essa atribuição inicial, Le Corbusier reedita seu conceito de máquina relativamente ao tema da casa. Reafirmando, pois, sua visão mecanicista e pragmática, o arquiteto reestrutura as relações dos indivíduos com seus locais de moradia e chega ao conceito da casa como uma máquina de habitar: uma casa tão funcional quanto uma máquina e que deve ser um objeto de beleza capaz de emocionar seus ocupantes. O extrato mais importante dessa relação é colhido também de *Por uma arquitetura*:

[...] tendo reivindicado a “máquina de morar”, revolucionamos desde então essa opinião bem nova quando pretendemos que essa máquina podia ser um *palácio*. E por palácio queríamos significar que cada órgão da casa, pela qualidade de sua disposição no conjunto, podia entrar em tais relações comoventes capazes de desvelar a grandeza e a nobreza de uma *intenção*. E essa intenção era para nós a *arquitetura*. A aqueles que, absorvidos agora pelo problema da “máquina da morar”, declaravam: “A arquitetura é servir”, nós respondemos: “a arquitetura é emocionar”. E fomos taxados de “poeta” com desdém. (LE CORBUSIER, 1978, p. XVI, frisos do escritor)<sup>9</sup>

Além da questão puramente epistemológica vista acima, a ideia de máquina também povoa os pensamentos do mestre franco-suíço em termos de matéria de inspiração. Nesse sentido, o construtor busca em alguns frutos da atividade industrial as matrizes para as formas de seus projetos e edifícios, afirmando (1978, p. 67): “Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial.”<sup>10</sup>

Algumas dessas referências são trazidas pelo próprio Corbusier em seu livro *Por uma arquitetura*. Eis os trechos mais significativos (1978, p. 70): “Engenheiros anônimos, mecânicos sujos de graxa e de ferro de forja, construíram essas coisas formidáveis que são os

<sup>9</sup> No original: [...] al reclamar la “máquina de habitar”, hemos sublevado después esta reciente opinión, cuando pretendimos que esta máquina podía ser un palacio. Y por palacio queríamos dar a entender que cada órgano de la casa, por la cualidad de su disposición en el conjunto, podía entrar en relaciones emocionales tales que revelasen la grandeza y la nobleza de una intención. Y esta intención era, para nosotros, la arquitectura. A los que absortos entonces en el problema de la “máquina de habitar” declaraban: “la arquitectura tiene que servir”, les respondimos: “la arquitectura tiene que conmover”. Y se nos calificó de “poeta”, con desdén.

<sup>10</sup> No original: Existe una multitud de obras de espíritu nuevo que se encuentran, especialmente, en la producción industrial.

transatlânticos.”<sup>11</sup>; e (1978, p. 83): “A lição do avião está na lógica que presidiu ao enunciado do problema e a sua realização.”<sup>12</sup> Entretanto, o tema mais explorado na arquitetura de Le Corbusier é, seguramente, o do navio. Vários de seus projetos são concebidos a partir de conceitos construtivos provenientes dos estaleiros, notadamente dos grandes barcos de transporte de passageiros, os transatlânticos.

Passados os momentos da estabilização do movimento modernista na arquitetura europeia, o ícone da corrente concentra sua produção na busca de soluções para as questões de moradia de massa, principalmente nos períodos de pós-guerra – nos anos 1920 e de meados dos anos 1940 até a década de 1960. A partir dessas demandas, o mestre dirige suas pesquisas na tenção de encontrar os designs mais eficientes, observando sempre as relações entre custo, benefício, área edificada, densidade ocupacional, entre tantos fatores. A resposta vem do mar. Grandes navios, como o *Titanic*, o *Britannic* e o *Lusitania*, servem a Le Corbusier e aos demais modernos como fontes de solução parcial para as questões habitacionais da época. Eis uma imagem para melhor ilustração:

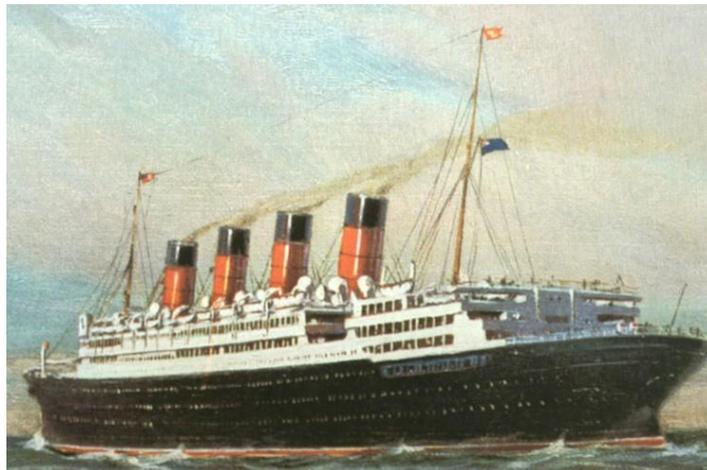


Fig. 1 - RMS Aquitânia, referido em *Por uma arquitetura*. (Fonte: Seaclopédia)

Os ideários que regem tais construções apresentam a constante preocupação relativamente à ocupação dos espaços, como se denota na disposição dos compartimentos, justapostos e de dimensões mínimas. Na ilustração, as inúmeras janelas laterais da embarcação dão a medida do senso de utilidade presente na concepção. De modo a melhor compreender a perspectiva corbusiana, as figuras abaixo são particularmente interessantes:

<sup>11</sup> No original: *Ingenieros anónimos, mecánicos metidos entre la grasa y el hierro de la fragua, han construido esas cosas formidables que son los paquebotes.*

<sup>12</sup> No original: *La lección del avión está en la lógica que ha presidido el enunciado del problema y su realización.*

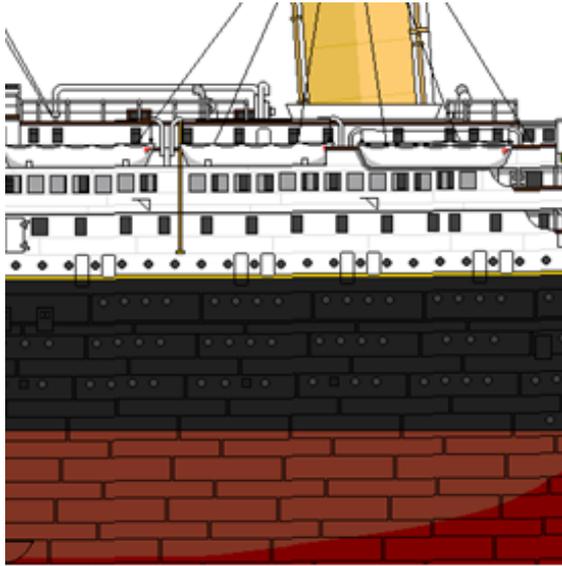


Fig. 2 - Vista parcial da lateral do HMS Titanic (em representação esquemática). (Fonte: Deviantart)

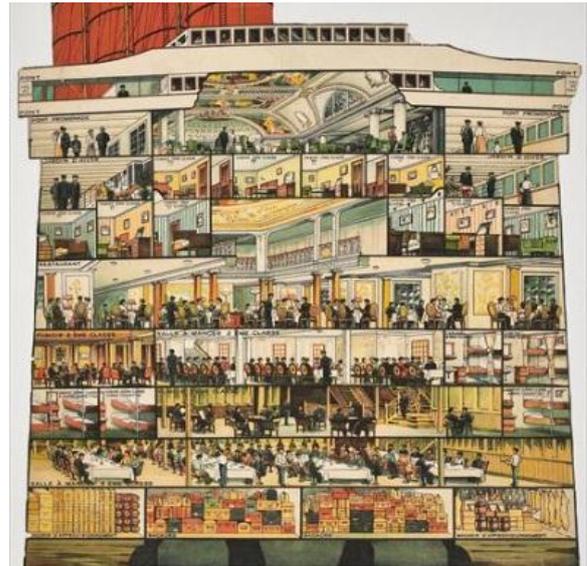


Fig. 3 - Projeto do arquiteto para o navio Ile de France, de 1936. (Fonte: Fundação Le Corbusier)

Conforme a figura 2, em tipologias como a dos transatlânticos, as acomodações de passageiros comumente partem de antes do limiar da linha d'água e vão até o deck superior. Ademais, é patente o intuito dos construtores em promover a reprodução de um modelo estrutural básico, ainda que, em decorrência de variantes como a área disponível e a destinação própria de cada nível do navio, a multiplicação da célula não atenda a uma razão constante.

A ilustração 3, projeto feito pelo próprio Le Corbusier, traz um esquema em corte da compartimentação exigida para um grande navio de passageiros, com a separação entre áreas de uso comum e os setores de serviços e de carga. Do mesmo modo, é relevante a exploração da propriedade da simetria.

De qualquer modo, a adoção de parte dos repertórios construtivos provenientes dos estaleiros potencializa a estandardização de espaços construtivos e faz aumentar as áreas úteis dos empreendimentos. De roldão com tais mudanças vem a otimização no uso dessas áreas e, do ponto de vista formal, a descoberta do modelo viabiliza a conformação de uma nova tipologia predial, a do edifício de apartamentos de uso familiar. Estão dadas as condições para a virtual recriação dos centros urbanos e para o também virtual desaparecimento das carências habitacionais na Europa.

Le Corbusier, após concluir suas pesquisas e promover as adaptações necessárias à implementação do novo padrão, passa a trabalhar na concretização dos projetos. Como resultado, surgem edifícios destinados à moradia, como a *Casa do Brasil* na Cidade Universitária Internacional e a *Unité d'habitation*, de Briey-en-Forêt, ambas na França:



Fig. 4 - Casa do Brasil, erguida em Paris, em 1953.  
(Fonte: Fundação Le Corbusier)



Fig. 5 - Unité d'Habitation de Briey-en-Forêt, de 1956.  
(Fonte: Fundação Le Corbusier)

Igualmente, Le Corbusier projeta edifícios dotados de funções administrativas, como o *Centrosoyus*, ligado, à época, ao programa espacial soviético; e os edifícios do complexo administrativo de Chandigarh, do estado de Punjab, na Índia.



Fig. 6 - Centrosoyus, Moscou, erguido em 1924.  
(Fonte: Fundação Le Corbusier)



Fig. 7 - Edifício do Secrétariat, Chandigarh, Índia, de 1953.  
(Fonte: Fundação Le Corbusier)

Nos exemplos trazidos fica nítida a herança colhida da filosofia construtiva naval, principalmente no tocante ao emprego da repetição da célula constitutiva fundamental. Outros aspectos presentes nas imagens apontam para a volumetria unitária e, na terminação, para a ausência de elementos decorativos.

Mas não apenas de barcos faz-se a arquitetura do mestre. Os desenhos dos aviões também encontram espaço em sua produção, ainda que de modo indireto. Em 1936, em sua segunda viagem à América do Sul, o famoso construtor encontra-se com os arquitetos

responsáveis pelos projetos da nova capital brasileira: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, entre outros, aos quais serve como mentor. Desse modo, sua influência sobre os projetos de Brasília se faz sentir no produto final. Esse dado é preponderante na medida em que se vislumbra o desenho original da futura cidade-sede do Governo Federal.

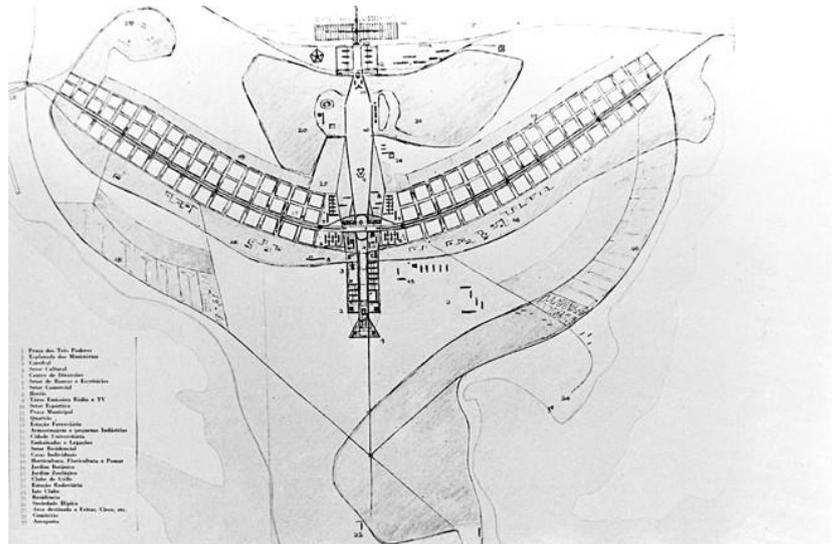


Fig. 8 - Plano Piloto original de Brasília, feito por Lúcio Costa em 1956. (Fonte: Portal Brasil)

De acordo com a representação acima, o formato básico da cidade – dois eixos cruzados em disposição ortogonal – assemelha-se ao de um pássaro com as asas estendidas, salientando a questão da simetria axial regente do projeto. Do mesmo modo, a feição de ave confere à cidade um tom de organicidade, o que contrasta diretamente com sua concepção, absolutamente planificada, programada.

As ilustrações colocadas anteriormente não só tornam clara a flexibilidade que caracteriza as morfologias derivadas das pesquisas modernistas como também servem para demonstrar uma virtude da personalidade profissional de Le Corbusier: a continuidade no uso das soluções a partir de uma tipologia estrutural básica. Essa continuidade decorre de uma iniciativa programática, doutrinária e, principalmente, pessoal. Nesse sentido, o Racionalismo pregado pelo arquiteto apresenta características que se unificam discursivamente em função de suas preferências formais.

Dentre tais escolhas, a mais elementar diz respeito à base filosófica que preside sua produção: a escala humana. Imbuído dessa premissa, o mestre suíço postula princípios construtivos ligados às representações físicas dos seres humanos, bem como às necessidades dos seres. Dessa ideia basilar surge a grade de proporções que serve para a totalidade da arquitetura corbusiana: o Modulor.

Publicado por volta de 1950, o modelo corbusiano é amparado na chamada secção áurea – escala presente tanto na natureza quanto no corpo humano, utilizada por Fídias na construção do Parthenon; na Série de Fibonacci – sequência numérica de proporcionalidade única; e tem como referência um indivíduo com 175 cm de estatura. Por sua própria natureza, o Modulor tem por finalidade produzir consonância entre os elementos arquiteturais constantes da construtiva do mestre franco-suíço. O sucesso do modelo original ocasiona a confecção de um segundo tipo, o Modulor 2, que é publicado em 1955 e tem um indivíduo com estatura de 183 cm como nova referência. O primeiro modelo é conhecido como Modulor azul; o segundo, como Modulor vermelho. Um exemplo do esquema pode ser visto abaixo:

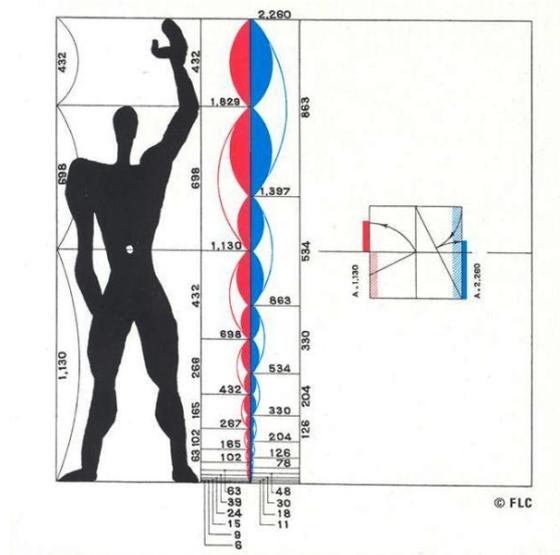


Fig. 9 - Ilustração do Modulor 2. (Fonte: Fundação Le Corbusier)

A partir das relações matemáticas milenares impressas no Modulor, Le Corbusier dá forma e proporcionalidade a seus projetos, explorando dimensões naturais, suaves e harmônicas à percepção humana.

Além da repetição presente nas escalas construtivas, o arquiteto franco-suíço também trabalha incessantemente com a ideia de reduzir o número de elementos formais ao mínimo, de modo a atingir, em contrapartida, o máximo em termos de possibilidades de representação, tema propugnado pela corrente racionalista.

Uma das formas de atingir essa meta consiste, por exemplo, do emprego profuso dos chamados ângulos notáveis – de 30°, de 45°, de 60° e de 90° – nos projetos, donde advém a quase obsessiva predileção do construtor pela ortogonalidade, isto é, pelo uso de ângulos de

90°. A aplicação dessa lógica, a qual, segundo Choay (1979, p. 189), é fruto da visão de mundo do autor, “[...] O ângulo reto domina. [...]”, pode ser observada na quase totalidade de suas concepções, compreendendo não apenas produtos arquitetônicos, mas, também, culturais. Exemplar dessa condição é o livro *O poema do ângulo reto – Le poeme de l'angle droit*, no título original –, cuja capa e transcrição parcial seguem:

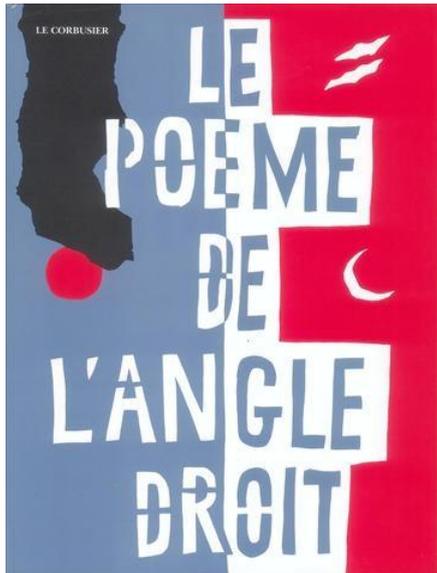


Fig. 10 - Capa original da obra *O poema do ângulo reto*, de 1955.  
(Fonte: Fundação Le Corbusier)

[...]

