

POR TODO LADO E EM LUGAR NENHUM: A EDUCAÇÃO PELA PEDRA E A FORMULAÇÃO DE UM PACTO ÉTICO-ESTÉTICO

DIEGO GRANDO*

RESUMO

Neste artigo, proponho uma leitura de *A educação pela pedra*, publicado por João Cabral de Melo Neto em 1966, desenvolvendo a hipótese de que a obra formula implicitamente um pacto ético-estético. Num primeiro momento, busco restituir a transitividade do termo *educação*, a partir do pensamento de Araújo (2002), para em seguida analisar o entrelaçamento entre as questões éticas e estéticas suscitadas em alguns poemas. Posteriormente, acrescento à reflexão o pensamento de Cabral sobre a obra de Joan Miró, na qual se encontrariam refletidos os mesmos pressupostos do pacto ético-estético da obra analisada.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; *A educação pela pedra*; poética; ética; estética.

1. APRESENTAÇÃO

Nenhum verbo conjugado na primeira pessoa do singular. Nenhum pronome pessoal – seja reto ou oblíquo, átono ou tônico – de primeira pessoa. Nenhuma manifestação de um ser atônito, de um poeta em estado poético, transe ou fingimento. Nem a palavra “amor” ou “coração” ou “sentimento”. Bastam poucos indícios de *A educação pela pedra* para se confirmar a objetividade característica de João Cabral de Melo Neto, que

* Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/ PUCRS-PNPD-CAPES, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: grando.diego@gmail.com

nessa obra talvez se encontre no grau mais elevado – e extremo – de toda a sua produção poética.

Não à toa, o poeta faz questão de apresentar o conjunto de poemas como uma antilira, definição que se imiscui de modo sério-provocativo na dedicatória a Manuel Bandeira. E segue-se um livro organizado com precisão matemática, numa lógica própria e rigorosa: 48 poemas, todos compostos de duas estrofes, simetricamente ordenados em quatro partes de 12 poemas, e as partes distribuídas segundo princípios de alternância ($a + b + A + B$), de ampliação ($a \rightarrow A, b \rightarrow B$) e de contradição (*Nordeste X Não Nordeste*). Ainda há a regularidade na extensão dos poemas (16 versos para as partes em minúsculo, 24 para as em maiúsculo) e um movimento de variação na extensão das estrofes que parte do equilíbrio, vai para um lado, para outro, e a ele retorna (em a e b , de três poemas em três: duas estrofes de oito versos, uma de seis e outra de 10, uma de 10 e outra de seis, duas de oito; em A e B , de três poemas em três: duas estrofes de 12 versos, uma de oito e outra de 16, uma de 16 e outra de oito, duas de 12).

Num jogo de opostos, sublinhar a objetividade e a racionalidade – e ainda com o apoio das ausências verbais e pronominais apontadas, ausências de elementos que tocam no âmago da lírica e da tradição lírica brasileira – significa assinalar um afastamento voluntário, senão uma recusa, da subjetividade. Ou, ao menos, de uma certa ideia de subjetividade. E de subjetividade fala-se em sujeito, ou, no caso em questão, ausência de.

Talvez seja possível encontrar o lugar do sujeito em *A educação pela pedra*, um sujeito não manifesto, mas pressuposto. Minha hipótese para isso é a de que a noção de “educação pela pedra” constitui-se como uma proposta de pacto ético-estético, pacto este que convergiria na formação de um sujeito, seja ele um sujeito-leitor, um sujeito-poeta ou um sujeito-qualquer. Dizendo de outro modo, minha ideia é restituir a transitividade ao termo *educação* (alguém educa alguém) ou, ao menos, sua intransitividade (alguém aprende): um ou outro, o que interessa é que se trata de um fenômeno diferente da impessoalidade, embora venha a ser expresso a partir das marcas retóricas dela.

2. TRANSITIVIDADES

O esforço de (in)transitividade na obra de Cabral foi mapeado por Homero Araújo em *O poema no sistema: a peculiaridade do antilrítrico João Cabral na poesia brasileira*, tese na qual são detectadas as sucessivas etapas de “um procedimento literário em que o próprio poema se autocritica e em que se esboça um certo perfil a ser exigido do leitor” (2002, p. 13). Tal procedimento, que culminaria em *Uma faca só lâmina (ou serventia das ideias fixas)*, de 1955, seria uma postura de inserção e crítica ao (e no) sistema literário brasileiro, com ênfase na problematização de um de seus elementos: o leitor. Com isso, “o público, na figura de um leitor virtual, seria formulado de forma mais ou menos explícita a certa altura da poesia cabralina, inclusive mediante a segunda pessoa presente em verbos e pronomes” (ARAÚJO, 2002, p. 13).

