



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**RAFAELA DE ABREU GOMES**

**JOÃO CABRAL, UM POETA-CRÍTICO: *POIESIS* E CRÍTICA**

**FORTALEZA**

**2015**

RAFAELA DE ABREU GOMES

JOÃO CABRAL, UM POETA-CRÍTICO: *POIESIS* E CRÍTICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2015

RAFAELA DE ABREU GOMES

JOÃO CABRAL, UM POETA-CRÍTICO: *POIESIS* E CRÍTICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Odalice de Castro Silva.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Odalice de Castro Silva (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Examinador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Gilmar Cavalcante de Carvalho (Examinador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

À Katiane, pelo incentivo confiante, pelas pesquisas que fez ao meu lado e por ter-se aproximado da Literatura e de João Cabral a partir de nossas conversas, o que me deixa, principalmente, feliz.

À minha Mãe, pelos ensinamentos seguros de honestidade e verdade, basilares em minha formação.

À Professora Odalice, com quem aprendi a aprender tudo o que sei sobre Literatura, pela orientação gentil, atenta, enriquecedora e confiante, desde o primeiro instante, anterior à pós-graduação, em que conversamos sobre minha escolha por João Cabral.

Ao Rafael, com quem posso contar.

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a  
Manhã”. In: *A Educação pela Pedra*, 1965)

É assim que um romance muda nossa vida sem  
que haja razão determinada para isso, sem que  
o efeito da leitura possa ser reconduzido a um  
enunciado de verdade. Não é tal frase de  
Proust que fez com que eu me tornasse quem  
sou, mas toda a leitura de *Em busca do tempo  
perdido*, depois de *O vermelho e o negro* e de  
*Crime e castigo*, porque *Em busca...*  
amalgamou todos os livros que eu havia lido  
até então. “Torne-se quem você é!”, murmura-  
me a literatura, segundo a injunção das  
*Segundas píticas* de Píndaro, retomada por  
Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*.

(Antoine Compagnon, *Literatura para quê?*,  
2009)

“Que o estudante se arme e se prepare para o  
pior.” (Ezra Poud, *ABC da Literatura*, 1991)



Gravura feita por Joaquim Cardozo para o livro **Catimbó e outros poemas** (1963), de Ascenso Ferreira.

Decerto o sabia quem viveu  
com a vida e a obra emaranhadas,  
que viveu fazendo-as, refazendo-as,  
elastecendo-a em tempo e páginas,

quem vestiu sua obra, por dentro,  
percorrendo-a, viajando em seu barco,  
decerto viu que um dia acabá-la  
era matar-se em livro, suicidá-lo.

(João Cabral de Melo Neto, “Proust e seu  
livro”. In: **Museu de tudo**, 1974)

## RESUMO

A poesia de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) ensina ao leitor que é possível estabelecer e discutir relações entre o texto poético, a crítica literária e a realidade, de modo que o leitor possa, a partir dessas relações, encontrar novas possibilidades de enxergar o real. Desse modo, esta pesquisa é uma proposta que discute os entrecruzamentos da poesia cabralina com os processos de criação poética, com a escritura crítica e com as ligações feitas, pelo poeta, entre suas observações, experiências e memórias com a composição poética. Utilizamos uma metodologia comparatista, a partir do princípio da complexidade, segundo a perspectiva do pensador francês Edgar Morin (2011), para propormos, no primeiro capítulo, discussões acerca da formação intelectual e poética de João Cabral de Melo Neto. Incluímos sua ligação com seu lugar de nascimento, Pernambuco, com as vanguardas artísticas e com seus pares, no cenário da Literatura que se configurava à época em que o poeta deu os primeiros passos nos caminhos da poesia. No segundo capítulo, tratamos das análises que João Cabral fez, através de seus poemas, da vida no Brasil e de algumas questões ligadas às possíveis responsabilidades da poesia a esse respeito, segundo o ponto de vista do poeta. Além disso, nos detivemos na metalinguagem cabralina sob uma perspectiva mais abrangente, que inclui não apenas a palavra que trata de outras palavras, mas de linguagens de um modo geral, bem como nos voltamos para cinco ensaios críticos, escritos por João Cabral, fundamentais para a compreensão de sua obra e de seu posicionamento, enquanto poeta. No terceiro capítulo, voltamos nossos interesses para as relações entre João Cabral e o poeta, escritor e engenheiro Joaquim Cardozo (1897-1978), sob uma perspectiva crítica, com base nos poemas que João Cabral dedicou a Joaquim Cardozo, tendo em vista uma compreensão do caráter de poeta crítico de João Cabral de Melo Neto. Todas as referências e discussões teóricas, nesta pesquisa, têm o texto poético cabralino como ponto de partida.