Com um carvão  
Traçamos o ângulo reto  
O signo  
Que é resposta e guia  
O ato  
A resposta  
A escolha  
Signo simples e despojado  
Mas apreensível  
Os sábios discutem  
A sua relatividade e rigor  
Mas da consciência  
Na realidade é um signo  
É a resposta e o guia  
O ato  
A minha resposta  
A minha escolha

(JENCKS, 2006, p. 140, tradução do autor)<sup>13</sup>

Três aspectos surgem do poema corbusiano: o primeiro diz respeito ao uso do carvão, que denota uma busca pela naturalidade no método expressivo e que conduz ao segundo ponto, o papel do ângulo reto enquanto “signo simples e despojado”, responsável pela concretização do projeto em curso. O último aspecto está na questão da escolha que é levada a cabo pelo arquiteto-escritor, implicando que o uso da angulação ortogonal vem em função de sua eleição, por parte de Le Corbusier, como meio de representação.

Quanto à prática, a sobrevalorização da perpendicularidade faz-se notar nos projetos arquitetônicos anteriores à década de 1950, tal qual ocorre no *Plano Voisin* – um dos tantos planos feitos pelo construtor com vistas à reurbanização de Paris –, cuja ilustração segue:

<sup>13</sup> No original: *avec un charbon / tracé l'angle droit / le signe / Il est la réponse et le guide / le fait / une réponse / un choix / Il est simple et nu / mais saisissable / Les savants discuteront / de la relativité de sa rigueur / Mais la conscience / en a fait un signe / Il est la réponse et le guide / le fait / ma réponse / mon choix.*

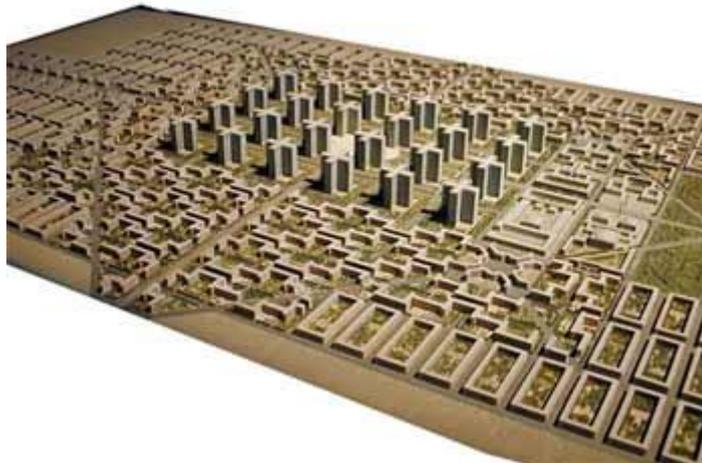


Fig. 11 - Detalhe do *Plain Voisin*, feito entre 1922 e 1925. (Fonte: Fundação Le Corbusier)

Na maquete, é possível observar-se certo conjunto de características formais que permeiam praticamente toda a carreira de Le Corbusier, quais sejam: a presença da grade reguladora, que enseja a modularização e multiplicação de uma planta básica, além de possibilitar seu espelhamento; os eixos visuais, produzidos pelo prolongamento da visada no sentido horizontal, resultante da intersecção entre as vias de deslocamento principais e as oblíquas; a escala monumental, inferida pela diferença de altura entre as torres centrais e os edifícios adjacentes; e, obviamente, as angulações de incidência dos diversos elementos, que são, no plano vertical, de  $90^\circ$  e, no horizontal, de  $45^\circ$  para as vias de circulação oblíquas – que acabam compondo entre si um quadrado de ângulos retos –, de  $90^\circ$  para as vias de trânsito principais, de  $90^\circ$  para a conformação das cruces das grandes torres, de iguais  $90^\circ$  para o formato básico dos edifícios do entorno das torres (com raras exceções), entre outros.

Outro ponto interessante na produção corbusiana aborda a questão do emprego contumaz de um conjunto bastante restrito de prismas e, mais do que isso, de formas puras desses prismas. Tal disposição tem origem em uma crença alimentada pelo construtor de que algumas formas transmitem, segundo Jencks (2006, p. 137), “[...] significados ou sensações determinadas e constantes [...]”, sensações as quais podem ser divididas, basicamente, em dois grupos:

1. Sensações primárias, determinadas em todos os seres humanos pela mera apresentação de formas e de cores primárias; e
2. Sensações secundárias, que variam com o indivíduo porque dependem do seu capital cultural ou hereditário... [Além disso,] as sensações primárias constituem as bases da linguagem plástica; estas são as *palavras fixas* da linguagem plástica; trata-se de uma linguagem fixa, formal, explícita, que determina reações subjetivas de um tipo individual, as quais permitem a construção, a partir dessas fundações simples, de uma obra sensitiva, rica em emoções. (JENCKS, 2006, p. 137, frisos do autor)

Partindo dessa premissa filosófica é perfeitamente compreensível a predileção do arquiteto por um vocabulário geométrico primário, bem como é possível imaginar-se a profundidade e o alcance do documento observado abaixo, constante do manifesto do Purismo, introduzido por Le Corbusier, juntamente com seu sócio Saugnier, nas páginas do periódico *L'Esprit Nouveau*:

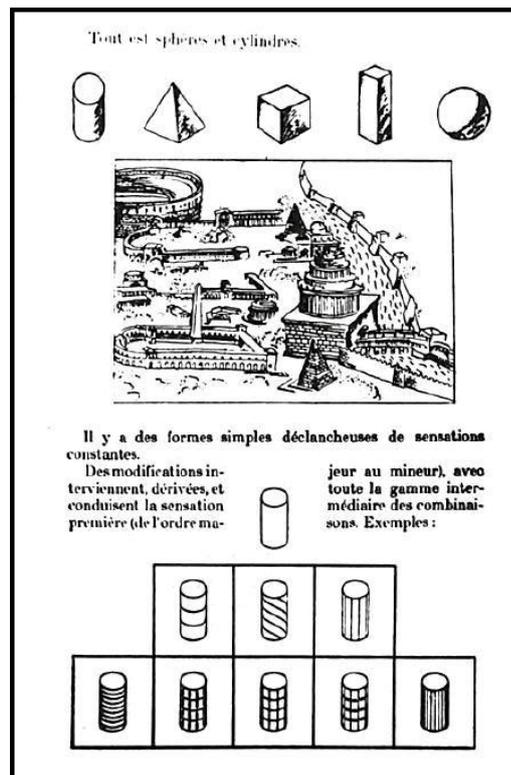


Fig. 12 - Ilustração do Purismo: “Tudo são esferas e cilindros” (JENCKS, 2006, p. 138)

De forma coerente com seu ideário, o ícone modernista pauta a produção pelo emprego de figuras elementares, com especial atenção para o cubo – com suas variações –, para o retângulo – figura que se desdobra, por revolução sobre o próprio eixo, em cilindro – e para as formas piramidais, muito embora estas últimas tenham sido pouco exploradas pelo construtor. Além da volumetria básica, sua predileção também recai sobre a reta como importante elemento representativo. A esse respeito, Le Corbusier pronuncia-se da seguinte maneira:

Ora, uma cidade moderna vive praticamente de linhas retas; construção dos imóveis, dos esgotos, das canalizações, das ruas, das calçadas, etc. A circulação exige a linha reta. A reta é sadia também para a alma das cidades. A curva é prejudicial, difícil e perigosa; ela paralisa. A linha reta está em toda a história humana, em toda intenção humana, em todo ato humano. (CHOAY, 1979, p. 188)

Em suma, em sua fase principal, a obra do arquiteto busca, pela convergência das características apresentadas anteriormente: os gabaritos dimensionais do Modulor, o uso dos ângulos notáveis e da volumetria pura, a confecção de um conjunto relativamente fixo de normas construtivas (“palavras fixas”), o que resulta em efeitos arquitetônicos semelhantes. Em decorrência disso, o mestre franco-suíço toma emprestado da produção industrial o termo que melhor adapta-se à definição de suas técnicas compositivas: o *standard*.

Le Corbusier, talvez o grande teórico e, sem dúvida, o maior entusiasta da própria obra – fato que, em inúmeras oportunidades, lhe rende a pecha de megalômano –, manifesta-se do seguinte modo em relação ao conceito:

Estabelecer um *standard* significa esgotar todas as possibilidades práticas e razoáveis, deduzir um tipo que se reconhece conforme as funções e que fornece um rendimento máximo, com o emprego mínimo de meios, de mão-de-obra e de material, de palavras, de formas, de cores, de sons. (CHOAY, 1979, p. 186)

A estandardização na produção do arquiteto mostra-se como uma tendência, não apenas em virtude de suas crenças pessoais – o senso de precisão herdado do pai, o gosto pela natureza proveniente das lições tomadas de seu torrão natal –, como, também, em função do tempo histórico e do lugar geográfico no qual se insere: a fervilhante Europa da industrialização e dos movimentos de vanguarda estética.

Igualmente, as escolhas profissionais feitas pelo construtor, como a filiação ao Racionalismo, e as associações pessoais com artistas e outros arquitetos de pensamento semelhante confluem para amalgamar suas obras, bem como para torná-lo uma referência aos demais construtores de seu tempo e àqueles que o sucederam em estilo e em atitudes.

Entretanto, relativamente às premissas apresentadas acima, é importante salientar que, em princípio dos anos 1950, Le Corbusier imprime mudanças conceituais relevantes em sua filosofia de trabalho, fato que resulta em uma profunda guinada no tangente a sua produção arquitetônica.

É possível atribuir-se tal mudança a dois fatores maiores: o primeiro aponta para a questão da aquisição do domínio em relação à técnica, o que termina por provocar a acomodação da consciência criativa e mostra-se como uma incoerência dentro da atividade corbusiana; e o segundo diz respeito a uma exigência de natureza mais pessoal, ligada à personalidade do artista, por sua propensão aos desafios.

Observando o caso de Le Corbusier, entende-se que o amálgama de sua personalidade é produzido, primordialmente, pelas fontes elementares de inspiração: a natureza (com suas

razões de crescimento constantes); o Homem (responsável pelo estabelecimento das necessidades-tipo); e as formas puras (atraentes e inteligíveis à percepção pelos sentidos). Da junção de tais componentes produz-se a tensão que condiciona sua prática arquitetônica.

Dados tais pressupostos, as escolhas do construtor pelo emprego continuado de soluções semelhantes para problemas distintos adquire um tom de naturalidade, de constância. Do mesmo modo, em função dessa constância, a identidade visual e composicional apresentada pela quase totalidade de suas construções converge para a afirmação/confirmação de um padrão (o *standard*), produto de uma convicção formal que é, concomitantemente, técnica, metodológica em sua materialização e obstinada em sua idealização.

Quanto às ideologias regentes de suas ações, Jeanneret mostra-se eminentemente aristotélico, dada a concretude presente na natureza de sua atividade. Mas essa não se constitui, claro, em sua fonte única de pensamento. A introdução da obra de John Ruskin e do pragmatismo arquitetônico britânico ao jovem aprendiz resulta na adoção de alguns dos conceitos dessas correntes, o que acarreta, em anos posteriores, a filiação de Le Corbusier ao movimento racionalista e a fundação do Purismo. Na questão visual, também afluem algumas vertentes provenientes das vanguardas, apresentadas pelo pintor.

Como resultado de tais escolhas filosóficas e composicionais, o ícone modernista pode proceder ao trabalho de aperfeiçoamento e de aprofundamento de suas técnicas construtivas, de modo a obter, pelo exercício ininterrupto da concepção de tipologias prediais afins, racionalização e otimização máximas na função. A partir da compreensão da automatização do fazer e do estabelecimento dos limites formais de seu trabalho, Le Corbusier atinge o grau de segurança e independência necessários à exploração de novos conjuntos de soluções morfológicas, sem descuidar, no entanto, de sua preceptística pessoal. É o que se depreende de uma de suas últimas construções, a Capela *Notre Dame du Haut*, cuja ilustração segue:



Fig. 13 - Capela *Notre Dame du Haut*, erguida em Ronchamp, em 1955. (Fonte: Fundação Le Corbusier)

Eis um excelente exemplar de uma mudança de mentalidade decorrente do absoluto domínio compositivo. Há de observar-se, todavia, que uma leitura superficial desta obra leva a uma conclusão precipitada e, portanto, errônea. Tal precipitação conforma-se no âmbito da crítica especializada de época, apontando para a óbvia crise na construtiva racionalista. No entanto, o distanciamento temporal correto propicia uma compreensão mais bem-sucedida acerca do fenômeno, isto é, o entendimento de que a volumetria da capela não representa um avanço mais significativo na forma de pensar corbusiana, sendo tão somente uma variação de sua morfologia básica: o corpo principal do edifício é formado por um cubo distorcido e seccionado obliquamente – a alteração de uma forma pura, portanto.

Nesse sentido, compreende-se também a presença do elemento que dá fechamento ao prédio, pois, não obstante seu formato “excessivamente orgânico”, motivo pelo qual pode ser considerado alheio aos repertórios formal e visual do mestre franco-suíço, serve para ilustrar perfeitamente a lógica apolínea que rege sua personalidade. Antes de proceder à explicação dessa lógica, faz-se imprescindível a investigação das fontes morfológicas do teto-telhado da capela, a qual resulta na representação expressa abaixo:



Fig. 14 - Quadro da série *Taureau*, do decênio de 1950. (Fonte: Fundação Le Corbusier)

O quadro compõe a coleção de pinturas feitas pelo arquiteto ao longo de sua carreira. Tal faceta soma-se a outras tantas, como a escultura, o desenho e a gravura, fazendo do criador um artista abrangente e mais completo. A obra em questão mostra-se vanguardista em sua essência e a associação a nomes como o de Pablo Picasso é imediata. Sua predileção pelas artes visuais sobrevém dos anos de estudo em seu vilarejo natal e, na idade adulta, da amizade com o pintor Ozenfant, que serve de elo entre o arquiteto e o avanço trazido pelas vanguardas.

Nesse sentido, o ano-chave na formação do ícone é 1928, momento no qual seus exercícios de pintura passam a incorporar de forma mais objetiva os elementos formais adquiridos no contato com o amigo. Entre o final da década de 1920 e os anos 50, as cogitações corbusianas resultam em pinturas como as da série *Taureau* e produzem reflexos importantes na arquitetura, como a *Notre Dame du Haut*, o conjunto de edifícios administrativos de Chandigarh, na Índia, entre outros.

A mudança na lógica composicional de Le Corbusier não passou despercebida, é claro. Charles Jencks, um dos mais renomados teóricos da área na atualidade, ressalta os novos paradigmas e identifica a presença e predominância de curvas secundárias e de formas ameboides sobre a geometria ortogonal que sempre identificava suas obras. Como interpretação alternativa à “crise técnica”, o debatedor observa:

[...] as formas de Ronchamp [...] mostram, em oposição às composições puristas, muitos objetos dinâmicos e integrados numa unidade; e este conteúdo agressivo não é reprimido como acontecia nos anos vinte, mas trazido à superfície, enfrentado e controlado. (JENCKS, 2006, p. 146)

A transmutação da imagem em objeto arquitetônico no corpo da capela revela a ocorrência de um processo de adaptação formal, ou seja, o artefato pictórico – materialização da leitura da realidade pelo artista – sofre a intervenção da instância analítica de Le Corbusier antes de ser realizado na construção. Quanto ao enfrentamento e controle sugeridos pelo estudioso, ambos remetem ao momento histórico de sua concepção, meados dos anos 1950, época posterior aos horrores da Segunda Guerra Mundial.

Jencks (2006, p. 137) ainda afirma que, ao tentar plasmar tal realidade, o construtor franco-suíço projeta na igreja sensações que “[...] muitos dos arquitetos pretendiam suprimir, [...] aspectos do homem acentuados ou tornados visíveis durante a Guerra” [...], sendo que “[Le Corbusier] queria precisamente o contrário [...]”. Eis o papel de uma consciência criadora dialética: contar a História de modo responsável é ação dionisíaca, reveladora da necessidade do artista em exteriorizar seus sentimentos a respeito do ocorrido; enfrentar e controlar a agressividade constante do conteúdo, dar-lhe um formato amigável é ação apolínea, que traduz a escolha do artista pela observação da medida correta do discurso, pela constrição afetiva no registro da impressão.

### 3.2 A CONSTRUÇÃO EM POEMA

A produção poética de João Cabral de Melo Neto apresenta certos aspectos estruturais que denotam familiaridade com linguagens visuais presentes em outros universos artísticos. Uma prova disso pode ser encontrada em peças laudatórias a artistas como Piet Mondrian, Joan Miró, Pablo Picasso, Paul Klee, entre outros, nas quais o escritor procura construir imagens ou utilizar elementos textuais que sirvam para plasmar suas impressões acerca da obra de cada um deles.

Um dos exemplos mais clássicos dessa relação pode ser encontrado na epígrafe do livro *O engenheiro*, de João Cabral: “... *machine à émouvoir...*”, expressão mormente traduzida como “máquina de emocionar”. O excerto, retirado de uma descrição feita por Le Corbusier no livro *Por uma arquitetura*, traduz, em grande medida, o pensamento do mestre pernambucano acerca do fazer poético-literário, em outras palavras, a ideia de que o poema deve ser concebido por meio da manufatura, como um produto do engenho e da clareza de raciocínio, tal qual se dá com uma máquina. E, de forma concomitante, a máquina poética deve vir adicionada de uma parcela de matéria emocionalmente incitativa.

Mas a presença da máquina no texto cabralino é ainda anterior a *O engenheiro*. Metáforas construídas a partir do emprego do termo já povoam os versos do primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*. Exemplar disso é o trecho que segue:

[...]  
 A cada momento tu te voltas  
 e lanças no meu encalço  
 máquinas monstruosas que envenenam reservatórios  
 sobre os quais ganhaste um domínio de morte.

[...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 48)

Nesse poema, “Dois estudos”, o vate expressa sua indignação diante dos artifícios usados pela memória, que arremete contra si as máquinas monstruosas responsáveis pela morte, ou seja, pelo alheamento do mundo oriundo do apagamento das lembranças da vida. Já em “O poeta”, texto presente no mesmo livro, há outros elementos semânticos que se utilizam da mesma referência, além de outras, para descrever a contemporaneidade do escritor. Vai transcrito abaixo um trecho do poema:

[...]  
 O telefone com asas e o poeta  
 pensando que fosse o avião  
 que levaria de sua noite furiosa  
 aquelas máquinas em fuga.