A perspectiva sistêmica e suas implicações interessam menos aqui, embora não estejam sendo negadas¹. Fato é que, para Araújo, importa salientar as estratégias enunciativas de Cabral com grande ênfase na função conativa da linguagem, aquela em que a estrutura verbal da mensagem produz uma “orientação para o destinatário” (JAKOBSON, 1998, p. 124), e o consequente esforço de formação de um leitor virtual. Fato também é que, no caso de *A educação pela pedra*, estão ausentes os elementos que apontam para a função conativa² e para o leitor virtual. Como, no entanto, as posições e os procedimentos de Cabral são, ao longo de sua produção, altamente cambiantes e cheios de idas e vindas³, o caso de *A educação pela pedra* poderia ser visto como outra forma de enfrentar as mesmas questões.

¹ Pelo contrário: a leitura que faço está em consonância com o pensamento de Araújo, mesmo que o viés seja diferente.

² Os mais notáveis, para Jakobson, são o vocativo e o modo imperativo.

³ “Onde se espera transgressão formal e experimental, há a poesia próxima da prosa e a argumentação quase linear; onde aparece a pedagogia mais explícita, prosaísmo e argumentação, irrompem o ritmo quebrado, a sintaxe elíptica e uma imagem inusitada: conjunto que desfaz a linearidade e provoca, atíca ou talvez desmotive o leitor mais desavisado. Quando as exigências são tamanhas a ponto de caracterizarem um

A propósito da transitividade, aliás, é o comentário de Araújo a respeito da expressão *machine à é mouvoir*, que Cabral toma emprestada de Le Corbusier para usar como epígrafe de *O engenheiro*, de 1945: “uma máquina de comover não tem apenas mecanismo deflagrador, ela é dedicada a uma tarefa, a comover alguém. Comover é um verbo transitivo, ele exige complemento” (2002, p. 70). E esse complemento, que é um alguém, portanto um sujeito, é uma categoria em aberto: “os impasses dessa transitividade necessariamente evocam um leitor, eventualmente um tu; não excluindo a possibilidade de que o leitor seja o próprio poeta” (ARAÚJO, 2002, p. 70). Assim, mais do que a questão do leitor, tese de Araújo, é seguro dizer que a questão do sujeito está continuamente posta na obra de Cabral.

3. QUESTÕES ÉTICAS, QUESTÕES ESTÉTICAS

Caberia ao momento de exercício máximo de rigor e organização, materializado em *A educação pela pedra*, de 1966, um passo mais radical no percurso criativo de Cabral: a abolição das marcas desse sujeito, seja do lado do enunciador, seja do lado do interlocutor. O efeito geral é de um conjunto de poemas que *falam de*, mas que não *falam a nem falam a partir de*. A ideia aqui, pois, é encontrar, ainda que ausentes tais marcas subjetivas, a convergência entre princípios e ideais estéticos e princípios e ideais éticos tematizados ao longo dos poemas do livro. Isto é, a um *fazer estético* corresponderia um *fazer ético*: construir um poema é construir um sujeito para esse poema, um *ethos*, um modo de ser para esse sujeito, que é, por sua vez, o próprio modo de ser do poema.

É “A educação pela pedra”, que não gratuitamente dá título ao conjunto, o responsável por enunciar os princípios de um pacto ético-estético.

experimento poético exigente e vanguardista, o poeta volta ao leito do argumento fluido que só pede o raciocínio sem tropeços e a parceria com o leitor de boa-fé. Haja dialética e vaivém para definir a poesia que se quer exigente e cerebral e, também, provocativa e empenhada em contribuir para aprimorar o sistema literário e para criticá-lo ao mesmo tempo; estabelecer o apelo ao leitor sem cortejá-lo, anestesiá-lo ou identificar-se com ele.” (ARAÚJO, 2002, p. 47)

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.
(MELO NETO, 1997, p. 7).