[...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 52)

Esse registro é interessante em virtude do fato de que *Pedra do sono* é considerada uma compilação na qual João Cabral ainda não delimita o estilo seco e racional pelo qual sua obra torna-se conhecida nos anos vindouros. Muito pelo contrário, os excertos expostos acima dão a medida das influências surrealistas e simbolistas presentes em sua produção inicial.

Com o passar dos tempos, a imagem da máquina – concretizada na forma de objeto poético nos dois exemplos anteriores – é introjectada pelo eu-lírico do autor e serve como motivação, como artefato constitutivo elementar. Mas não apenas ela.

Indo além de sua inserção no movimento modernista das letras nacionais, cujas temáticas já abrangem alguns itens advindos da pujança da industrialização no Brasil dos anos 1920 e 1930, João Cabral toma poeticamente para si uma série de outros elementos daquele momento histórico, os quais se tornam recorrentes em suas composições. Assim, somam-se a “relógio”, “rádio”, “gramofone”, “vitrola”, “trem” – termos de uso comum entre os modernistas de época – palavras como “automóvel”, “avião” e “navio”. Os efeitos imagéticos dessas adições se fazem sentir nos textos cabralinos. Como ilustração, vão alguns trechos de poesias abaixo:

[...]  
 Automóveis como peixes cegos  
 compõem minhas visões mecânicas.

[...]  
 Do poema *Poema* (MELO NETO, 1994, p. 43)

[...]  
 Seriam hélices  
 aviões, locomotivas  
 timidamente precocidade  
 balões-cativos si-bemol?

[...]  
 Do poema *Infância* (MELO NETO, 1994, p. 46)

[...]

Sob os meus pés nasciam águas  
 onde um navio ia boiar,  
 onde mãos de máquina  
 me saíam a procurar,  
 deitado numa rua,  
 perdido num lugar.

Do poema *Canção* (MELO NETO, 1994, p. 47)

Os excertos não apenas corroboram a familiaridade do escritor em relação aos preceitos da iniciativa de 1922, principalmente com aqueles sustentados pelo grupo futurista, como, também, colateralmente produzem a identificação e a revalidação das preferências temáticas no contexto de sua obra. Um exemplo de tais preferências pode ser observado quanto ao termo “avião”, que recebe especial atenção do pernambucano em composições como “De um avião”, poema publicado em 1959, na compilação *Quaderna*, cuja transcrição parcial pode ser vista abaixo:

[...]

Agora o avião (um saltador)  
 caminha sobre o trampolim.  
     Vai saltar-me de fora  
     para mais fora daqui.

No primeiro círculo, em terra  
 de Pernambuco já me estranho.  
     Já estou fora, aqui dentro  
     deste pássaro manso.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 228)

A apropriação do autor de *Agrestes* do termo avião, juntamente com sua carga semântica, e a posterior transmutação – nesse caso, a reconfiguração metafórica – da palavra avião em pássaro reflete o movimento do poeta em explorar repetidamente um mesmo motivo poético, retirando dessa ação o máximo em termos de significação.

Outro exemplo da introdução de temas e de imagens da contemporaneidade imediata do vate pode ser lida na atenção que João Cabral liga à construção de Brasília. Para melhor compreender esse fenômeno de sua obra, é necessário retornar ao ano de 1961, instante no qual o vate pernambucano vê-se diante da oportunidade de conhecer a nova capital. Tal empresa serve, primeiramente, como inspiração para a confecção da peça poética “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, constante do livro *Museu de*

*tudo*, publicado em 1974, cujo texto se encontra transcrito a seguir:

Enquanto com Max Bense eu ia  
 como que sua filosofia  
 mineral, toda esquadrias  
 do metal-luz dos meio-dias,  
 arquitetura se fazia:  
 mais um edifício sem entropia,  
 literalmente, se construía:  
 um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita  
 e a vai dizendo, Brasília,  
 eu também de visita ia:  
 ao edifício do que ele dizia;  
 edifício que, todavia,  
 de duas formas existia:  
 na de edifício em que se habita  
 e de edifício que nos habita.  
 (MELO NETO, 1994, p. 371)

Relativamente a esse poema, é interessante notar que a opinião do autor a respeito da arquitetura que observa em Brasília não é, absolutamente, favorável. Pelo contrário, os desenhos desagradam ao poeta. Por outro lado, o trecho “[...] toda esquadrias / do metal-luz dos meio-dias, / arquitetura se fazia: [...]”, denota a leitura, pelo pernambucano, dos ditames estéticos modernistas, principalmente nas descrições dos materiais constituintes da edificação: metal e vidro.

À continuação, João Cabral torna manifesta sua condição de desconforto quanto à obra: “[...] mais um edifício sem entropia, [...]”. Sendo a entropia uma grandeza originária da física e que representa o equilíbrio térmico entre corpos, poderá o edifício sem entropia referido nos versos ser visto como uma construção de aspecto impessoal, maquinal, sendo destituída do “calor” humano que pode ser encontrado na organicidade característica das construções mais antigas, comuns a sua época? A resposta é dada pelo próprio autor em “À Brasília de Oscar Niemeyer”. Eis o excerto mais importante:

Eis casas-grandes de engenho,  
 horizontais, escancaradas,  
 onde se existe em extensão  
 e a alma todoaberta se espraia.

[...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 399)

Ao dedicar mais um texto à obra da nova cidade-sede do governo nacional, o vate faz emergir suas reminiscências infantis, vividas no interior de Pernambuco e constata que os prédios vanguardistas da futura capital são descontados de características que possam lembrar os tempos de sua meninice campesina, isto é, não têm serventia na função de restabelecer as ligações emocionais do autor com seu passado. Ainda assim, o criador observa – e enaltece, em certa medida – os novos valores compositivos em jogo: a horizontalidade, a amplidão, as grandes áreas vazadas, o uso da escala monumental, entre outros.

Dado o exposto acima, é possível caracterizar a prática cabralina pela constituição de uma imagética majoritariamente baseada na materialidade, despojada de tons etéreos. Mais do que isso, na medida em que cria imagens que apresentam concretude, que corporificam o sentimento, o poeta busca expressar a impessoalidade do mundo moderno ao qual Brasília vincula-se.

De outro lado, o emprego de certo conjunto de estruturas textuais e o uso contumaz de certas imagens e metáforas torna ainda mais patente o pendor do escritor pelas dimensões materiais da manifestação poética. É o caso, por exemplo, de sua fixação por elementos ligados à área do desenho, como ocorre em “A escultura de Mary Vieira”, do livro *Museu de tudo*:

[...]  
 dar a qualquer linha  
 projeto a pino de reta  
 dar ao círculo sua reta  
 sua racional de quadrado

[...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 375)

No caso específico, a eleição, pelo poeta, de palavras como “linha”, “reta” e “círculo” denota, em certa medida, sua intenção em relação ao objeto poético: a elisão, o apagamento de eventuais propensões sensíveis por meio do uso de estruturas eminentemente visuais. Um estudo mais aprofundado a respeito desta peça pode ser encontrado na sequência da dissertação, no capítulo de número quatro.

O fato é que tais escolhas são recorrentes na obra do pernambucano, aparecendo, igualmente, em textos como “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, constante do volume *A educação pela pedra*, no qual repete-se a situação supramencionada:

[...]

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 retensão 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.)  
 (MELO NETO, 1994, p. 344)

Para ambos os casos, dá-se o mesmo fenômeno dentro da produção cabralina: a questão da repetição. Ainda que tal característica possa estar ligada – no nível da superfície do texto – à simples escolha vocabular, a continuação da pesquisa na textuária do vate faz aflorar outra tendência constitutiva importante – essa muito mais intrínseca: sua inclinação por palavras e por imagens que reflitam a perenidade de sua humanidade. Dito de outra forma, ao eger termos como reta, círculo, linha, horizonte, João Cabral faz reiterar sua compreensão de vida e de mundo relativamente à necessária constância dos fatos que marcam a passagem dos seres, o que pode ser visto na circularidade das vidas dos indivíduos, em seus infindáveis processos de humanização.

Do mesmo modo, o espírito do poeta faz-se presente ao dar corpo às imagens que dizem respeito à reta, à linha e ao horizonte, pois elas colocam a descoberto o próprio fazer joãocabralino: reto, contínuo, ininterrupto, no qual não há lugar para o desvio, para a distração, para a derivação ou para a divergência estética. Muito mais do que a manifesta predileção do autor pelo estilo textual laborioso, o emprego de termos como os expostos há pouco denota a tenção pela construção vérsica semanticamente coerente para com suas ideias a respeito de poesia.

Entretanto, o elemento material, construtivo e imagético mais largamente difundido – e repetido – na produção cabralina é, seguramente, a “pedra”. São inúmeros os exemplos do emprego do termo, compreendendo aparições isoladas em poemas de temática diversa, como ocorre em “The country of the houyhnhms”:

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.

[...]  
(MELO NETO, 1994, p. 351)

Ocorre também em textos cujo conteúdo é expressamente tematizado pela palavra, tal como em “Sertanejo falando”:

A fala a nível do sertanejo engana:  
as palavras dele vêm, como rebuçadas  
(palavras confeito, pílula), na glâce  
de uma entonação lisa, de adocicada.  
Enquanto que sob ela, dura e endurece  
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
incapaz de não se expressar em pedra.

[...]  
(MELO NETO, 1994, p. 335)

Mas, principalmente, o termo “pedra” é fundamental na poesia joãocabralina em função de ter servido como elemento geracional de dois de seus livros, *Pedra do sono* e *Educação pela pedra*. No dizer do teórico Benedito Nunes (1976a), “pedra” assume, no universo do escritor, uma condição dupla: a condição de dureza no plano físico, frente às adversidades presentes no tempo árido e na terra seca do Nordeste; e a condição de resistência no plano moral, face ao desamparo anímico resultante das condições extremas da vida do sertanejo nordestino.<sup>14</sup> Nesse sentido, a palavra “pedra” extrapola, sob certo aspecto, a questão da simples colocação vocabular – bem como da escolha temática *per se* –, diversificando o leque de possibilidades de interpretação da construtiva textual cabralina e adentrando o terreno da semântica.

De forma complementar ao uso de “pedra”, o vate explora a repetição de outros termos de raiz semântica semelhante, tais quais “mineral”, “carvão”, entre outros. Muito embora o emprego continuado dessas palavras não implique, evidentemente, significações ou imagens equivalentes, é inegável o papel de destaque destas na obra do vate, característica que Nunes observa e teoriza sob a alcunha de repetição signo-semântica. De fato, tal aspecto presente na produção cabralina pode ser sintetizado pelo testemunho textual do autor, como ocorre no poema “Graciliano Ramos”:

<sup>14</sup> Cf. NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Vozes, 1976. p. 103.

Falo somente com o que falo:  
 com as mesmas vinte palavras  
 girando ao redor do sol  
 que as limpa do que não é faca

[...]  
 (MELO NETO, 1994, p. 311)

O trecho acima demonstra o modo pelo qual a questão da repetição de palavras – e, por consequência, de esquemas de sentido – na obra do poeta vem diretamente ao encontro da lógica composicional ressaltada até o presente momento por este trabalho: as “mesmas vinte palavras” do texto acima reafirmam o irredutível intuito do autor na busca pelo despojamento e pela depuração na construção poética, em contraposição ao palavreiro supérfluo e aos automatismos das fórmulas sentimentais consagradas.

Já nas questões relativas à dialogia Apolo/Dionísio, João Cabral de Melo Neto demonstra igualmente, inclusive através de seus escritos teóricos, a valorização da técnica e do comedimento na escrita, contrapondo-se ao estilo predominantemente lírico e às desmesuras resultantes do uso do tipo. Assim, uma visada sobre o texto da conferência *Poesia e composição* traz à tona algumas das elucubrações do escritor acerca da relação que se institui entre as lógicas da inspiração e do trabalho de arte na construção poética. Nesse texto, o pernambucano procura descrever e diferenciar sumariamente uma espécie prática de outra, imputando à primeira as virtudes relativas ao “encontro da poesia”, isto é, ao fato de que a atitude de tais escritores é a da:

[...] espera de que o poema se dê, de que se ofereça, com seu tema e sua forma. Essa atitude pode ser encontrada até nos poetas que mais conscientemente dirigem a escrita de seu poema. Eles dirigem seu poema, a feitura do poema, que a circunstância lhe dita. Jamais dirigem o motivo de seu poema, jamais se impõem ao poema. O que desejam, e esperam, é o poema absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe [...]. (MELO NETO, 1994, p. 730)

Do segundo tipo, o autor de *Morte e vida severina* aponta características inerentes à dificuldade da escrita. Conforme sua ótica (1994, p. 732), os criadores consagrados ao trabalho de arte são “poetas [...] para quem a composição é procura”, o que, *per se*, já serve como elemento de distinção radical daqueles constantes do primeiro grupo. No entanto, João Cabral dissecou mais profundamente o tema do trabalho de arte, adicionando:

Nestes poetas já o trabalho artístico não se limita ao retoque [no] material que o instinto fornece. O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido [...] a partir de um motivo racional [...]. (MELO NETO, 1994, p. 733)

À continuação, o criador manifesta-se relativamente aos processos artísticos, aos atos de trabalho, instante no qual o escritor revela outro atributo imprescindível aos integrantes deste segmento, pois, em seu entender:

[...] o trabalho se converte em exercício, em outras palavras, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho. Todos os meios são utilizados para que este se faça mais demorado e difícil, todas as barreiras formais o artista procura se impor, a fim de ter mais e mais resistências a vencer. Este seria o estágio final do caminho que a arte vem percorrendo até o suicídio da intimidade [...]. (MELO NETO, 1994, p. 735)

Note-se que, ao mesmo tempo em que seu pensamento enaltece a questão do labor, colocando-o praticamente no papel de protagonista do processo e fazendo-o mais relevante que o próprio objeto poético, o vate não se exime de salientar um aspecto que tangencia a problemática: o apagamento do sujeito, fato que transparece na simbólica expressão que fecha o excerto, “o suicídio da intimidade”.

São variados e profusos os elementos apolíneos presentes nas inserções joãocabralinas trazidas acima. Dentre eles, surgem como principais a questão do trabalho artístico, que é basilar na demonstração do grau de comprometimento do artista para com sua produção; a presença do olhar crítico, analítico, cuja tarefa se condensa na elaboração psicológica dos fatos vividos com vistas a colocá-los nos moldes requeridos para a posterior materialização em formato poético; e o uso da racionalidade no trato com a massa textual também se apresenta como força geracional, no sentido de que apenas por tal meio é possível a imposição da vontade e do gênio do vate.

Há, ainda, outro ponto relevante nas colocações do pernambucano que permeia a produção dessa família de poetas: o trabalho em si. Como é evidenciado no trecho final, o labor não é consequência das escolhas do artista, mas, sim, imprescindível e natural à função, sendo visto, inclusive, de modo equivalente ao próprio poema. Ao focar a produção na questão do fazer, compreende-se parte considerável da lógica composicional cabralina, ou seja, ao legar importância ao ato criativo, o vate demonstra de forma inequívoca suas

motivações, bom como esclarece sobre um dos traços mais marcantes de sua carreira, o uso de temáticas relativas ao “demorado e difícil” ofício da escrita.

A presença de uma atitude racional, consciente e obradora é o diferencial da obra do mestre nordestino, exatamente o que serve como instrumento de discriminação das demais. Em adição a essa questão fundamental, elementos tais quais a sobriedade, o comedimento e o pendor pelo rigor formal surgem como ingredientes de um espírito no qual o regime apolíneo é largamente proeminente em relação ao dionisíaco.

No entanto, a preponderância tratada aqui não é, claro, absoluta. E sequer pode ser, dado que a poesia cabralina não atende a padronizações exclusivas de estilo, de temática ou, mesmo, de propósito. A variedade de seus textos é assunto que pode ser assinalado desde *Pedra do sono*, seu volume debutante, comumente filiado pela crítica a tipologias poéticas precedentes ao Modernismo.

Outro exemplo de mudança nos paradigmas de escrita do autor ocorre nas últimas compilações – *Museu de tudo* e *Agrestes*, mais notadamente –, as quais se mostram subtraídas dos rigores formais de unificação temática e de estilo, e apontam para certo afrouxamento na observação dos ditames pelos quais praticamente toda a produção anterior é pautada.

Tal amplitude produtiva pode ser pensada em termos de aspectos dessemelhantes. No caso do primeiro livro, é marcante a ascendência da preceptística simbolista, ainda que mesclada com elementos do cotidiano e da estética moderna de época, fato que se reproduz em boa parte dos autores do momento. Quanto às variações aparecidas em final de carreira, estas traduzem a chegada do poeta a um patamar técnico pleno, o que enseja a necessidade da mudança como forma de oxigenar o raciocínio criativo e afastar da escrita os automatismos e a familiaridade ofertados pelo absoluto domínio dos recursos poéticos. É a tentativa de João Cabral de permanecer coerente com sua visão artística e “desaprender” os valores estéticos impregnados pelos tantos anos de prática.

Trata-se, igualmente, de assegurar a manutenção da componente dionisíaca em sua poética, isto é, de não permitir o controle total de sua produção pela veia apolínea e de conceder espaço para o inusitado que pode provir do impulso, do intenso, do ímpeto e do prazer da embriaguez dionisíaca. Tal é o que dá em “Catecismo de Berceo”, por exemplo, cujo conhecimento e estudo mais aprofundado tem lugar no capítulo que segue, consagrado à análise de uma porção da produção poética cabralina.

#### 4 ARQUITETURA POÉTICA

Demonstradas algumas das relações existentes entre a arquitetura moderna, personificada na figura de Le Corbusier, e a poesia de João Cabral de Melo Neto, o capítulo que ora principia tem por intuito investigar o resultado dos influxos da produção do construtor sobre um conjunto de textos do vate.

Os poemas escolhidos para esta pesquisa são expoentes reconhecidos do conjunto da obra cabralina e apresentam-se dispostos, basicamente, em função de sua cronologia. Sendo assim, a escolha inicial recai sobre o poema “O engenheiro”, presente no livro homônimo, trazido a público no ano de 1945, e cuja transcrição pode ser encontrada abaixo:

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.  
(MELO NETO, 1994, pp. 69-70)

Em termos estruturais, trata-se de uma composição bastante simples, com 16 versos dispostos em quatro conjuntos de quatro frases. Genericamente, o tamanho das estrofes encaixa-se na tipologia da quadra, formato reconhecido pelos estudiosos como popular. Entretanto, a temática, o vocabulário e a ausência de rimas contradizem tal classificação. Exatamente em decorrência da falta de rimas, as estrofes não exibem relação entre si, restando basicamente ao tema a tarefa de dar coesão ao texto. A metrificação, por seu turno, configura-se de modo assimétrico, sem padronização na contagem silábica.

Tal fato autentica, de certa forma, a colocação feita por um dos mais importantes

teóricos cujos trabalhos recaem sobre a poética do vate, Luiz Costa Lima. Em seu texto *Lira e antilira*, o estudioso aborda a questão das mudanças estéticas provenientes do advento dos valores modernistas pelas letras brasileiras e, no tangente à questão específica dos novos padrões de configuração versíca, conclui (1995, p. 21): “as maneiras de estruturação da linguagem criadora tendem à mudança na medida em que se modificam ou se abalam os pilares da visão de mundo [...] assentados na linguagem.”

Por outro lado, a pontuação serve para ressaltar um importante aspecto da poesia: a questão da clareza. Da mesma forma que “o engenheiro sonha coisas claras”, igualmente o poeta empenha-se no intuito de comunicar de modo inequívoco os vários conjuntos de objetos que dizem respeito ao fazer desse profissional, tanto dos meios necessários ao trabalho (“O lápis, o esquadro, o papel”) quanto à incidência do engenho sobre estes meios (“o desenho, o projeto, o número”) e quanto aos produtos dos processos (“superfícies, ténis, um copo de água”). Em certa medida, a especificação das ações do engenheiro, bem como de seu processo produtivo, sugerem um esquema padronizado e consecutivo, tal qual se dá na atividade industrial.

Ainda em referência a tais descrições de matérias, métodos e resultados, há outro aspecto, observado pelo debatedor Antonio Carlos Secchin (1999, p. 40), que marca a passagem da primeira estrofe para a subsequente: a geometrização dos elementos. Veja-se, mais uma vez, o texto destacado:

[...]  
superfícies, ténis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:

[...]

Observa-se a sugestão de transformação simbólica dos elementos constituintes do primeiro grupo, “superfícies, ténis, um copo de água”, em etapas formais comuns ao ofício do profissional, isto é, sua conversão em desenho, em projeto e em número. Tal evento ocorre pela intervenção de sua engenhosidade, que retira de objetos triviais e quotidianos as fontes para seu trabalho. Em outras palavras, a ação das ferramentas, “O lápis, o esquadro, o papel”, dá-se no sentido de reconceber a matéria tátil, sensível, em um formato descrito segundo as leis da abstração geométrica, o modo pelo qual a matemática compreende a existência de objetos no espaço.

Ainda na estrofe de abertura, o mestre pernambucano grifa subsídios básicos da atividade laboral do engenheiro; o uso da luz, a incidência dos raios solares e o fluxo de ar são questões elementares da construtiva. Em seguida, a estrofe apresenta a transição entre o ato de engenhar do profissional, “o sonho”, e as possibilidades de concretização desse pensar: “superfícies, tênis, um copo de água”, isto é, a saída do sonho para a concretude e para a clareza.

Essa é a lógica que rege, igualmente, a segunda estrofe, que traduz a medida da “justeza” do mundo do engenheiro, mundo preciso – o mesmo “preciso navegar” pessoano –, no qual não há lugar para o incerto, para o velado ou para o “encoberto”; somente para aquilo que é apreensível, verificável pela via dos sentidos.

A terceira quadra diz respeito ao surgimento de um produto da função do engenheiro: o edifício. Eis que o escritor aborda uma de suas temáticas mais caras. Neste exemplo, o escritor também cede espaço poético para a constatação das mudanças em curso na paisagem urbana de seu tempo, na construção do “pulmão de cimento e vidro”. Note-se, ainda, a especificidade quanto ao emprego do vidro, marcando o momento histórico de uso do material.

Finalmente, a estrofe de encerramento reapresenta a ideia das forças geradoras elencadas na abertura do texto e confronta o edifício com a natureza, “força simples” da qual originam-se os elementos (“a água, o vento, a claridade” e “o rio”) que permitem seu “crescimento”. Da mesma forma, o novo corpo parece eclodir do interior da terra, emprestando certo matiz telúrico ao poema, outra característica da poética do autor.

O texto que segue, “A lição de poesia”, apresenta um enfoque temático algo distinto, tratando da questão do fazer poético. Eis o texto:

1.  
Toda a manhã consumida  
como um sol imóvel  
diante da folha em branco:  
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar  
sequer uma linha;  
um nome, sequer uma flor  
desabrochava no verão da mesa:

Nem no meio-dia iluminado,  
cada dia comprado,  
do papel, que pode aceitar,  
contudo, qualquer mundo.

2.

A noite inteira o poeta  
em sua mesa, tentando  
salvar da morte os monstros  
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas  
de palavras, circulando,  
urinando sobre o papel,  
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão  
da idéia fixa, carvão  
da emoção extinta, carvão  
consumido nos sonhos.

3.

A luta branca sobre o papel  
que o poeta evita,  
luta branca onde corre o sangue  
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida  
entre os gestos diários;  
susto das coisas jamais pousadas  
porém imóveis - naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas  
as águas salgadas do poeta  
e de que se servirá o poeta  
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas  
de que conhece o funcionamento,  
a evaporação, a densidade  
menor que a do ar.

(MELO NETO, 1994, pp. 78-79)

As disposições rítmica e silábica deste poema seguem a tônica do anterior, sendo inconstantes, o que implica a ausência de relações entre as estrofes. Mais uma vez, o texto tem seu eixo de sustentação na questão do tema. Visualmente, o escritor repete a simplicidade estrutural do primeiro texto, construindo uma sequência de dez estrofes que se apresentam sob a forma de quadras.

Por fazer da escrita poética um de seus principais motivos de trabalho, João Cabral pode expressar, praticamente ao longo de toda a carreira, as dificuldades inerentes a sua arte. Este poema é apenas um exemplo disso. Como é possível notar, as frases iniciais servem para situar perfeitamente o leitor frente à dificuldade do poeta (“[da] folha em branco [...]”). Ao

mesmo tempo, o autor interpreta tal situação de modo positivo, como um universo de possibilidades que se desfralda, o “o princípio do mundo”, a “lua nova”.

A tarefa faz-se árdua: as horas e os dias escoam e o branco da página, terreno concomitantemente fértil em probabilidades e escasso em concretizações, persiste. Há lugar tão somente para os “[...] monstros germinados em seu tinteiro // monstros, bichos, fantasmas de palavras [...]”. A explicação para o problema (“A luta branca sobre o papel [...]”) brota do interior do próprio poema, da compreensão das limitações que repousam sobre o “[...] carvão da ideia fixa, carvão / da emoção extinta [...]”, ou seja, do entendimento por parte do escritor de que, por um lado, o papel não aceita tudo, principalmente a manifestação simplória e pouco cogitada; e, por outro, o vate empenha-se em buscar a supressão da verborragia emocionalmente carregada, trabalhando sempre em favor do afastamento do texto dos paradigmas da poesia dita lírica, consagrada historicamente no conjunto das letras nacionais.

A consequência de tal atitude criadora é a busca por soluções poéticas conhecidas, ou seja, por estruturas e imagens que afiancem os corretos manejo e acabamento dos processos de escrita. Para o autor, “[...] suas veias de água salgada” – em contraste com a fisiologia neutra e infensa do sangue – são preponderantes para a manutenção do tipo de construção pretendida pelo escritor. Como resultado desse trabalho de conservação advém o uso das “vinte palavras sempre as mesmas / de que [o poeta] conhece o funcionamento” e que servem à composição de João Cabral, a “sua máquina útil”.

A lição de poesia do mestre pernambucano reúne alguns aspectos particularmente interessantes no que concerne à natureza desta pesquisa: o uso do vocábulo “carvão”, termo que orbita no universo conceitual da “pedra”, donde vêm as ideias de obstinação e de continuidade face ao árduo exercício da confecção poética; da mesma forma, a aproximação entre “carvão” e “pedra” reitera outro ponto característico da obra cabralina: a questão da repetição. No caso deste poema, o princípio se reforça pelo emprego da linha vérsica “as vinte palavras sempre as mesmas”, provavelmente as “mesmas vinte palavras” observadas anteriormente no texto “Graciliano Ramos”: além de “carvão” e de “pedra”, “sonho”, “faca”, “rio”, “mar”, “canavial”, “lâmina”, “mineral”, entre outros, vocábulos essenciais com os quais o vate convive de modo mais harmônico, tendo um conhecimento mais palpável de suas propriedades metafóricas e de seus simbolismos.

Outro ponto extraordinário pode ser extraído da expressão “máquina útil”. Trata-se, primeiramente, de uma reiteração da epígrafe da obra – “... *machine à émouvoir*...”, de Le Corbusier, o que é revelador da leitura de mundo feita pelo poeta. Como segundo aspecto, o estreitamento entre o conceito de máquina e o de poema atesta o espaço ocupado pela

atividade na existência do autor, em outras palavras, João Cabral esvanece a diferença basilar existente na relação entre a casa-máquina do arquiteto e seu poema-máquina, aproximando ideologicamente os dois projetos artísticos. A “máquina útil” do escritor pernambucano equipara-se, pois, ao epíteto corbusiano de máquina: objeto projetado com um fim determinado, o de emocionar.

Feitas as inserções a respeito dos textos de “O engenheiro” e de “A lição de poesia” de modo isolado, surge a necessidade de vincular os poemas em virtude de eventuais semelhanças. Assim, um tema de contato imediatamente apreensível reside na questão temática, pois o trabalho empreendido pelo engenheiro do texto inicial não apresenta-se muito distinto daquele executado pelo escritor em sua composição: tanto o edifício quanto o poema são a concretização, a materialização de um mesmo esforço, o esforço do engenho humano.

Igualmente, há de destacar-se a questão da precisão, cujo papel é duplo dentro das produções, funcionando ao mesmo tempo como meio e como fim de ambos os processos compositivos. Em “O engenheiro”, a justeza que rege o pensamento do profissional é essencial no uso dos instrumentos e possibilita a constituição de seus produtos finais, ao passo que, em “A lição de poesia”, o poeta-personagem emprega ideias fixas e emoções extintas, juntamente com os dados físicos dos eventos quotidianos, para fabricar a máquina do poema.

Eis algumas das tônicas elementares constantes da obra *O engenheiro*, donde provêm os exemplos lançados acima. O livro, terceiro no âmbito da produção do escritor, tem como antecedentes os títulos *Pedra do sono* e *Os três mal-amados*. Esse dado é relevante na medida em que são observados alguns elementos que apontam para reminiscências de estilo simbolista dentro do texto, presentes mormente nas escolhas vocabulares e imagéticas. Todavia, tais ocorrências denotam seu caráter de transição estilística, posto que seja aparente o empenho levado a cabo pelo vate no intuito de recriar suas práticas poéticas anteriores.

O poema que segue, “Alguns toureiros”, dá novo alento à iniciativa cabralina, ainda que, neste caso, a ambientação sofra uma considerável alteração, como se pode comprovar. Eis o texto:

Eu vi Manolo Gonzáles  
e Pepe Luís, de Sevilha:  
precisão doce de flor,  
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,  
de Madrid, como Parrita:  
ciência fácil de flor,  
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, Litri,  
 dos confins da Andaluzia,  
 que cultivava uma outra flor:  
 angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,  
 que cultivava flor antiga:  
 perfume de renda velha,  
 de flor em livro dormida.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,  
 Manolete, o mais deserto,  
 o toureiro mais agudo,  
 mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,  
 de punhos secos de fibra  
 o da figura de lenha  
 lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava  
 o fluido aceiro da vida,  
 o que com mais precisão  
 roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,  
 à vertigem, geometria  
 decimais à emoção  
 e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,  
 Manolete, o mais asceta,  
 não só cultivar sua flor  
 mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão  
 com mão serena e contida,  
 sem deixar que se derrame  
 a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la  
 com mão certa, pouca e extrema:  
 sem perfumar sua flor,  
 sem poetizar seu poema  
 (MELO NETO, 1994, pp. 157-159)

Mais uma vez, João Cabral escolhe as populares quadras como formatação de seu texto. Entretanto, diferentemente dos casos anteriores, o poema traz uma pequena variação: algumas estrofes são conectadas às outras. Tal virtude pode ser compreendida por meio de dois aspectos: graficamente, a estrofe de número cinco dá início a uma sequência de trechos

que se encerra apenas ao final do poema, como atestam as letras minúsculas que abrem cada estrofe. A escolha, por parte do poeta, de encadear as sequências finais de “Alguns toureiros” ocorre em função de uma mudança importante no foco narrativo, que abandona a ideia de uma listagem de personagens em favor da especificação das ações de uma única figura. Ou seja, o segundo aspecto de diferenciação abrange essa reformulação discursiva.

Tal variação, a despeito de sua relevância contextual, não se manifesta de modo isolado. João Cabral aplica alterações de outras naturezas nesta peça, dentre as quais se destaca, no terreno temático, a introdução de elementos de universos culturais distintos daqueles vistos em seus primeiros livros, fato resultante, obviamente, de seu trabalho diplomático em terras estrangeiras.

Outro fator de inovação pode ser notado no processo de concepção do texto. Ocorre que o título desta peça é determinante para seu entendimento, muito embora a compreensão desse pormenor mostre-se insuficiente, superficial. O fato de serem nomeadas algumas figuras célebres ligadas às atividades das touradas espanholas, bem como de serem descritas as peculiaridades das formas de trabalho de cada um dos profissionais, Manolo Gonzáles, Pepe Luís, Julio Aparício, por exemplo, apenas tangencia o assunto principal do poema, que vem a ser o próprio fazer poético.

Finalmente, há mais uma modificação levada a cabo pelo autor que contribui para o caráter diferenciado da composição em relevo: a metáfora da flor. Tal figura, que permeia o poema em toda a sua extensão, serve como meio de expressão da visão do vate a respeito das condições de trabalho de cada toureiro, juntamente com suas técnicas, suas coreografias, sua personalidade, entre outros aspectos.

Assim, o trecho que abre a peça traz uma marcação que denota a mudança na colocação espacial do criador (“Sevilha”), o que se corporifica na inserção de nova gama de referentes culturais, além, é claro, da utilização das *corridas de toros* como pano de fundo poético. O mesmo dá-se nas próximas estrofes, alocadas em regiões variadas, “Madrid” e “Andaluzia”. Nota-se, no entanto, que o uso dos referenciais locais não afasta, absolutamente, as antigas motivações poéticas do escritor; pelo contrário, os elementos novos, exóticos, são adicionados ao seu vocabulário imagético e metafórico, o que permite a João Cabral a confecção de alusões como aquela constante da sexta estrofe:

[...]  
 o de nervos de madeira,  
 de punhos secos de fibra  
 o da figura de lenha  
 lenha seca de caatinga,  
 [...]

Partindo de um solo e de uma cultura alheios, os pensamentos do poeta retornam ao torrão natal e a personalidade de Manolete é captada através das lentes das imagens conhecidas (as mesmas vinte palavras cabralinas), isto é, pelas imagens do sertão nordestino, de onde vem a medida da coragem do toureiro. Há, pois, a ressignificação do imaginário original, repleto de valores impregnados na memória que, agora, incitado por variáveis tais quais a distância, o tempo e a saudade, é reavivado e incorpora-se ao ideário forjado a respeito do país que o recebe.

Aliás, Manolete serve como objeto poético desde a quinta estrofe, fazendo-o o grande protagonista da peça. Assim, no intuito de relatar as proezas e o modo de ser do toureador, o vate pernambucano promove o reencontro com sua própria dinâmica de escrita, pois cede espaço no texto para o surgimento das características mais difundidas no conjunto de sua obra. Exemplar disso é a questão da repetição de termos, ponto presente em escolhas vocabulares como “mineral”, “precisão”, “morte”, entre outros. Do mesmo modo, o uso de expressões provenientes do desenho e da matemática se sobressai, como já havia sido salientado em textos anteriores. Neste caso, João Cabral observa que Manolete era:

[...]  
o que melhor calculava

[...]  
o que com mais precisão  
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,  
à vertigem, geometria  
decimais à emoção  
e ao susto, peso e medida,

[...]

Em adição a isso, palavras como “cálculo”, “número”, “geometria”, “peso”, “medida”, e outras, além de atestar a predileção do autor por vocabulários de outras áreas, sublinham mais um aspecto que ocupa posição crucial da produção joãocabralina: a questão da negação/racionalização da emoção. Ora, sendo humano o grande ator da tourada e, concorrentemente, sendo um ser irracional o oponente, não seria a tauromaquia uma atividade primordialmente regida pelo signo da aleatoriedade? Pela ação do autor, a resposta a essa pergunta é negativa. O que evidencia os movimentos de racionalização da atividade em questão encerra-se no fato de que às ações do toureiro corresponde sempre uma expressão que nega a natureza própria de seu ofício.

No exercício dessa lógica, o mestre escritor empresta cálculo e precisão ao bailado de Manolete quando este se safa milimetricamente das investidas do touro; propõe bases geométricas à vertiginal dinâmica dos movimentos dos atores; além de aplicar constantes como peso e medida aos olhares e sensações de susto que resultam da interação entre o palco de terra e a plateia.

Ainda descontente com a primeira estocada, João Cabral avança sobre o grande protagonista, multiplicando em muitas vezes o grau de sua lente observadora. Eis que Manoel Rodríguez logra, então:

[...] domar a explosão  
com mão serena e contida,  
sem deixar que se derrame  
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la  
com mão certa, pouca e extrema  
[...]

A contenção da explosão emocional deve ser executada pelo artista – tanto por Manolete quanto por João Cabral – sob pena da perda de controle do protagonista sobre o evento. No sentido de auxiliar o artista no desempenho dessa difícil tarefa, de esclarecer a medida daquilo que se enquadra na ordem do aceitável, o pernambucano constrói, ao longo de toda a peça, uma metáfora, quase invisível em princípio, porém de pronto entendimento ao final, sem a qual o escrito perde muito de sua carga semântico-poética: a metáfora da flor.