Nessa primeira estrofe, entram em jogo as duas ideias centrais do pacto: o binômio *educação-aprendizado* e a imagem da *pedra*. A pedra surge como caminho, modelo, instrumento: elemento não humano, não vivo, sintetiza, literal e metaforicamente, um não ser cabralino. O processo de educação-aprendizado que a pedra possibilita, por seu turno, pressupõe um elemento humano, assinalado pelo pronome *quem* do último verso, um sujeito que seja capaz de *frequentar* e de *soletrar* a pedra. Ou disposto a fazê-lo.

Há, então, as lições proporcionadas pela pedra. A de dicção associa-se, quase que por ausência – já que se trata de uma voz sem ênfase e sem pessoa –, à comunicação e à compreensão, num processo de duas vias: o produtor/falante e sua *dicção*, isto, é, sua maneira de falar; e o receptor/ouvinte, dotado da capacidade de *captar* aquela fala. A lição de moral apresenta uma forma específica de conduta, de comportamento, associada à rigidez e à frieza, espécie de estoicismo em potencial. A de poética aponta de forma mais evidente para a poética de Cabral e sua tomada de partido pela concretude do mundo. A de economia, finalmente, não no sentido financeiro, mas também como postulado comportamental, de um comedimento capaz de equilibrar o muito (*adensar-se*) no pouco (*compacta*).

Mas essas lições da pedra não são pontuais e isoladas, restringindo-se aos domínios da dicção, da moral, da poética e da economia, antes o contrário. As lições da pedra convergem para um mesmo lugar, ou dois: o sujeito e o discurso poético. É à própria obra *A educação pela pedra* que a

estrofe inicial do poema “A educação pela pedra” pode estar se referindo, numa espécie de passagem constante de nível entre a parte (o poema) e o todo (a obra). O poema é, também ele, uma *cartilha muda*, um manual de instruções (e não um manual de explicações) da obra: apresenta os princípios estéticos que a regem, os princípios da antilira, da objetividade, da exigência e da cerebralidade, com os quais o leitor já se deparou (trata-se do sétimo poema) e continuará a se deparar.

Ora, uma obra só existe porque foi escrita. É uma obra peculiar como essa exige um poeta capaz de criá-la. Começa a ser formada, portanto, a imagem de um sujeito indispensável: um sujeito-poeta. Não é, naturalmente, um sujeito empírico, de existência real e capaz de mover-se no mundo, mas uma poeta-virtual que é especialmente forjado para (ou por) construir esse quebra-cabeça. Um sujeito que não interfere, voz sem voz, mas que paira por toda a sua extensão.

Tais princípios estéticos exigem também um sujeito-leitor específico, disposto a encarar a obra frequentando-a, soletrando-a. Esse sujeito-leitor pode não estar no mundo real, pode não ser um sujeito concreto, e sim estar apenas circunscrito aos poemas como virtualidade, interlocutor não declarado. Pode, no entanto, vir a sê-lo, desde que passe pelo processo “educativo” da pedra: *A educação pela pedra* seria, pois, enquanto conjunto, uma *cartilha muda* existencial; e, nesse caso, estaria efetivado um salto da dimensão estética da obra à dimensão ética da vida.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.
(MELO NETO, 1997, p. 7).

Em sua segunda estrofe, o poema apresenta uma outra face desse pacto. Na região do sertão, metonímia do Nordeste que dá título a duas das quatro partes da obra, a pedra surge como antítese daquela da primeira

educação: o vetor objetivo *de fora para dentro* agora aponta *de dentro para fora*; as lições que podiam ser extraídas da *cartilha muda* desaparecem, e a pedra *pré-didática* não tem mais nada a ensinar. Não há o que ser aprendido justamente porque a *pedra de nascerça* já está entranhada na alma. Se há alma – e essa é uma típica alma cabralina, porque não se trata de uma instância imaterial, mas uma alma de pedra –, há sujeito. E se há sujeito, a pergunta se impõe: qual sujeito?