A palavra “flor” é mencionada oito vezes no poema. Em quase todas as oportunidades, o termo vem associado ao nome e ao trabalho de toureiros com os quais João Cabral trava contato, em vários lugares do território hispânico. Mais do que a simples associação entre um nome e um desempenho, o poeta adjetiva cada flor distintamente e, dessa forma, adjetiva cada artista diferentemente. Assim, Manolo Gonzáles e Pepe Luís tem por característica de seu trabalho a precisão, a graciosa precisão. Igualmente, Julio Aparício, ressaltado no segundo trecho do poema, apresenta-se de modo fácil e espontâneo, ainda que “estrito”.

Em todos os casos e para todos os toureiros, a descrição do ofício-flor repete-se. Entretanto, quando o poema alcança o nome de Manuel Rodríguez, a configuração dos escritos é profundamente alterada e a flor-imagem só é resgatada ao final do texto, instante no qual a flor-adjetivo adquire sua verdadeira condição de flor-metáfora. O momento da virada coincide com os versos de amarração do poema, que vão transcritos: “sem perfumar sua flor / sem poetizar seu poema.”

Analisando estas frases à luz do todo textual, é possível compreender-se o papel do termo: a flor é o próprio poema e traduz a obsessão cabralina pela secura e pelo despojamento estilísticos. O ato de perfumar/poetizar a flor-poema é o equivalente a Manolete dramatizar excessivamente suas atuações ou ao poeta carregar o texto de tons emocionais que são supérfluos e que, por conta disso, trazem perdas ao ofício de um e de outro. Ao mesmo tempo, o verbo “poetizar” assume certa conotação crítica em relação à produção poética consagrada, pois “poema” é expresso genericamente, fazendo referência a toda a poesia que não segue os preceitos do pernambucano.

Assim, por meio dos contumazes exercícios de elaboração textual expressos acima, ressurge a ideia da máquina poética cabralina, resgatada na contrastante relação entre a precisão e objetividade da busca pela correção vernacular e pela contenção emocional da flor-imagem transmutada em metáfora, e a força primitiva do espetáculo da tourada, ação desmesurada e naturalmente imprevisível.

Já em “O sim contra o sim”, a coleção de artistas nomeados a guisa de homenagem e os comentários feitos pelo vate a respeito de suas estratégias de trabalho tornam ainda mais evidente seu pendor pela originalidade e pelo esforço poético. A composição segue, de modo a ilustrar o argumento:

*Marianne Moore*, em vez de lápis,  
emprega quando escreve  
instrumento cortante:  
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro  
das coisas é o anverso  
e por isso as diseca:  
para ler textos mais corretos.

Com a mão direita ela as penetra,  
com lápis bisturi,  
e com eles compõe,  
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,  
econômica, reta,  
mais que o cirurgião  
se admira a lâmina que opera.

---

*Francis Ponge*, outro cirurgião,  
 adota uma outra técnica:  
     gira-as nos dedos, gira  
     ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez  
 mil dedos da linguagem:  
     não tem bisturi reto  
     mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
 que quase a enovela  
     e quase a enovelando,  
     se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece  
 que já não a penetra,  
     ela entra sem cortar:  
     saltou por descuidada fresta.

---

*Miró* sentia a mão direita  
     demasiado sábia  
     e que de saber tanto  
 já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
     o muito que aprendera,  
     a fim de reencontrar  
 a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
     a desenhar com esta  
     até que, se operando,  
 no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)  
     é mão sem habilidade:  
     reaprende a cada linha,  
 cada instante, a recomeçar-se.

*Mondrian*, também, da mão direita  
     andava desgostado;  
     não por ser ela sábia:  
 porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:  
     queria-a mais honesta  
     e por isso enxertou  
 outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros  
 e outros utensílios  
 para obrigar a mão  
 a abandonar todo improviso;

Foi assim que ele, à mão direita,  
 impôs tal disciplina:  
 fazer o que sabia  
 como se o aprendesse ainda.

---

*Cesário Verde* usava a tinta  
 de forma singular:  
 não para colorir,  
 apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,  
 somente água clara,  
 aquela água de vidro  
 que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,  
 ou escrevia lavando:  
 relavava, enxaguava  
 seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos  
 das maçãs que contou:  
 rubras dentro da cesta  
 de quem no rosto as tem sem cor.

*Augusto dos Anjos* não tinha  
 dessa tinta água clara.  
 Se água, do Paraíba  
 nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,  
 deixam tudo encardido:  
 o vermelho das chitas  
 ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta  
 escrevem negro tudo:  
 dão um mundo velado  
 por véus de lama, véus de luto

Donde decerto o timbre fúnebre,  
 dureza da pisada,  
 geometria de enterro  
 de sua poesia enfileirada.

---

*Juan Gris* levava uma luneta  
 por debaixo do olho:  
 uma lente de alcance  
 que usava porém do lado outro.  
 As lentes foram construídas  
 para aproximar as coisas,  
 mas as dele as recuava  
 à altura de um avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava  
 o atelier, a mesa,  
 organizando as frutas  
 irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia  
 pintar sua natureza:  
 com o azul da distância  
 que a faz mais simples e coesa.

*Jean Dubuffet*, se usa luneta  
 é do lado correto:  
 mas não com o fim julgar  
 com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe  
 mas o que está próximo,  
 fazendo com a luneta  
 o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo  
 até tato fazê-lo,  
 faz dela estetoscópio  
 e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo  
 procede à auscultação  
 das peles mais inertes:  
 que depois pinta em ebulição.  
 (MELO NETO, 1994, pp. 297-301)

Atento às premissas modernas, João Cabral apresenta um poema cuja estrutura obedece a um esquema predefinido, ainda que heterogêneo, com estrofes destituídas de rima consoante e com métrica irregular. Outro aspecto construtivo que se destaca – e que antecipa algumas das concepções formais encontradas no Concretismo, posteriormente – diz respeito à configuração espacial do poema, cujo formato elementar das quadras não obedece a uma unidade visual, pois as estrofes demonstram internamente uma diferença de recuo; e tampouco a uma coesão no modo de uso desse recuo, dado que as quadras conferidas à figura

de Francis Ponge tampouco apresentam uma disposição análoga às demais do texto. Assim tal qual se dá nos poemas estudados até o momento, o ponto de integração desta peça manifesta-se somente na questão temática, abordando, basicamente, a desautomatização no fazer artístico, assunto que é também uma das tônicas da produção do escritor em foco nesta pesquisa.

As estrofes iniciais do poema fazem referência à escritora Marianne Moore, cujo motivo de trabalho mais peculiar parece consistir da elisão sistemática de toda a matéria artística desnecessária. É o que se depreende do trecho abaixo:

*Marianne Moore* em vez de lápis  
emprega quando escreve  
instrumento cortante:  
bisturi, simples canivete  
[...]

Fazendo uso do corte, a autora retira aquilo que é indesejado, excessivo, aquilo que impede o melhor entendimento do que se lê. Nas palavras do vate, Marianne Morre “disseca” seus escritos de modo a possibilitar que seu público possa ler “textos mais corretos”.

Francis Ponge, próximo nome da listagem, recebe de João Cabral a classificação de “cirurgião”, mas não pelos mesmos motivos que Moore. No seu caso, Ponge mexe com as palavras, “gira-as nos dedos, gira / ao redor das coisas que opera”, de forma a descobrir ângulos novos pelos quais possa observar seu funcionamento, no claro intuito de produzir sentidos diversificados, em outras palavras, na ideia de subverter acepções consagradas, cristalizadas e fazer emergir o singular, o inaudito.

Na sequência de Ponge, são dedicadas algumas estrofes a um dos grandes mestres do pernambucano: Joan Miró. O encontro do poeta com o pintor de origem catalã redundava em grande admiração da parte de João Cabral, o que se traduz em algumas inserções do nome do artista em poemas – como é o caso deste “O sim contra o sim” – e também em um tratado mais aprofundado a respeito da obra do europeu, chamado “Joan Miró”, através do qual explora algumas das facetas de sua pictórica.

Sob certo aspecto, os versos consagrados ao artista no poema são elucidativos e resumem os motivos pelos quais o pintor assume um lugar tão privilegiado junto ao pensamento do vate, dado o inusitado de sua iniciativa:

[...]  
*Miró* sentia a mão direita  
demasiado sábia

e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha fresca da esquerda;

[...]

O verbo “desaprender” claramente encerra o sentido de descontinuidade, de interrupção, de abandono de um paradigma de trabalho que sintetiza a perda da capacidade criativa e que somente consegue reproduzir, recriar a arte já conhecida. Assim, com vistas a alterar essa lógica perversa, o pernambucano descreve o sentimento de Miró em relação a sua musculatura viciada – “a mão direita / demasiado sábia” – e também demonstra a convicção do pintor no fato de que a mudança de membro traz a resolução do problema: “reencontrar / a linha fresca da esquerda”.

Buscar a “linha fresca da esquerda” é tomar a iniciativa no sentido de buscar o novo, de defrontar-se com o desafio, de bater-se com o inesperado. No caso de Miró, o novo pode concretizar-se no feio, no incongruente, no inexpressivo – ainda que “inexpressivo” em pintura seja praticamente um oxímoro –, mas simboliza, inapelavelmente, algo diferente do que já existe, simboliza algo que deve ser compreendido novamente e que serve, em última instância, para dilatar, para estender a fronteira dos conhecimentos técnicos, artísticos e expressivos do criador.

O mesmo pode ser colocado a respeito de Mondrian, por quem o escritor também alimenta afeição artística. O gênio russo parece debater-se igualmente com a mão direita, na segurança e sapiência de sua memória cinética. O remédio encontrado pelo pintor é o de “enxertar réguas, esquadros e outros utensílios” à prática, de forma a exigir o cálculo e a regra necessários à produção de sua arte.

Ainda que Mondrian e Miró procurem efeitos distintos e, em certa medida, contraditórios, dado que este último queira eliminar de sua pictórica qualquer elemento que lembre os formulismos e os esquemas tão conhecidos, e o primeiro deseje exatamente o inverso, isto é, introduzir a ordem e “abandonar todo improvisado”, o espírito que rege tanto uma quanto outra atitude criativa é o da mudança; eis o escopo temático dessa composição cabralina: a valorização da mudança. Nesse sentido, o início do processo, seus estágios

intermediários, o desenvolvimento e mesmo o resultado são de importância secundária para o poeta; só existe a subversão da lógica artística.

Aos olhos de João Cabral, semelhantes fenômenos ligados à valorização da inconformidade na criação também encontram expressão nas obras de Cesário Verde, de Augusto dos Anjos, de Juan Gris e de Jean Dubuffet, demais artistas citados na continuação do poema, os quais, cada um em sua atividade e com suas especificidades, lutam no sentido de alcançar formas de manifestação formal e psicologicamente genuínas, alijadas dos automatismos e demais mecanismos normativos, tão difundidos no âmbito das artes.

Relativamente a isso, a construção poética sempre ocupa um espaço de destaque na produção joãocabralina. Do mesmo modo, seu olhar recai diversas vezes sobre as metodologias de trabalho de outras especialidades artísticas, tal como fica evidente na leitura do texto anterior. Um fenômeno semelhante ocorre em “Fábula de um arquiteto”, poema trazido a lume na compilação *A educação pela pedra*, de 1965, cujo conteúdo vai expresso a seguir:

A arquitetura como construir portas,  
de abrir; ou como construir o aberto;  
construir, não como ilhar 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 fechar o homem: na capela útero,  
com confortos de matriz, outra vez feto.  
(MELO NETO, 1994, pp. 345-346)

Nessa composição, João Cabral não atenta, novamente, para a questão das unidades versíca e rímica. O mesmo dá-se no que respeita à conformação estrófica, a qual igualmente não segue qualquer padronização, pois o poema contém 16 versos, distribuídos em 10 linhas na primeira estrofe e em seis na segunda, demonstrando a dissociação entre o vate e o popular formato das quadras, bastante comum no âmbito de sua obra. Como ocorre na maioria dos

poemas do mestre pernambucano, o cerne do texto encerra-se em sua temática: o trabalho do arquiteto.

Nesse campo, o texto parece ressaltar a ótica inerentemente humana da atividade deste profissional, pois as colocações do poeta convergem no sentido de demonstrar o caráter de abertura presente em suas ações, em contraposição a qualquer ideia de enclausuramento, de constrição do indivíduo, quer seja em nível espacial, do corpo, quer seja em nível psíquico, da consciência. Tal conceito – que é central no poema – é exposto imediatamente no princípio da narrativa: “A arquitetura como construir portas / de abrir [...]”, a partir do qual se desenvolve o todo do poema.

A ideia de abertura é reiterada em diversas oportunidades, de modo a reforçar a configuração de pensamento do arquiteto. Todavia, há um detalhe relevante em meio às frases do poema: uma pequena interrupção no estilo narrativo do texto; uma brecha na qual se insere um aposto que veicula uma espécie de sugestão, que se apresenta pela ocorrência de uma marcação de parênteses: “(tudo se sanearia desde casas abertas)”. Essa expressão confirma a natureza da função do construtor, bem como ilustra a aspiração, o anseio por liberdade da parte do escritor.

A primeira estrofe encerra-se com a reafirmação das mais importantes máximas cabralinas, que se coadunam com sua visão acerca da atividade do arquiteto: “[...] ar luz razão certa”. A ação destas forças sobre os esforços do profissional torna possível o estabelecimento de uma condição diferenciada para os indivíduos aos quais seu trabalho destina-se: a ascendência a um estágio privilegiado de compreensão da realidade.

Na segunda estrofe, a narrativa adquire uma tonalidade mais introspectiva, voltando-se para a constituição psíquica do ente, momento no qual transparece do texto a representação do mundo na contemporaneidade do criador, embrutecido e hostil ao próprio ser humano, que se mostra desejoso de retornar a uma condição anterior, na qual reinavam a segurança e o conforto.

Em contraposição a esse encerramento, a figura do arquiteto surge como uma possibilidade de transformação da realidade opressora. Cabe a ele – a pessoas como Le Corbusier – ordenar, racionalizar o espaço, de modo que a liberdade proveniente da ação de “[...] construir portas abertas [...]” sirva para garantir ao indivíduo o ar e a luz, elementos imprescindíveis no exercício de libertação do invólucro autoinfligido, dos muros que o separam da existência plena.

Em outro sentido, João Cabral parece vincular este poema ao momento histórico brasileiro, os primeiros instantes do regime militar de exceção começado em 1964. Ainda que

tal aspecto revele-se apenas como conjectural, a ligação apresenta-se de modo algo inequívoco, como se depreende do trecho que segue:

[...]  
 renegou dar a viver no claro e aberto.  
 Onde vão de abrir, ele foi amurando  
 opacos de fechar; onde vidro, concreto;  
 [...]

Ainda pensando em termos da temporalidade do poema, a negação do “[...] claro e aberto” aponta, igualmente, para uma possível influência da chamada literatura do absurdo sobre sua obra, levando-se em conta, principalmente, a condição de amedrontamento e de isolamento que a personagem do poema experimenta, o que termina por resultar em sua opacidade ou, em outras palavras, no processo de translucidez do ente até o eventual desaparecimento de sua qualidade humana.

Entretanto, não é característico da produção joãocabralina a amarração de textos a eventos históricos ou a tendências literárias específicas, o que ajuda a minimizar o efeito das considerações feitas antes. Do mesmo modo, textos de cunho existencialista não vigoram entre os prediletos do escritor, cabendo tal lugar à metapoesia, tema que ressurge no poema “Catecismo de Berceo”, integrante do livro *Museu de tudo*, lançado em 1975, cuja transcrição segue:

1  
 Fazer com que a palavra leve  
 pese como a coisa que diga,  
 para o que isolá-la de entre  
 o folhudo em que se perdia.

2  
 Fazer com que a palavra frouxa  
 ao corpo de sua coisa adira:  
 fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
 capaz de chocar com a contígua.

3  
 Não deixar que saliente fale:  
 sim, obrigá-la à disciplina  
 de proferir a fala anônima,  
 comum a todas de uma linha.

4

Nem deixar que a palavra flua  
 como rio que cresce sempre:  
 canalizar a água sem fim  
 noutras paralelas, latente.  
 (MELO NETO, 1994, pp. 385-386)

Nota-se, mais uma vez, a opção de João Cabral pelo verso livre, destituído de rima. Como elemento diferenciador, o sentido de coesão que se verifica na disposição espacial da peça traduz-se também em termos de métrica, fixa e octossílaba, o que representa uma “inovação” no âmbito da poética moderna, isto é, contradiz os programas já consagrados na contemporaneidade do texto, o final dos anos 1960, início dos 70.

O tema é realmente moderno, ainda que não seja original para os moldes da produção cabralina: a questão do fazer poético, a questão do tratamento a ser dado à palavra. Relativamente a isso, deve ser frisada a coerência da proposta cabralina no que respeita à relação tema/estrutura: do mesmo modo que salienta a necessidade de trabalhar a palavra, fazê-la cativa consoante o interesse do texto – e do autor –, também o vate a restringe em termos de configuração silábica, com vistas a conceber uma espécie de palavra fixa, fixa na forma e na disposição vérsica. E as receitas são dadas pelo mestre ao longo do poema:

[...]  
 Não deixar que [a palavra] saliente fale  
 sim, obrigá-la à disciplina

[...]

Nem deixar que a palavra flua  
 [...]  
 canalizar a água sem fim

[...]

Diga-se de passagem, tal preocupação condensa-se como um ponto central na produção do pernambucano. Evidentemente, essa inquietação carrega consigo a obsessão anímica do escritor em manter sua linguagem, suas imagens e a semântica de seus textos sob absoluto controle, impedindo a dilatação da carga poética a um nível indesejado, ou seja, prevenindo o poema de um transbordamento que pode dar-se no plano vernacular e, o que é ainda mais grave para João Cabral, em termos emocionais. Economia de elementos, precisão construtiva e otimização de sentido – ainda que de maneira constricta: eis os fundamentos de sua poética.