Não é, por certo, o sujeito-leitor da primeira estrofe, que está no polo oposto, uma vez que ainda teria algo a tirar da pedra. Tampouco um sujeito-poeta, situado num “aqui” não expresso, de todo modo distante do “lá” – geográfico e existencial – atribuído ao sertão. Resta um sujeito-qualquer, que não integra o sistema literário de nenhuma forma: o sertanejo que, numa leitura linear – poema-a-poema – da obra, até esse momento já apareceu falando⁴, morto⁵ e tentando sobreviver às circunstâncias geográficas e climáticas⁶, e que continuará a aparecer. A dimensão ética do projeto estético cabralino parece estar deslocada, nesse caso, para o próprio tema, dando plena continuidade à sua trajetória artística⁷: esforço de denúncia sem denúncia direta, de tomada de consciência nacional/regional sem pregação político-ideológica, de enunciação sem voz da falta de voz daquele sujeito. A uma *ética pessoal e poética* manifestada na primeira estrofe, alia-se a *ética social* dessa segunda estrofe: eis um desdobramento possível do pacto ético-estético de *A educação pela pedra* apresentado no poema homônimo.

Como não ver, afinal, nos versos finais de “Rios sem discurso” – poema em que se constrói uma analogia entre o discurso e o rio, entre o rio seco e a ausência de sintaxe, entre a falta de água e a falta de voz – um desejo combativo de reverter a situação (o discurso dominante) através do discurso?

⁴ “O sertanejo falando”, segundo poema.

⁵ “Duas das festas da morte”, terceiro poema.

⁶ “Na morte dos rios”, quarto poema.

⁷ Iniciada com *O cão sem plumas*, de 1950, seguindo-se com *O Rio*, de 1954, e *Morte e vida severina*, de 1955, e dividindo espaço com outros temas nas obras subsequentes.

[...] um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços de se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, senão frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.
(MELO NETO, 1997, p. 21).

À água-elemento-químico que combate a seca soma-se a água-voz de um discurso-rio que ainda está para ser formado. E, oras⁸, esse discurso vinha sendo formado por Cabral, com suas idiossincrasias e contradições, há mais de uma década.

Momentos há, todavia, em que o desenho desse sujeito-qualquer é reflexo daquele sujeito-poeta silenciosamente esboçado na primeira estrofe. Não que o sertanejo seja um poeta por acaso, talvez o contrário: um determinado tipo de poeta, o sujeito-poeta que aprende da pedra, acaba tendo modos, também ele, de sertanejo.

O 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.

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;

⁸ Cf. notas 3 e 7.

o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.
(MELO NETO, 1997, p. 4).

A primeira estrofe parte de uma oposição entre aparência e essência do sujeito representado: a fala glaçada dissimula *o caroço de pedra, a amêndoa pétrea* do sertanejo *incapaz de não se expressar em pedra*. Incapaz porque tem *uma pedra de nascença* entranhada na alma? E o resultado, que se apresenta na segunda estrofe, não é uma lição de dicção? Afinal, ele *fala pouco*, tal qual a lição de economia; *fala doloroso* graças à *carnadura concreta* do *idioma pedra*; *fala à força*, e não de forma fluida, como na lição de moral; e *fala devagar*, frequentando as pedras-palavras para *confeitá-las na língua, rebuçá-las*. E talvez o resumo do falar sertanejo esteja condensado na última palavra do poema, onde é impossível não ver o paradigma cabralino da criação poética: a noção de *trabalho* sobre a linguagem.

A pedra, alicerce do projeto cabralino, reaparece em poemas diversos, e seu sentido vai sendo completado e expandido, confirmando e ampliando aquilo que foi exposto, ou apenas insinuado, no poema “A educação pela pedra”.

Catar feijão

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.
(MELO NETO, 1997, p. 16-17).

O caso de “Catar feijão” é emblemático e vem acompanhar a possibilidade de leitura metapoética da estrofe inicial do poema-título. O paralelo estabelecido entre *catar feijão* e *escrever* é pleno de significados, sendo talvez o mais óbvio o da aproximação da escrita a uma atividade cotidiana, concreta e metódica (há etapas a serem cumpridas: um ‘primeiro’, um ‘em seguida’ e um ‘depois’). Há uma ênfase dada ao peso das palavras, encarnadas no *chumbo* verbal, e na recusa à leveza, que pode tanto ser gramatical (*leve e palha*) quanto semântica (*oco*) ou sonora (*eco*). São critérios de escolha que remetem às lições de poética (*sua carnadura concreta*) e de economia (*seu adensar-se compacta*) enunciadas no outro poema.

Mais importante, no entanto, que a reafirmação de algo já exposto, é a efetivação daquilo que “A educação pela pedra” preconizava: é a *voz inenfática, impessoal* que está sempre a falar, a partir dos verbos no infinitivo (*catar, soprar, jogar fora*) e das construções apassivadas (*jogam-se, joga-se*). Mas é necessário alguém para proceder a essa cata. Esse alguém não está posto, mas, evidentemente, no caso das palavras, está suposto: um sujeito-poeta. É a própria imagem do poeta que está sendo formada, por mais que esse sujeito esteja (im)previsivelmente ausente.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grão pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.
(MELO NETO, 1997, p. 17).

A segunda estrofe aponta os limites do método, isto é, os limites da aproximação entre escrever e catar feijões. É o momento da entrada em cena da pedra, um divisor de águas, um risco. Em meio aos feijões, ela é corpo estranho, coisa indesejada, desagradável. Junto às palavras, no entanto, a pedra, esse não-ser, é surpreendentemente garantidora do *grão*

mais vivo da frase: como obstáculo, barreira, ela *obstrui a leitura flutuante, flutual*, ecoando a *resistência fria / ao que flui e a fluir* da lição de moral do poema-título. Poética e comportamento, ou temperamento, enfim, andam em consonância.

Se esse método de catar palavras com a inserção/manutenção das pedras tem um objetivo, ele está expresso no verso final: *açula a atenção, isca-a com o risco*. E se há alguém a ser iscado através das pedras da leitura, alguém cuja atenção deve ser açulada, esse alguém corresponde à outra ponta do processo de comunicação poética: o sujeito-leitor. Instigar o leitor, tirá-lo da fluência automática, deixar de satisfazer-lhe as expectativas, é trabalho para um poeta comprometido, disposto a isso. E talvez mais: é trabalho para um poeta consciente seja da inexistência de tal sujeito-leitor – e daí o empenho em educá-lo *por e para* a pedra –, seja da possibilidade de não ser compreendido – um risco a correr.

4. MIRÓ E O GRÃO MAIS VIVO

Pode ser interessante parar um pouco diante desse *grão mais vivo*, com toda a ênfase no fato de ser qualificado como *vivo*. Isso porque, em seu ensaio sobre a pintura de Miró, Cabral detém-se justamente sobre esse adjetivo, empregado pelo próprio pintor catalão. E, como aponta Antônio Sanseverino ao ler o texto crítico de Cabral em diálogo com sua produção poética, “pela coincidência entre o que João Cabral fala do outro e aquilo que se encontra em sua poesia, talvez fosse possível perguntar se ali não estaria posto um projeto cabralino” (1995, p. 140). É certamente possível, além de produtivo. Façamos o mesmo.

Observemos o que diz Cabral (1952, p. 43, grifo do autor), referindo-se a Miró:

Vivo é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra ao meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade, e, por ela, sua pintura.

Já aqui podemos ver uma posituação associada ao adjetivo: o que é *vivo* pode ser “novo” ou “bom”; é, enfim, “expressão de qualidade”. Qualidade desejada por aquele que pinta, ou, por espelhamento, pelo crítico, que com ele concorda e que é também enunciador de um discurso poético.

Cabe assinalar, também, a menção ao afastamento do “plano do teórico”, que no poema de Cabral poderia equivaler à própria opção pela analogia do ato de escrever com uma atividade cotidiana, simples e sem pretensões. E segue Cabral (1952, p. 43):

Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida mas adormecida.

Equivaleriam o “harmônico” e o “equilibrado” da pintura, em poesia, à *leitura fluviente, flutual*? Em caso afirmativo, caberia ao *grão mais vivo* da pedra justamente quebrar com a harmonia e o equilíbrio da frase, ferindo o leitor, tirando-o de um torpor que é tanto estético quanto existencial. Arrisco dizer que há, portanto, uma intenção educativa no projeto de Miró, ou ao menos na leitura/apropriação que Cabral (1952, p. 43) faz dele:

É a esse vivo que parece aspirar a pintura de Miró. Isto é, a algo elaborado nessa dolorosa atitude de luta contra o hábito, e a algo que vá, por sua vez, romper, no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostumada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesmo: sua capacidade de saborear o inédito, o não aprendido.