Somando-se à questão técnica, há outro senso de consistência que pode ser colhido da relação entre o texto, seu título e o pendor do autor: o emprego do verbo catequizar faz a vinculação exata entre a pulsão criadora do mestre, a questão da fixidez formal que rege sua estrutura e o propósito da composição, sem deixar espaço para leituras oblíquas, alheias aos domínios de sentido valorizados pelo vate.

Entretanto, há uma válvula de escape na amarração levada a termo por João Cabral na célula poética de “Catecismo de Berceo”: o termo “latente”, que encerra a narrativa. Observe-se, mais uma vez, a estrofe final:

[...]  
 Nem deixar que a palavra flua  
 como rio que cresce sempre:  
 canalizar a água sem fim  
 noutras paralelas, latente.

A latência à qual o texto se refere provém da força da água, cuja potência deve ser arrefecida pela ciência, pela técnica do escritor. A constrição mencionada antes se relaciona diretamente com a tensão resultante de tal processo de modulação. Nesse sentido, a arte do expoente pernambucano é particularmente bem sucedida, em outras palavras, a função da retirada das arestas e a enformação da palavra-pedra a partir de sua condição natural, bruta, é uma das mais importantes virtudes presentes em seu trabalho poético; possivelmente o grande diferencial de sua obra.

Terminada a etapa de formatação da palavra-pedra, o poeta poe-se a trabalhar no sentido de dar lapidação e polimento ao texto-mineral. Nesse momento, a intervenção do artesão prepara o material para receber seu último refinamento, o que, no caso do poema em questão, traduz-se na elucidação da tentativa de ressignificação promovida pelo vate na estrofe de abertura do texto, cuja reprodução vai abaixo:

1  
 Fazer com que a palavra leve  
 pese como a coisa que diga,  
 para o que isolá-la de entre  
 o folhudo em que se perdia.

[...]

“Fazer com que a palavra leve pese” é alterar sua influência dentro da narração poética, é ampliar a importância do verbo de modo a torná-lo imprescindível no esquema

textual, pois a palavra leve, pouco trabalhada, destituída de conteúdo, observadas as preceptísticas cabralinas, não merece ser escrita. É o que ocorre, como bem salienta o mestre pernambucano, ao vocábulo dicionarizado – aquele que reza perdido no “folhudo” –, cujo significado encontra-se perfeitamente descrito, porém infelizmente fixado no tempo e no espaço. Por outro lado, é somente pela ação diligente da figura do vate que o processo de lapidação da palavra-pedra chega a termo, facultando, finalmente, seu emprego no texto.

No entanto, para escritores do quilate de João Cabral de Melo Neto, a labuta sobre o vernáculo e sua eventual ressignificação não bastam. É preciso mais; é preciso dar corpo e massa à poesia, o que acaba traduzindo-se na mais sofisticada parte do processo poético do autor: a concretização, a materialização da palavra. Esse é o motivo que norteia o excerto de número dois:

[...]  
 Fazer com que a palavra frouxa  
 ao corpo de sua coisa adira:  
 fundi-la em coisa, espessa, sólida,  
 capaz de chocar com a contígua.

[...]

O trecho é exemplar do modo pelo qual as palavras cabralinas adquirem a dimensão da materialidade, pois a “palavra frouxa” transforma-se em “corpo”, em “coisa, espessa, sólida” tão somente pela intervenção da mão e pelo labor incansável do escritor pernambucano em agregar valor, em consubstanciar o vocábulo até a revelação de seu derradeiro estado de maturação semântica, instante no qual o carvão mineral impregna a página de sua matéria poética.

Já em “A escultura de Mary Vieira”, texto pertencente à compilação *Museu de tudo*, de 1975, o escritor retoma questões relativas às metodologias construtivas, montando um sofisticado exercício de analogia entre o trabalho da escultora e o seu próprio fazer. O texto é o que segue:

dar a qualquer matéria  
 a aritmética do metal  
 dar lâmina ao metal  
 e à lâmina alumínio

dar ao número ímpar  
 o acabamento do par  
 então ao número par  
 o assentamento do quatro

dar a qualquer linha  
 projeto a pino de reta  
 dar ao círculo sua reta  
 sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo  
 de uma máquina de arte  
 por sua vez capaz da arte  
 de dar-se um espaço explícito  
 (MELO NETO, 1994, p. 375)

O poeta recorre novamente ao formato popular na composição desta peça, sem manifestar maiores preocupações quanto aos aspectos da rima e do cálculo silábico, todavia. Trata-se, seguramente, de mais um exemplo do envolvimento do autor com a herança das estéticas modernas sobre a poesia do pós-1945, a despeito da uniformidade que transparece no emprego das quatro quadras.

Ainda no tangente à compleição física e visual do poema, é curioso observar que tanto a ausência de letras maiúsculas nos princípios dos versos quanto de uma pontuação sugerem a presença de um *continuum* textual, isto é, a ideia de que a narrativa não abre em seu início e tampouco se encerra ao final dos 16 versos que a constituem. Parece ter havido a extração destas quatro estrofes do corpo de alguma outra obra, cujo princípio e fim são inacessíveis ou, antes, prescindíveis.

De qualquer maneira, a inexistência de um ponto de partida força sua leitura a partir da disposição que se oferece ao leitor, momento no qual é possível compreender-se a proposição do autor em compor este objeto textual estranho. Do mesmo modo que a prática escultural de Mary Vieira, que pode ser observada pela ilustração que segue, João Cabral executa a moldagem de um corpo vérsico que se mostra tão disforme quanto pode ser o metal em seu estado primevo.



Fig. 15 - *Luz-Espaço: Tempo de um Movimento*, de Mary Vieira, de 1955 (Fonte: Fundação Itaú Cultural)

Da leitura cabralina das peças de Mary Vieira resulta a imperativa necessidade do uso dos mecanismos da razão, da lógica construtiva, para enformar a matéria bruta de acordo com o intuito do artífice, motivo pelo qual se lança mão da “aritmética”, da “lâmina” e do “alumínio”, como é expresso na primeira estrofe: para desbastar – cortar, literalmente – a matéria artística-base, de modo que avulte somente o maciço indispensável à continuação do processo escultórico.

Na sequência, as duas estrofes que compõem o miolo do poema abarcam as técnicas de lapidação pelas quais se origina o novo artefato, as quais englobam o prolongamento dos procedimentos de racionalização adotados nos instantes iniciais do trabalho. Ocorre, pois, a organização e ordenação do corpo material com vistas à agregação dos valores estéticos que norteiam a obra. Leia-se novamente o excerto:

[...]  
 dar ao número ímpar  
 o acabamento do par  
 então ao número par  
 o assentamento do quatro

dar a qualquer linha  
 projeto a pino de reta  
 dar ao círculo sua reta  
 sua racional de quadrado

[...]

É possível compreender-se a necessidade de pareamento do “número ímpar” em função de que uma forma material singular, unitária, pode advir de um simples fortuito, de maneira absolutamente aleatória – não cogitada –, ao passo que a duplicação dessa configuração elementar denota a forçosa presença de uma ordenação, de uma coerência consecutiva e da existência de um juízo de causa e efeito, componentes que subjazem à própria intervenção de quaisquer premissas formais sobre o objeto de arte. Por seu turno, “o assentamento do quatro” indica a continuidade dos métodos de reflexão sobre o item, bem como o seu aperfeiçoamento ininterrupto, sugerindo, igualmente, a índole do esforço empreendido pelo artista no sentido de promover a constante depuração de sua produção.

Tal intuito também merece o tratamento poético por parte de João Cabral, que condensa na terceira quadra a descrição de algumas das técnicas que permitem a concretização, a materialização do pensamento do autor. Assim, a “racional de quadrado” é extraída, quase naturalmente, pela aplicação de uma sistematização geracional através da qual

se obtém a confecção de formas e de contornos exatos, precisos e familiares à maneira de trabalhar do construtor.

A ideia é reforçada na frase de abertura da última estrofe do poema: “dar à escultura o limpo”, em outras palavras, empregar soluções morfológicas conhecidas – impossível não pensar nas “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento”, de “A lição de poesia” – de modo a purificar a obra de toda e qualquer espécie de item que não se mostre absolutamente essencial e que seja, por conseguinte, supérfluo, com vistas a salientar a beleza que pode ser encontrada na simplicidade, no antidecorativismo, na “limpeza” da construtiva.

Da mesma forma, o termo “máquina” incide novamente no vocabulário do escritor, reafirmando sua atitude de incessante procura pela compreensão lógica do fenômeno poético-literário, donde provém o caráter eminentemente racional de seu fazer artístico, já salientado tantas vezes neste estudo. Pensando de maneira paralela entre as especialidades da escultura e da poética, do entendimento da imagem da “máquina de arte” de Mary Vieira decorre o ideal da “máquina do poema” de João Cabral, não por conta do automatismo da engenhosidade, mas, sim, em decorrência da eficácia de seus métodos compositivos.

Mais um excelente exemplo do emprego das técnicas cabralinas pode ser observado no título “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, retirado de *A escola das facas*, volume lançado no ano de 1980, embora neste trabalho específico o autor tenha-se pronunciado mais estritamente acerca da macroentidade do livro e menos sobre a prática referente as suas unidades constitutivas internas, os poemas. O texto pode ser visto abaixo:

Eis mais um livro (fio que o último)  
de um incurável pernambucano;  
se programam ainda publicá-lo,  
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:  
enquanto ele me conviva, vivo,  
está sujeito a cortes, enxertos:  
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;  
e se o pulmão não pode outro estilo  
(esta dicção de tosse e gagueira),  
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza  
no primeiro ditar-se, esboçado,  
nem no construí-lo, nem no passar-se  
a limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:  
 ele se multiplica e divide,  
 se pratica as quatro operações  
 enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre como um câncer:  
 que química, cobalto, indivíduo  
 parou os pés desse potro solto?  
 Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.  
 (MELO NETO, 1994, p. 417)

A organização formal do poema não aponta para a proeminência de um senso estético padrão, ainda que a repartição espacial dos versos mostre-se equivalente e coerente, dado que são basicamente 24 frases poéticas que perfazem seis quadras. No entanto, há uma evidente ligação entre as estrofes de número dois e três, sendo esta última a sequência física e imagética da primeira.

Tematicamente, é possível elucidar-se o fio condutor da composição, a qual versa sobre os instantes que envolvem a terminação e a edição de um livro; sobre o insólito átimo temporal que permeia a saída do corpo textual das mãos do artista e sua chegada ao editor, elo intermediário da estrutura de produção livreira.

De modo a esclarecer sua posição quanto aos sentimentos em relação a tal momento, João Cabral serve-se de uma rede de imagens inusitada, grandemente centrada nas vinculações entre os órgãos e o funcionamento do organismo humano. É exatamente nessa justaposição, por meio do apagamento da diferenciação natural entre ambas as entidades, que se admite a intersecção livro/corpo, explorada pelo vate na confecção do poema.

A premência pelo embalsamamento do livro, advertência feita na quadra de abertura do texto, aguça o aptidão do leitor para as exposições que seguem, nas quais têm lugar as correspondências trazidas pelas analogias orgânicas: a amputação do fígado, o recebimento de um novo pâncreas, a exposição da condição do pulmão. Cada um desses procedimentos determina uma equivalência simbólica no âmbito do livro, o que remete, obviamente, à continuação das atividades do escritor mesmo após o suposto encerramento do volume. As referências a isso surgem de modo inequívoco nas divisões dois e três da narrativa, conforme segue:

[...] preciso logo embalsamá-lo:  
 enquanto ele me conviva, vivo,  
 está sujeito a cortes, enxertos:  
 terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;  
 e se o pulmão não pode outro estilo  
 (esta dicção de tosse e gagueira),  
 me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

[...]

O livro apresenta-se como um ente destituído de autonomia, sendo, precisamente ao contrário, fortemente dependente do organismo do qual se origina, das entranhas do poeta, às quais permanece atrelado pela ligação umbilical (“livro-umbigo”). Além disso, de acordo com a ótica do escritor, a obra é viva e pulsante, e o único modo de separá-lo de sua fonte é pela via da ruptura drástica e unilateral: o envio do volume ao editor. Não por acaso, uma das pessoas a qual o texto é dedicado é José Olympio, dono de uma editora que leva seu nome e que, à época, é responsável pela publicação de suas compilações.

Nas estrofes seguintes, o “incurável pernambucano” concentra suas reminiscências no microcosmo do poema, descrevendo o tipo de relação que se funda entre os dois. A modalidade textual estabelece igualmente uma conexão firme e estável com a figura de seu autor, o que restringe sobremaneira a obtenção de qualquer grau de independência entre obra e criador: no entender de eu-lírico joãocabralino, durante o processo criativo “Poema nenhum se autonomiza / no primeiro ditar-se, esboçado”. Em diametral oposição, o João Cabral registra que o texto poético é mantido em constante situação de quase-conclusão, sendo:

[...] o que há de mais instável:  
 ele se multiplica e divide,  
 se pratica as quatro operações  
 enquanto em nós e de nós existe.

[...]

Do mesmo modo, há uma ênfase da parte do autor relativamente ao fato de que a simples existência do escrito serve como motivação para o labor sobre si, ou, nas palavras do poeta, o poema está sempre “sujeito a cortes, enxertos”, de forma que sua finalização, sua concretização em feitio de composição ocorre apenas no momento da inapelável separação entre os entes do poema e do autor, momento no qual é possível, finalmente, interromper o trabalho e “mumificá-lo, pô-lo em livro”.

Naturalmente, nas etapas intermediárias de tal processo encerram-se a ânsia de atingir o efeito máximo do amadurecimento da função poética e a tratativa de melhor compreender as

implicações inerentes ao ofício de escritor. No caso específico de João Cabral de Melo Neto, tais urgências manifestam-se diretamente no âmbito da criação, como ocorre no texto autocrítico “O ferrageiro de Carmona”, presente no livro *Crime na Calle Relator*, de 1987, cujo conteúdo vai veiculado na sequência:

Um ferrageiro de Carmona,  
que me informava de um balcão:  
“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a forma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado  
que é quando se trabalha ferro;  
então, corpo a corpo com ele;  
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta  
é só derramá-lo na forma.  
Não há nele a queda de braço  
e o cara a cara de uma forja.  
Existe a grande diferença  
do ferro forjado ao fundido;  
é uma distância tão enorme  
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda, em Sevilha?  
De certo subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

Dou-lhe aqui humilde receita,  
ao senhor que dizem ser poeta:  
o ferro não deve fundir-se  
nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,  
não até uma flor já sabida,  
mas ao que pode até ser flor  
se flor parece a quem o diga.”  
(MELO NETO, 1994, pp. 595-596)

Neste poema, o vate utiliza-se de uma estrutura majoritariamente octossilábica, embora não na totalidade dos versos, enquanto a armação estrófica demonstra uma maior preocupação formal, sendo composta de maneira uniforme por oito conjuntos de quadras. Mais uma vez, não se observa a presença de rimas, legando ao poema a familiaridade com a expressão mais moderna do gênero.

Outro aspecto relevante que aparece no texto – e que também o consagra às estéticas predominantes na literatura brasileira pós-1922 – é a coloquialidade. Ainda que tal virtude não seja largamente explorada em outras obras de João Cabral, o exemplo acima assinala o emprego dessa técnica, pois evidencia-se a transcrição/simbolização de uma conversação entre dois indivíduos, colocados ambos em uma ocasião absolutamente corriqueira; a situação de um cliente que busca informações a respeito de um item de seu interesse, como uma pessoa que aponta para um objeto qualquer e pergunta ao balconista-ferrageiro por suas características.

Trata-se de uma ocorrência que se mostra ao mesmo tempo tão banal e tão autêntica que não parece haver espaço para o desenvolvimento de um eu-lírico, donde se depreende que a pergunta foi feita pela pessoa do vate, que tem apenas o trabalho de agregar valor poético à resposta, expressando por meio dela as suas crenças artísticas. Possivelmente, as aspas utilizadas na marcação do início e do final da intervenção do ferrageiro sejam a prova mais nítida de tal ponto de vista. De qualquer modo, a referência ao caráter prosaico da poesia moderna é patente e deixa pouca margem a especulações.

Quanto ao encargo da técnica poética, se, por um lado, parece nítido que a pergunta é conduzida em tom simples e informal, por outro, o mesmo matiz não pode ser atribuído à resposta do artesão, pois nessa declaração pode ser conferida a grande máxima constitutiva da poesia joãocabralina: a questão do trabalho sobre o objeto, a premência da intervenção do artífice nos procedimentos de confecção da matéria artística. Nesse sentido, a narração dos esforços empreendidos pelo ferrageiro mostra-se como uma grande metáfora da atividade levada a cabo pelo escritor, empenhado na transmutação da massa poética amorfa e desordenada em manifestação de arte. O desenrolar da analogia ocorre na estrofe de número sete, que segue transcrita:

[...]  
 Dou-lhe aqui humilde receita,  
 ao senhor que dizem ser poeta:  
 o ferro não deve fundir-se  
 nem deve a voz ter diarreia.

[...]

O prosaísmo da peça transparece na alusão feita ao “senhor que dizem ser poeta”, mas a receita ditada pelo fabricante começa a trazer à tona aquela que talvez seja a mais importante chave de entendimento do poema: a simbologia das diferenças existentes entre os dois modelos através dos quais a poesia produz-se, as quais são representadas pelos modos de

trabalhar o ferro: a fundição e a forja.

De acordo com o poeta-ferrageiro, a labuta sobre a matéria férrea é praticamente nula quando do uso da fôrma e do processo de fundição, pois o ferro em estado líquido é simplesmente derramado sobre o molde, adaptando-se perfeitamente aos seus sulcos e assumindo um perfil pré-fixado, sobre o qual não há, por outro lado, qualquer espaço para o *cogito* do artesão; é uma espécie de concepção na qual não é possível proceder com mudanças intermediárias de projeto. Aos olhos do artista, trata-se de um exercício mais fácil, como se depreende do trecho abaixo:

[...]  
 O ferro fundido é sem luta  
 é só derramá-lo na forma.  
 Não há nele a queda de braço

[...]