Repare-se que o sucesso estético, o *vivo*, na ótica de Cabral, ultrapassa o domínio do artístico, revelando no espectador “o melhor de si mesmo”. É necessário esforço, portanto, para desacostumar-se, tanto do ponto de vista do criador quanto do público, pois só assim é que se chega à liberdade:

A descoberta desse território livre, onde a vida é instável e difícil, onde o direito de permanecer um minuto tem de ser duramente conseguido,

e essa permanência continuamente assegurada, não tem uma importância psicológica em si, independente do que no campo da arte ela pudesse ter produzido? (MELO NETO, 1952, p. 44)

Assim, o que é reflexão metapoética, em “Catar feijão”, é também proposição existencial, e não mera fabulação em torno do ato de escrever, autopromoção autocentrada. E essa capacidade de produzir efeito para além do texto parece só ser possível porque parte de elementos, também eles, externos ao texto: a pedra como metonímia do mundo objetivo, concreto. O sujeito-poeta parte da pedra, que age sobre o sujeito-leitor, e aí está instaurado um movimento comunicativo/educativo que está, para Cabral, sempre em pauta.

Segundo Araújo (2002, p. 164),

a metapoesia em Cabral não passa pela valorização fetichista da linguagem e seu poder criativo, mas pelo autoquestionamento que inclui a função conativa e a força referencial a apontar um mundo para além do que é dito ou escrito, com a poesia registrando as arestas das coisas e expondo as reações de quem sofre com as arestas. Ou seja, a autocrítica do poema e da linguagem necessita de postulação do leitor e do mundo externo para se configurar plenamente.

No caso de “Catar feijão” e de toda *A educação pela pedra*, está excluída a função conativa, ao menos na forma da interpelação direta a um *tu* e de outras marcas pronominais, mas nem por isso, como estamos vendo, fica diminuída a capacidade de “postulação do leitor e do mundo externo” da sua poesia.

5. REGRAS DA VIDA: UM FECHAMENTO

A mesma lógica do espelhamento vai se dar num universo diametralmente oposto ao sertão: a Andaluzia. No conjunto de poemas das partes *Não Nordeste*, a recorrência da região espanhola aponta simbolicamente para o feminino, a fertilidade e o conforto, o que poderia significar uma ruptura da unidade ético-estética apresentada até aqui. Mas isso não se verifica.

Coisas de cabeceira, Sevilha

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

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a 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, 1997, p. 13-14).

Aqui, é a memória o elemento desencadeador do exercício poético. Memória exige sujeito. Memória exige esforço: de seleção, de ordenação, de expressão. A memória como prateleira – concreta, fixa e localizável – vem bem a confirmar a imagem do sujeito-poeta de “A educação pela pedra” e “Catar feijão”, capaz de conferir concretude mesmo às expressões dos ciganos – sujeitos-quaisquer de um universo sócio-histórico-cultural bastante específico –, palavras que se tornam *coisas*, / *bem concretas, em suas formas nítidas*.

As expressões em castelhano, que vão sendo organizadas e parafraseadas ao longo da segunda estrofe, apontam para o comedimento de *fazer na dose certa* somado à precisão da *incorruptão da reta*, valores que, a essa altura, ressoam os princípios éticos e estéticos que vêm sendo sublinhados. Há ainda o arco e a seta, num jogo de tensão e retensão, novos índices de objetividade e precisão, e a clareza como qualidade expressiva da

linguagem da perna que dança. Chega-se, finalmente, ao *fazer no extremo* da linguagem, que é a origem do risco: risco que é isca, efeito que a pedra da frase exerce no alvo, o sujeito-leitor de “Catara feijão”.

Os ensinamentos dos ciganos não se restringem, aliás, a um *qualquer que fazer* dentro do qual estaria incluído o fazer poético, de acordo com a poética da pedra que vemos constantemente enunciada. Há um *que fazer* maior em causa: o [fazer] *do ser*, isto é, a construção do próprio ser, ou do esforço para ser. Ser é fazer-se, fazer-se enquanto ser, esforçar-se impondo-se regras e limitações que devem ser observadas a todo instante: regra da arte, regra da vida.

As regras da vida podem vir das coisas mais simples. Assim como o feijão, e não muito maior do que um grão, a aspirina é outro elemento cotidiano tematizado por Cabral.

Num monumento à aspirina

Claramente: o mais prático dos sóis,
o sol de um comprimido de aspirina:
de emprego fácil, portátil e barato,
compacto de sol na lápide sucinta.
Principalmente porque, sol artificial,
que nada limita a funcionar de dia,
que a noite não expulsa, cada noite,
sol imune às leis de meteorologia,
a toda hora em que se necessita dele
levanta e vem (sempre num claro dia):
acende, para secar a aniagem da alma,
quará-la, em linhos de um meio-dia.

*

Convergem: a aparência e os efeitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver

e o cartesiano de tudo nesse clima.
De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho
a lente, ou o comprimido de aspirina:
ela reenfoca, para o corpo inteiro,
o borroso de ao redor, e o reafina.
(MELO NETO, 1997, p. 32).

A aspirina é um elemento particularmente interessante porque, sendo um medicamento, pressupõe a existência de um sujeito a tomá-lo. E pressupõe, também, um desejo – ou necessidade – de mudança de estado mental, a busca de outro estado mental a partir da alteração do equilíbrio químico do cérebro: um *ethos* quimicamente induzido. Não se trata, contudo, de um paraíso artificial, de uma porta da percepção que conduziria ao místico, mas de um comprimido capaz de oferecer nitidez, precisão e objetividade no contato com o mundo.

A primeira imagem da aspirina é a de um sol, *o mais práticos dos sóis*, porque sempre disponível, controlável pela mão do homem. Sol terapêutico, sol que traz luz capaz de clarear a alma-aniagem em alma-linho, uma luz no zênite da alma, em qualquer hora e lugar. Luz do sol, luz da razão: efeito/princípio ético para um sujeito-qualquer, mas coincidente com os princípios poéticos da pedra enunciados pelo sujeito-poeta que vem sendo construído. A segunda imagem é a da lente *que não serve exclusivamente para o olho*, mas para a alma. Seu efeito é o de reenfocar o mundo, ou reenfocar o homem no mundo, tirando-o do *borroso de ao redor* e projetando-o no terreno do *cartesiano* do rigor, do método. É a lente que faz ver com perfeição, que permite perceber com exatidão os limites tênues entre as coisas, com sua precisão e limpidez de cristal.

E não é através dessa lente minuciosa, sob o sol desnorteante da razão, que Cabral, em *A educação pela pedra*, se propõe a olhar – e dar a ver – as coisas do mundo?

.....

EVERYWHERE AND NOWHERE: *EDUCATION BY STONE* AND THE FORMULATION OF AN ETHIC-AESTHETIC PACT

ABSTRACT

In this article, I propose a reading of *Education by Stone* by João Cabral de Melo Neto, published in 1966, developing the hypothesis that the work implicitly formulates an ethic-aesthetic pact. Initially, I seek to restore the transitivity of the term *education*, based on the thought of Araújo (2002) to then analyze the interlacing between ethical and aesthetical issues brought forth in some poems. Later, I bring in to the reflection Cabral's thoughts on the work of Joan Miró, in which the same assumptions of the ethic-aesthetic pact of the work analyzed would be reflected.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; *Education by Stone*; poetics; ethics; aesthetics

POR TODAS PARTES Y EN LUGAR NINGUNO: *LA EDUCACIÓN POR LA PIEDRA* Y LA FORMULACIÓN DE UN PACTO ÉTICO-ESTÉTICO

RESUMEN

En este artículo propongo una lectura de *La educación por la piedra*, publicado por João Cabral de Melo Neto en el 1966, desarrollando la hipótesis de que la obra formula implícitamente un pacto ético-estético. En un primer momento, pretendo restablecer la transitividad del término *educación* desde el pensamiento de Araújo (2002), para enseguida analizar el entrelazamiento entre las cuestiones éticas y estéticas promovidas en algunos poemas. Posteriormente, añado a la reflexión el pensamiento de Cabral sobre la obra de Joan Miró, en la cual se encontrarían reflejados los mismos presupuestos del pacto ético-estético de la obra analizada.

PALABRAS-CLAVE: João Cabral de Melo Neto; *La educación por la piedra*; poética; ética; estética

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. Sempre as mesmas palavras? In: CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p.121-146.

Submetido em 31 de outubro de 2017

Aceito em 03 de abril de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