Já a forja admite a interação entre a matéria bruta em reconstituição e o pensamento criativo do poeta-ferrageiro; mais do que isso, tal procedimento demanda a presença do gênio na mesma medida em que exige seu esforço no sentido de trabalhar e moldar o metal-palavra, de dar-lhe a correta forma pela via da força, pois “Forjar [é] domar o ferro à força [...]”. A necessidade observa-se a partir da atitude do mestre, que registra as próprias impressões a respeito de seu ofício:

[...]  
 Só trabalho em ferro forjado  
 que é quando se trabalha ferro  
 então, corpo a corpo com ele,  
 domo-o, dobro-o, até o onde quero.

[...]

O excerto ilustra de modo perfeito o nível de comprometimento do ferrageiro João Cabral, constantemente empenhado em combater, por um lado, o estado inercial da palavra documentada, definida e fossilizada no corpo do “folhudo”, e, por outro lado, em perpetuar a “queda de braço” com a variante emocional no âmbito da produção do poema, no objetivo único de mantê-la sob o jugo da lógica e da precisão resultantes da prevalência da racionalidade na experiência compositiva. É dessa maneira que o mestre pernambucano logra eximir-se da “diarreia da voz” e, concomitantemente, produzir a almejada poesia-flor.

Aliás, o papel da palavra “flor” é de especial destaque na esfera do texto, pois seu

valor sgnico vai-se condensando e alternando entre imagem simbólica e imagem concreta ao longo da narrativa. Diferentemente do sentido puramente alegórico atribuído ao termo em “Alguns toureiros”, nesta peça em particular observa-se o seu uso fazendo referência ao objeto concreto, tal como em: “Reparou nas flores de ferro / dos quatro jarros das esquinas?”. No entanto, na estrofe de fechamento do poema há a simbolizao do elemento. O trecho mais relevante segue:

[...]  
 Não até uma flor já sabida,  
 Mas ao que pode até ser flor  
 Se flor parece a quem o diga.

[...]

Neste momento, o caráter eminentemente poético do texto vem  tona, e a variante coloquial cede lugar aos torneios metafóricos cabralinos, ainda que, no caso do autor e da narrativa, a metamorfose da palavra seja feita em pleno acordo com o tipo de escrita “forjada, domada e dobrada”, um intuito cujas energias geradoras são igualmente verificáveis ao longo da produo do vate.

No entanto,  relevante a observao da mudança de estilo expressivo levada a cabo pelo escritor. A adoo da nova característica seguramente tem lugar a partir da compreensão do pernambucano relativamente ao domínio das técnicas pelas quais sua produo fica consagrada e também em decorrência de sua teno em explorar propriedades textuais diferenciadas, ou em desligar-se da “flor já sabida”. Tal qual ocorre em “O ferrageiro de Carmona”, o poeta igualmente utiliza-se de uma lógica composicional inovadora na confeco de “Viver Sevilha”, veiculado na compilao *Sevilha andando*, em 1993. Os escritos são os que seguem:

1

Se d voltas a uma escultura,  
 o corpo  que a envolve, livre;  
 se penetra em qualquer pintura  
 como janela que se abrisse;

se pode boiar numa música,  
 nos paus doentes de que consiste;  
 se pode ir em fins de semana  
 a romances que tenham o “habite-se”.

2

Mas só a arquitetura é total,  
 não virtual, ao corpo que a vive,  
 ainda mais se essa arquitetura  
 numa cidade se urbanize;

como em Sevilha, a mais regaço  
 de toda cidade que existe,  
 pois nela vamos e nos vai,  
 num vai e vem que é ir-se e vir-se.

3

Só em Sevilha o corpo está  
 com todos os sentidos em riste,  
 sentidos que nem se sabia,  
 antes de andá-la, que existissem;

sentidos que fundam num só:  
 viver num só o que nos vive,  
 que nos dá a mulher de Sevilha  
 e a cidade ou concha em que vive.

4

Uma mulher sei, que não é  
 De Sevilha nem lá tem raízes,  
 que sequer visitou Sevilha  
 e que talvez nunca a visite,

mas que é dentro e fora Sevilha  
 toda a mulher que ela é, já disse,  
 Sevilha de existência fêmea,  
 a que o mundo se sevilhize.  
 (MELO NETO, 1994, pp. 636-637)

Em seus aspectos formais, o poema já propõe uma estrutura visual particular, com quatro divisões devidamente identificadas, as quais são compostas de duas estrofes cada uma. Internamente, cada divisão representa uma unidade textual que trabalha de modo mais ou menos independente, como se depreende em termos temáticos e ortográficos. Em contraposição à singularidade da conformação espacial, a organização estrófica escolhida pelo vate cede lugar novamente ao popular formato das quadras, não se percebendo um trabalho mais apurado quanto ao controle rímico e quanto à contagem silábica.

Os motivos são variados e distribuídos ao longo das quatro alas do texto, cabendo ao trecho inicial a exposição de argumentos que parecem dar vazão a um conjunto especial de sentimentos do autor quanto à cidade de Sevilha, lugar no qual o poeta habita em função da carreira diplomática. Tais sensações concentram-se na descrição da capacidade de leitura de

mundo consoante aos modos de manifestação artísticos, os quais, de acordo com sua ótica, mostram-se insuficientes frente à tarefa de apreender a totalidade do fenômeno sevilhano.

Na porção de número dois, o tema condensa-se na questão do desenho da cidade, bem como no efeito que tal premissa causa no âmbito dos pensamentos do criador; na junção entre a realização arquitetural e o aspecto humano inerente à atividade, o qual é traço regente nas filosofias construtivas. Há, ainda, a introdução de elementos relativos à certa corporificação que se interpreta a partir da visualização dos perfis sevilhanos.

Tal corporização delinea-se mais perfeitamente nas últimas divisões do poema, com o estreitamento da leitura da cidade por meio do aguçamento dos sentidos, fato que permite o aprofundamento da poesia pela tradução, pela transposição da linguagem arquitetônica citadina para a esfera dos contornos do corpo feminino. Finalmente, dá-se a simbiose entre a representação física e concreta da cidade e a feição idealizada da mulher, operação da qual deriva a cidade-mulher Sevilha, entidade pétreo-orgânica oriunda da imaginação e das reminiscências de João Cabral.

A fragmentação do texto de “Viver Sevilha” é, na realidade, compensada pela técnica de superposição de elementos de instâncias conceituais distintas e, em princípio, imiscíveis. É o que ocorre, por exemplo, na composição *O Cão sem plumas*, livro lançado pelo pernambucano no ano de 1950. Tanto lá quanto aqui, termos de famílias semânticas absolutamente díspares são justapostos e terminam por constituir uma nova rede de significação na esfera da escritura, dentro da qual é possível conjugar palavras tais quais pintura/janela, boiar/música, romance/habitar, além, é claro, do díptico prevacente na narrativa, aquele trazido pela união entre cidade e mulher.

Dito de outro modo, uma interpretação mais acurada do argumento da peça cabralina indica a sutil, porém paulatina incursão de um universo imagético em outro, começando pelo tributo às várias artes, que cedem lugar ao predomínio da arquitetura, cuja natureza é parcialmente técnica, parcialmente corpórea e sensorial. Por sua vez, a humanidade que rege a atividade construtiva realiza-se em sua face mais feminina e acolhedora, o que motiva o poeta a estabelecer a simbologia última do texto, a da cidade-mulher, a “Sevilha de existência fêmea”.

Observa-se, ainda, a experiência de conhecer a cidade andaluza, que é assinalada pelo escritor como um evento ímpar, levando-se em conta principalmente o fato de que a existência sevilhana revela-se pela descoberta do “regaço” proporcionado pela arquitetônica presente em sua organização espacial, objeto de incitação aos sentidos. Da soma de tais fatores provém a concepção imagética de Sevilha como uma “cidade ou concha”. Do mesmo

modo, o aconchego advindo do diálogo entre o moderno e o antigo cede lugar à reflexão do autor a respeito de seu estar-no-mundo, no “vai e vem que é ir-se e vir-se”.

As atitudes joãocabralinas, sua atuação permissiva e aberta frente aos encantos da *ciudad española*, seu intuito de colocar “todos os sentidos em riste / sentidos que nem se sabia”, sua procura pelo máximo da vivência das emoções que transpassam a condição de homem alijado de seu torrão natal confluem – e, de maneira concomitante, elucidam as razões – para o sentimento expresso pelo escritor no verso de encerramento do poema, sua aspiração de “que o mundo se sevilhize”. Relativamente a esta aspiração, nota-se a reedição de uma das tônicas da produção joãocabralina: o contraste entre o rigor da escrita, pelo comedimento na construção poética, e a primitiva emotividade, evidenciada no tema sevilhiano, notadamente caro aos sentimentos do vate.

“Viver Sevilha” é o texto que encerra a parte analítica desta dissertação, porção ao longo da qual são traçadas certas linhas-mestras da escrita cabralina e, da mesma forma, são elencadas algumas das forças gerativas de sua poesia. Os poemas trabalhados aqui, não obstante sua importância no contexto da obra e também o fato de serem representativos de vários momentos da vida artística do vate, abrangem uma parcela bastante diminuta de seu universo poético, mas são, por outro lado, absolutamente notáveis em suas capacidades de transmitir os princípios produtivos do autor, bem como denotam com propriedade ímpar as relações técnicas e semânticas possíveis entre sua poesia e os preceitos da arquitetura modernistas de Le Corbusier. Tais relações são tratadas e aprofundadas de modo mais explícito na sequência, no capítulo de amarração deste estudo.

## 5 CONCLUSÃO

Esta dissertação busca dar assento à ideia da existência de uma identificação entre a produção do arquiteto Le Corbusier e a obra de João Cabal de Melo Neto. Para tanto, o texto serve-se de diversos mecanismos teóricos, perfazendo um longo caminho iniciado na observação das mudanças na série histórica dos movimentos estéticos e estendido até os derradeiros momentos da carreira do poeta, atentando, ainda, para alguns prolongamentos de sua produção. Entre os tópicos mais relevantes trazidos à superfície por esta discussão, é possível observar-se a prevalência de alguns, os quais merecem especial destaque a partir de agora.

O primeiro ponto de interesse recai sobre a questão histórica, em virtude do espírito de renovação artística presente na época compartilhada por ambos os artistas, em seus respectivos contextos. Nesse sentido, convém recordar que a produção do arquiteto franco-suíço precede a do poeta em algumas décadas e, mais importante do que isso, seu trabalho é, efetivamente, precursor na criação das condições socioculturais das quais o movimento moderno emerge, no que tange à arquitetura europeia dos primeiros decênios do século XX.

O momento de Le Corbusier no cenário profundamente transformado da Europa entressécular reflete-se em sua obra por meio das escolhas temáticas, ligadas, em grande medida, às pujanças da nova era, bem como às necessidades advindas dessa mesma transformação. Na esteira dessas mudanças forja-se a lógica composicional corbusiana e sua programação visual arquitetonicamente inovadora.

Se, de um lado, o construtor europeu converte-se em novo paradigma no seu ramo, abrindo caminho para a instalação do ideário modernista, de outro, parece precipitado pensar que o espírito artístico de seu tempo tenha conseguido manter-se ativo ao longo das três décadas que, aproximadamente, separam a ascensão do movimento na arquitetura e a estreia de João Cabral de Melo Neto no âmbito das letras nacionais. Relativamente a tal questão, o que deve ser ressaltado é o aspecto da proximidade estética entre o Modernismo vivido por Le Corbusier no Velho Mundo e a mesma vertente experimentada pelas artes brasileiras, à qual o poeta pernambucano se associa quando de seu surgimento.

Resulta dessa discussão primeira o fato de que o vento das mudanças proveniente do movimento europeu deve ser considerado apenas parcialmente preponderante para demarcar os rumos da produção de João Cabral em função do distanciamento espaço-temporal existente entre sua ocorrência e os ideais constantes da arquitetura do mestre franco-suíço. Entretanto, há outros fatores, tanto de ordem pessoal quanto profissional, a serem ressaltados.

Na esfera do particular, o tema da dialética dionisíaco-apolíneo mostra-se igualmente importante na medida em que demonstra novo paralelismo entre as produções dos dois atores. Tal equivalência se faz notar em diversos níveis, indo desde a tensão presente nos processos composicionais, ainda anteriores ao aparecimento dos novos produtos, até o momento do derradeiro lançamento de todo um conjunto de peças.

Em Le Corbusier, a verificação da ação do binômio dá-se, por exemplo, na concepção de sua filosofia. Assim, o ideário definido pelo clássico texto *Os cinco pontos de uma nova arquitetura* é o resultado de um percurso intelectual árduo e contínuo por parte do pensador, no qual não há espaço para questões tangenciais ou para desvios. Prova disso pode ser retirada da simples observação da produção do arquiteto nos anos posteriores à publicação: seus esquemas composicionais não sofrem alterações além daquelas imprescindíveis, inerentes às variáveis específicas de cada projeto. Trata-se da virtude de uma personalidade apolínea.

No entanto, a historiografia de sua atuação demonstra uma alteração de cunho primordial após os anos 1950. Nessa época, o construtor incorpora algumas novas morfologias ao seu vocabulário estético, refletindo-se na construtiva. O que poderia ser pensado como uma relevante mudança filosófica, com a conseqüente abertura para novas soluções visuais, não passa de uma interpretação de paradigmas provenientes das vanguardas europeias, valores estes que estiveram sujeitos à cogitação pelo mestre por várias décadas. Eis mais uma manifestação da condição em foco.

No que tange à obra do poeta brasileiro, o caráter apolíneo que serve como ponto de apoio também é perfeitamente demonstrável e compreensível. Pensando em termos de sua poética como um todo, é apreensível a eleição por parte do escritor de um conjunto bastante bem amarrado de características técnicas, o qual é reproduzido com grande constância no contexto de sua produção. É o que se observa a partir de alguns dos poemas escolhidos para análise nesta dissertação.

A peça “O sim contra o sim”, por exemplo, é absolutamente coerente em relação à totalidade da produção do vate, pois, de certa forma, sua construção deixa transparecer a arquitetura textual cabralina: no plano formal, dá-se o uso de um formato definido e homogêneo (quadras), e nota-se a presença de uma estabilidade visual (com uma pequena variação, colocada de modo pensado, proposital); ao passo que, em termos narrativos, o tema é condensado em torno da necessidade de mudanças nos paradigmas artísticos, motivo único que se mostra multiplicado nas várias células das quais se compõe. Tal unidade temática é produzida, portanto, pela normalização apolínea de distintos discursos em torno de apenas um, aquele que interessa ao escritor.

Pensando em termos plurais, em outras palavras, no conjunto de poemas que perfazem uma compilação, é impossível não voltar ao texto de “O que se diz ao editor a propósito de poemas”. Este escrito atesta o predomínio do pensamento do poeta sobre o processo compositivo, em sua invulgar preocupação em trabalhar a matéria poética, jamais permitindo o livre trânsito daquilo que considera a imposição do poema ao autor, motivada pela inconstância, força regente da inspiração. Essa talvez seja uma das mais importantes marcas da poética de João Cabral: a negação da independência do texto, sua permanente sujeição ao controle do gênio criativo.

Da mesma maneira, corrobora com tal princípio de sujeição o poema “O ferrageiro de Carmona”. Na peça, a resposta dada pelo ferrageiro na interlocução aponta, invariavelmente, para a questão do domínio da técnica sobre a inspiração, na valorização do trabalho sobre a solução rápida e fácil, enfim, da forja da matéria artística frente ao uso da moldura.

Essa é mais uma virtude que serve para aproximar os artistas: a preponderância do regime apolíneo sobre o dionisíaco, a qual se mostra no tipo de tratamento consagrado à arte, na afirmação da prevalência da busca pelo equilíbrio entre a forma e o conteúdo, em detrimento da condição de produção quase mediúnic, acidental e não responsável. Embora ambos os atores comunguem da virtude, essa se apresenta, igualmente, como fator parcialmente determinante no sentido de fixar uma eventual relação de coordenação entre suas produções.

Passando aos traços técnico-formais comuns às duas carreiras, nota-se um espectro formado por inúmeros pontos de adesão. Dentre os mais destacados encontram-se os temários, as reiteraões – morfológicas, temáticas, imagéticas –, a obsessão pela precisão, a coerência e o senso de unidade artística, atributos os quais se manifestam das mais distintas maneiras no âmbito da concretização em forma de obra. A compreensão dos modos de articulação de tais elementos pode ser igualmente extraída dos textos cabralinos expressos no capítulo anterior.

Assim, no que diz respeito às escolhas temáticas de um e de outro artista, são notórios os aproveitamentos feitos por ambos dos temas difundidos pelos ideários modernistas de suas respectivas épocas, ou seja, a criação de esquemas arquitetônicos a partir de elementos industriais próprios da era das máquinas, como os grandes navios, os aviões, os automóveis, entre outros, é produto da correta inserção de Le Corbusier no instante histórico ao qual pertence, além de uma espécie de celebração dos valores centrais da corrente. Do mesmo modo, no conjunto da obra de João Cabral há referências claras aos assuntos do movimento moderno, como se pode notar a partir da leitura de textos tais quais “Infância” e “O poeta”,

nos quais são cantados os avanços tecnológicos e as mudanças na compreensão humana acerca dos fenômenos da nova época.

No tangente aos textos analisados no capítulo precedente, são feitas menções ao progresso técnico advindo da primazia do trabalho de profissionais que igualmente auxiliam na expansão dos horizontes de expectativa do Homem e de seu tempo. É na esteira dessa lógica de pensamento que se inscrevem os títulos “O engenheiro” e “Fábula de um arquiteto”, campos de atuação profundamente correlacionados às ondas de progresso industrial.

Muito além de procurar demonstrar as funções inerentes às ocupações do engenheiro ou do arquiteto, de descrever os ofícios relativos a cada atuação, o pernambucano preocupa-se em tentar entender de modo mais aprofundado a analogia que pode ser estabelecida entre seus afazeres e as transformações resultantes de suas intervenções sobre a realidade aparente. Desse modo, a escolha poética por tais elementos não vem apenas a guisa de homenagem, servindo para delimitar o espaço marcado por estes atores no âmbito do pensamento do autor relativamente ao seu fazer, a sua criação artística.

Outro aspecto que rege ambos os textos, juntamente com outros títulos constantes da mesma seleção, se condensa no tema da exatidão. Se as atividades tanto do engenheiro quanto do arquiteto se coadunam na justeza, o uso do princípio da razão também assenta – ou antes, decreta – o emprego contumaz dos subsídios ofertados pelo intelecto, de modo que os produtos do uso de seus engenhos resultem em soluções claras, simples e, principalmente, descobertas dos véus da dúvida, da ambiguidade.

Esse também parece ser o caso de “Alguns toureiros”, texto que, a despeito de retratar as ações eminentemente orgânicas das corridas de touros, traz o tema da exatidão em seu bojo, pelo estudo apurado das variáveis físicas e matemáticas que servem de sustentação ao bailado dos toureiros, à geometria, ao peso e à medida pelos quais as suas movimentações domam tanto a explosão selvagem do animal irracional quanto as manifestações apaixonadas da audiência. A questão da precisão, em seu evidente embate com a brutalidade primitiva permeiam este poema e, igualmente, as frases poéticas de “Viver Sevilha”, abrindo espaço para a compreensão de outra antinomia de sua produção: a relação entre formal e popular, entre o pensado e o espontâneo. De todo modo, o papel da exatidão é uma constante dentro da poética cabralina, apresentando-se em praticamente todas as composições, sob um viés ou outro.

Há outro aspecto que merece destaque na arquitetura do franco-suíço: a predileção pelo uso da linha reta. Tal característica pode ser lida a partir da observação de estruturas de edifícios como o da *Casa do Brasil* e o da *Unité d'habitation*, de Briey-en-Forêt, colocados à

página 49. Há, ainda, a alusão feita à forma ideal pelos estudos teórico-estéticos do construtor, bem como de seu papel de preponderância frente aos demais elementos projetivos: “A curva é prejudicial, difícil e perigosa; ela paralisa. A linha reta está em toda a história humana, em toda intenção humana, em todo ato humano.” (CHOAY, 1979, p. 188)

A questão da reta transparece na poética joãocabralina menos em função do anúncio de uma superioridade formal e mais em termos de sua posição complementar, dividindo espaço com os instrumentos dos quais deriva: os esquadros e as réguas de Mondrian em “O sim contra o sim”; a projeção da linha e a racionalização do círculo em reta, executadas pela artesã de “A escultura de Mary Vieira”; ou, ainda, pela simbolização mais explícita que governa o exercício de disciplinar tanto a palavra frouxa quanto a fala anônima, subjugando-as a uma única linha, reta e livre de obliquidades, o que tem lugar na narrativa de “Catecismo de Berceo”.

Todavia, a filosofia de trabalho de lançar mão de objetos constituintes conhecidos, celebrados e experimentados não se restringe absolutamente ao tema da reta. Na esfera formal, João Cabral elege um grupo bastante restrito de soluções estéticas a partir do qual propõe um sem-número de estruturas, textos e imagens. Quanto à questão estrutural, mesmo que não seja possível determinar a uniformidade na extensão externa de seus poemas, a obra de João Cabral de Melo Neto pode ser pensada como uniforme quanto à configuração interna, ou seja, no concernente a sua conformação estrófica, majoritariamente formatada em quadras. Tal é o comportamento de “O engenheiro”, de “O sim contra o sim”, de “O que se diz ao editor a propósito de poemas” e de “Viver Sevilha”, para ficar apenas com alguns exemplos. A única exceção à “regra”, no *corpus* escolhido para ilustrar esta pesquisa, corre por conta de “Fábula de um arquiteto”, cuja espacialidade é irregular, composta de duas estrofes, a primeira com dez frases poéticas e a segunda, com apenas seis.

Quanto à questão das reiteraões, a prática corbusiana é exemplar, pois abrange o emprego repetitivo de formatos elementares – o cubo, a esfera, a pirâmide –; o uso continuado de elementos visuais básicos, como aqueles constantes dos “cinco pontos”, a planta livre, o terraço-jardim, as janelas em fita, por exemplo; a contumaz atenção às proporções, feita por meio da escala Modulor, as opções pelas plantas padronizadas para os prédios e pelas grelhas multiplicáveis para as cidades. Estas propriedades servem para demonstrar o interesse do construtor pela standardização no âmbito de sua produção arquitetônica.

No quesito das reiteraões em João Cabral, dois aspectos merecem atenção: a escrita sobre a escrita e a unidade temática dentro da obra. Quanto à primeira característica, tal situação pode ser observada pela grande assiduidade com que a temática se apresenta na

compositiva do autor de *Quaderna*. A chamada metapoesia (a poesia sobre o próprio fazer poético) é marca registrada dentro dos textos cabralinos, e surge como motivo direto nos títulos “A lição de poesia”, “Catecismo de Berceo” e “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, além de transparecer, em outras palavras, de estabelecer-se em sentido figurado, na construção de “Alguns toureiros” e de “O ferrageiro de Carmona”. Trata-se, obviamente, de um assunto pelo qual o poeta alimenta grande afeição. A questão do rigor temático diz respeito às compilações do autor, marcadas pelo emprego deliberado de certa coesão entre seus poemas constituintes, os quais versam sobre um único tópico, com restrição para alguns livros – *Museu de tudo* e *Agrestes*. É o caso, por exemplo, de *Pedra do sono*, primeiro volume lançado pelo criador brasileiro, que trata dos fenômenos ligados às poéticas que residem nas instâncias do sono e do sonho.

Os enfoques imagéticos orbitam em torno de uma seleta bastante restrita de elementos, dentro da qual obtêm grande prestígio as representações da pedra, da flor, da morte, da faca, da lâmina, da precisão, da palavra, do numeral quatro, do carvão, do mineral, da máquina, entre outras, “vinte palavras sempre as mesmas”. Pela multiplicação desses termos e por sua conjugação o escritor arquiteta uma miríade de símbolos, os quais são oferecidos pelo acondicionamento vérsico primeiro. Eventualmente, as palavras são rearranjadas no sentido de propor novas possibilidades metafóricas ao leitor. Tal é o que ocorre constantemente na obra *O cão sem plumas*, cujo feitio se faz pelo contínuo reagrupamento de termos tais quais “maçã”, “homem”, “espesso”, “faca”, “fome”, “rio”, entre outros, o que confere à composição certa característica minimalista.

Quanto ao assunto da precisão, esta se manifesta de maneira quase obsessiva, tanto para o artista franco-suíço quanto para João Cabral. Em *Le Corbusier*, nota-se a absoluta constância no estudo, na conformação de novas soluções construtivas para antigos problemas ou, antes, na obstinada confecção de projetos arquitetônicos de grandes dimensões, com elevados custos materiais, humanos e temporais, cujas concretizações jamais ocorrem, tal qual se observa a partir dos mais de vinte planos feitos pelo famoso arquiteto com vistas à reestruturação da cidade de Paris, estudos produzidos sem encomenda e, igualmente, destituídos de quaisquer perspectivas de avançar da etapa de plano. Tal série inclui o *Plan Voisin*, cujo perfil em formato de maquete encontra-se estampado à página 57.

Há uma correspondência por parte do poeta face à atitude do construtor e tal correlação transparece no contexto da obra cabralina pareada com sua predisposição apolínea, conjugação da qual resulta um comportamento quase compulsivo pela labuta sobre o texto, pelo trabalho perene no sentido de sempre buscar o melhor acabamento, de lapidar de modo

incessante seu objeto de trabalho, tanto em sua configuração menor, o microcosmo da poesia, quanto em seu conjunto, na esfera macro do livro. Dentre os textos trabalhados por esta dissertação, tal dimensão da atividade do poeta mostra-se, ainda que de maneira velada, em “A lição de poesia”, ao passo que em “O que se diz ao editor a propósito de poemas” o tratamento dispensado ao labor poético é evidente, nas duas esferas textuais, inclusive.

Também são exemplares de tal virtude do escritor os excertos de seu texto teórico “Poesia e composição”, os quais podem ser condensados no pequeno trecho que segue (1994, p. 735): “[...] o trabalho se converte em exercício, em outras palavras, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho [...]”. Da releitura destas poucas linhas entende-se o valor que o mestre pernambucano concede à atividade da escrita: a opção pelo trabalho artístico é uma escolha levada a cabo pelo autor, e não um fato involuntário, acidental.

No tangente à coerência no todo da produção, ao senso de unidade artística que rege a arte de cada um dos atores, essa se demonstra pela via da atenta manutenção dos principais preceitos estéticos e filosóficos envolvidos nos respectivos processos compositivos. Desse modo, ainda que tenham ocorrido mudanças nas bases genológicas no contexto de suas obras – o quê, de fato, acontece –, tais alterações não logram comprometer a consistência interna de suas práticas.

Tal conjectura faz-se sentir na carreira de Le Corbusier desde seus primeiros anos, em função, basicamente, das constantes intervenções promovidas pelo próprio autor na esfera de sua arquitetônica. Tais demandas surgem em resposta, na grande maioria das vezes, às críticas feitas pelos diversos segmentos (a academia francesa, majoritariamente) com os quais se defronta ao longo dos tempos de contestação. De cada objeção e condenação, o mestre retira conceitos que são incorporados paulatinamente a sua produção. Naturalmente, tais mudanças têm lugar sem que Corbusier abandone sua perspectiva racional-purista, a qual continua servindo como sedimento principal de suas construções. O resultado de tal relação pode ser conferido pela observação dos prédios do Centrosoyus, erguido em 1924, e o da Casa do Brasil, construído em 1953 – cujas ilustrações estão situadas à página 50. Ambos são formados por linhas geracionais bastante semelhantes, a despeito da natureza distinta de suas funções e do íterim de mais de trinta anos que separa os dois projetos.

A mudança mais significativa dá-se nos instantes iniciais dos anos 1950, pela adoção de alguns ideários visuais constituintes das vanguardas, introduzidos em sua obra pela mão de seu amigo e colaborador, o pintor Ozenfant. No entanto, os produtos oriundos da nova lógica composicional não se mostram muito distantes, conceitualmente falando, das tipologias

corbusianas consagradas, funcionando, antes, como uma simples releitura de algumas de suas ideias. Aspectos como a volumetria unitária e o formato espacial puro não são relegados; apenas, revisados. Trata-se de um forte indício da presença da continuidade formal, isto é, da uniformidade de pensamento que marca toda a produção do ícone franco-suíço.

No terreno das letras cabralinas, ocorre um fenômeno semelhante, pois, como é consenso no meio crítico, os volumes que marcam as primeiras incursões do poeta na literatura brasileira nascem sob os influxos de um conjunto de valores simbolistas. Talvez essas características advenham da familiaridade entre o pernambucano e o primo distante, Manuel Bandeira, ou, mesmo, de uma nascente aleatória, contemporânea ao seu *debut* literário. O fato é que suas produções iniciais se apresentam de maneira mesclada, incluindo elementos constantes do Simbolismo e concomitantemente, muitas referências ao Modernismo. Por outro lado, tais títulos já encerram mostras das características que se oferecem como as mais importantes da obra cabralina.

Na sequência, o ano de 1945 marca a chegada de sua terceira publicação, *O engenheiro*, trazendo uma clara demonstração de um decurso estético traçado pelo vate, além da calcificação de vários dos ditames formais adiantados nos volumes anteriores. Tal passagem pode ser lida a partir do poema “O engenheiro”, com a hibridação entre o sonho do engenheiro e seu pensamento a respeito do “[...] mundo justo, [...] que nenhum véu encobre”, uma tensão filosófica que parece bem resolvida no âmbito do texto.

Desse livro em diante, é possível notar um processo contínuo de maturação artística, o qual alcança seu ápice no contexto entre *Museu de tudo* e *Agrestes*. No plano mais técnico, referente a estes títulos, ocorre a dispersão em termos temáticos, em outras palavras, há a não observância, por parte do autor, de um dos valores mais difundidos em suas produções anteriores: o preceito da unidade temática.

Todavia, as últimas obras cabralinas, *Andando Sevilha* e *Sevilha andando*, mostram-se novamente coadunadas com o conhecido regramento formal do autor, obedecendo a um motivo central, condensado na marcação das reminiscências do autor a respeito da cidade espanhola. O poema “Viver Sevilha” é sintomático e ilustrativo dessa convergência. Note-se, ainda, que a sucessão das inversões estéticas levadas a cabo no domínio de sua produção não resultam em alterações plenas nem tampouco perenes. Pelo contrário, tais mudanças mostram-se somente parciais, atuando sobre um limitado grupo de virtudes do ideário do pernambucano.

As características arroladas acima demonstram alguns dos mais importantes aspectos estéticos e técnicos envolvidos nas produções do arquiteto Le Corbusier e do poeta João

Cabral de Melo Neto. Tais qualidades servem para salientar, mais uma vez, algumas feições semelhantes presentes nos programas composicionais de ambos os artistas. Porém, muito embora a compreensão de tais similitudes certamente contribua para verificar a proposição básica deste trabalho, esse exercício se mostra tão somente inconclusivo, pois atenta para um conjunto circunscrito de informações.

Dito de outro modo, as discussões enunciadas ao longo desta dissertação: a observação das localizações espaço-temporais de ambos os artistas, com a descrição das proximidades estéticas que moldam seus trabalhos; o tratamento dado aos conceitos relativos à preponderância de uma psicologia apolínea sobre a sua correspondente dionisíaca no âmbito da ordenação de pensamento de um e de outro compositor; e o balizamento dos mais relevantes dados formais de suas produções, as reiteraões, as convergências temáticas, as unificações estruturais, entre outros, todas estas distinções mostram-se relativas, colaborando para o exercício de aproximação sem, no entanto, rematá-lo.

Porém, tais argumentos tomam maior proporção e têm seu valor consubstanciado quando associados à menção feita pelo vate ao arquiteto, veiculada no início deste trabalho e novamente reproduzida aqui:

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. (...) Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento... (MELO NETO, 1996, p. 21)

Da leitura do parágrafo acima se entende que, para o autor pernambucano, a poesia é construção, é composição; é produto de um esforço intelectual extenso e continuado em cumprir com a tarefa de juntar os verbos certos, os adjetivos, os artigos e as demais palavras imprescindíveis ao projeto, dispor tais unidades constitutivas em uma formatação exata, a única possível, para, a partir desse momento, dar a correta terminação ao texto, promovendo a lapidação de seu conteúdo e ativando as variáveis metafóricas e simbólicas, instante final do processo produtivo de sua poesia.

Nesse sentido, a equiparação do pensamento poético joãocabralino com a lógica construtiva corbusiana é muito clara, pois ambas norteiam-se por valores semelhantes e apresentam metodologias de trabalho bastante aproximadas, compartilhando inúmeros aspectos tanto de natureza psicológica quanto técnica, tudo com vistas a alcançar objetivos precisos e esperados, os quais se mostram, inclusive, subjacentes às respectivas práticas, dada

a existência da variante do planejamento.

Enfim, mais relevante do que tentar levantar conclusões a partir da descrição de um rol de quesitos de naturezas diversas e, em certa medida, discrepantes entre si, é na crença que o poeta brasileiro deposita na capacidade de planejamento mental e na concepção de trabalho historicamente demonstrada pelo franco-suíço que esta pesquisa efetivamente ganha legitimidade e fundam-se as relações de proximidade entre a poética de João Cabral de Melo Neto e a produção arquitetônica de Le Corbusier.

Por outro lado, é imprescindível afirmar que esta dissertação não contempla a totalidade das afinidades que podem ser obtidas por meio da confrontação entre os conjuntos de suas obras. Há outros pontos que admitem uma permeabilidade ainda maior entre as produções de ambos os artistas e, por extensão, entre os universos conceituais da literatura e da arquitetura; tal é o que se dá, por exemplo, com a questão do barroquismo, traço marcante e singular que pode ser apreendido dos contextos produtivos de um e de outro artesão. No entanto, esse é um assunto cuja investigação terá lugar em um momento e em um espaço diferentes.

**REFERÊNCIAS**

ARAÚJO, Rosanne B. Sevilha cantada na poesia de João Cabral. In: AGUIAR, Vera T.; MARTHA, Alice Áurea P. (Orgs.). *Diálogos de Sevilha: literatura e leitores*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008. pp. 90-102.

BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

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

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

BRANDÃO SANTOS, Luis A. Brasília, cidade arcaica. *Revista Imaginário*. São Paulo: USP, n. 4, 1998. pp. 74-81.

PORTAL BRASIL. *Brasília - Concurso Plano Piloto*. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/brasil/conteudo/historia/1956/20-de-setembro>>. Acesso em: 16 dez. 2011.

BRITO, Mário da S. A Revolução Modernista. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. III. Rio de Janeiro: São José, 1958.

CAMPOS, Maria do C. (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

CARVALHO, Benjamim de A. *A história da arquitetura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1990.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades – uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DEVIANTART.COM. *HMS Titanic profile*. Disponível em: <<http://browse.deviantart.com/?q=titanic&offset=192#/d2q6dee>>. Acesso em 15 jul. 2011.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FUNDAÇÃO LE CORBUSIER. *Works*. Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.fr>>. Acesso em: 19 nov. 2012.

FUNDAÇÃO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais – Mary Vieira*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2759&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=1](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2759&cd_idioma=28555&cd_item=1)>. Acesso em: 27 dez. 2012.

GARDINER, Stephen. *Le Corbusier*. São Paulo: Cultrix, 1977.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13a. ed. São Paulo: Ática. 2001.

GOSSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitectura no século XX*. Koln: Taschen, 1996.

JENCKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura*. Lisboa: Edições 70, 2006.

LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. *El espíritu nuevo em arquitectura: em defensa de la arquitectura*. 2a. ed. Murcia: Yerba, 1993.

LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. 2a. ed. Barcelona: Poseidon, 1978.

LIMA, Luiz C. *Lira e antilira*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo da obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

MELO NETO, João C. Considerações do poeta em vigília. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 1, mar. 1996.

MELO NETO, João C. *Obra completa*: volume único. Organização: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João C. *O artista inconfessável*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Vol. III (Modernismo: 1922 – Atualidade). 5a. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Vozes, 1976a.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976b.

PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. 3a. ed. Cidade do México: FCE, 1972.

ROCHA LIMA, Carlos H. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 36a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

SEACLOPÉDIA. Disponível em: <<http://wwwseaclopedia.blogspot.com.br>>. Acesso em: 21 nov. 2012.

SECCHIN, Antonio C. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emece, 1954.