**Palavras-chave:** Poesia reflexiva. Crítica. Composição poética. Metalinguagem.



## RESUMÉ

La poésie de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) apprend au lecteur qu'il est possible d'établir et de discuter des relations parmi le texte poétique, critique littéraire et la réalité, de sorte que le lecteur peut, à partir de ces relations, de trouver de nouvelles possibilités pour voir le réel. Ainsi, cette recherche est une proposition qui traite les intersections de la poésie de Cabral avec le processus de la création poétique, avec l'écriture critique et les appels effectués par le poète, à partir de ses observations, expériences et des souvenirs sur la composition poétique. Nous utilisons une approche comparative du principe de la complexité, du point de vue du penseur français Edgar Morin (2011), de proposer, dans le premier chapitre, les discussions sur la formation intellectuelle et poétique de João Cabral de Melo Neto. Inclus ses connexions avec sa état natale, Pernambuco, à l'avant-garde artistique et avec leurs pairs, dans le cadre de la littérature qui a été configuré à l'époque que le poète a pris les premières mesures dans les chemins de la poésie. Dans le deuxième chapitre, nous traitons de l'analyse que João Cabral fait à travers de ses poèmes, de la vie au Brésil et de certaines questions liées aux responsabilités de poésie possibles à cet égard. En outre, nous sommes dans la métalangage de Cabral dans une perspective plus large qui inclut non seulement le mot qui vient à d'autres mots, mais les langues en général, et nous nous tournons vers cinq essais critiques, écrits par João Cabral, fondamentales pour la compréhension de son travail et sa position en tant que poète. Dans le troisième chapitre, nous traitons de l'intérêt pour les relations parmi João Cabral et le poète, écrivain et ingénieur Joaquim Cardozo (1897-1978), dans une perspective critique, basée sur les poèmes que João Cabral a dédié à Joaquim Cardozo, en vue de la compréhension de le caractère critique du poète João Cabral de Melo Neto. Toutes les références et les discussions théoriques de cette recherche ont le texte poétique de João Cabral comme le point de départ.

**Mot-clé:** Poésie réfléchissante. Critique. Composition poétique. Métalangage.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cortador de cana.....	18
Figura 2 - Esquina da Lafayette.....	27
Figura 3 - <i>Manolete durante una corrida celebrada en la plaza de toros de Las Ventas</i> .....	34
Figura 4 - Mulher em lenço amarelo.....	36
Figura 5 - JCMN com Vinicius de Moraes.....	69
Figura 6 - JCMN com Stella Maria, Murilo Mendes, Saudade Cortesão e um amigo, na “Feira de Sevilha”.....	69
Figura 7 - Em Sevilha, com amigos ciganos.....	70
Figura 8 - JCMN, Manuel Bandeira e Lêdo Ivo.....	70
Figura 9 - Página da <i>Revista do Norte</i> .....	112
Figura 10 - <i>El último tramo de la calle Relator</i> .....	114
Figura 11 - Passeio pelo Capibaribe.....	118
Figura 12 - <i>Los Borrachos</i> .....	131
Figura 13 - <i>Deposição</i> .....	132
Figura 14 - Cais de Santa Rita, em 1880.....	134
Figura 15 - Ilustrações feitas por Joaquim Cardozo.....	144

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO: JOÃO CABRAL ESCREVEU UMA POESIA COMPLEXA?</b> .....	13
<b>2</b>	<b>JOÃO CABRAL DE MELO NETO: A FORMAÇÃO DE UM LEITOR ...</b>	28
<b>2.1</b>	<b>O Século XX e as vanguardas artísticas do Modernismo</b> .....	35
<b>2.2</b>	<b>A formação intelectual e poética de João Cabral de Melo Neto</b> .....	43
<b>2.3</b>	<b>João Cabral e a Geração de 45</b> .....	59
<b>3</b>	<b>CRIAÇÃO POÉTICA E REFLEXÃO CRÍTICA NA OBRA DE JOÃO CABRAL</b> .....	71
<b>3.1</b>	<b>Uma microanálise feita por João Cabral de Melo Neto</b> .....	74
<b>3.2</b>	<b>A natureza metalinguística do discurso de João Cabral de Melo Neto</b> .....	85
<b>3.3</b>	<b>Os ensaios de João Cabral de Melo Neto</b> .....	91
<b>3.3.1.</b>	<i>Considerações sobre o Poeta dormindo (1941)</i> .....	91
<b>3.3.2.</b>	<i>Poesia e Composição: a inspiração e o trabalho da arte (1952)</i> .....	94
<b>3.3.3.</b>	<i>A Geração de 45 (1952)</i> .....	97
<b>3.3.4.</b>	<i>Da Função moderna da Poesia (1954)</i> .....	99
<b>3.3.5.</b>	<i>Encontro com os Escritores: os Poetas (1993)</i> .....	101
<b>4</b>	<b>PODE-SE APRENDER/ENSINAR A ESCREVER POESIA?</b> .....	104
<b>4.1</b>	<b>Uma observação feita por João Cabral</b> .....	114
<b>4.2</b>	<b>Um exercício crítico e moral.....</b>	126
<b>4.3.</b>	<b>Uma grande influência.....</b>	135
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA LEITURA EM VOZ BAIXA.....</b>	145
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	150
	<b>TÍTULOS GERAIS</b> .....	150
	<b>TÍTULOS EM PDF</b> .....	154
	<b>TÍTULOS ESPECÍFICOS</b> .....	154
	<b>LIVROS</b> .....	154
	<b>ENSAIOS</b> .....	156
	<b>ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS</b> .....	156
	<b>ENTREVISTAS, CONFERÊNCIAS, MESAS-REDONDAS E PROGRAMAS DE TELEVISÃO</b> .....	157
	<b>EDIÇÕES COMEMORATIVAS</b> .....	158
	<b>REVISTAS.....</b>	158

DOCUMENTOS CONSULTADOS NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS.....	158
DOCUMENTOS CONSULTADOS NA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA.....	159
DOCUMENTOS CONSULTADOS NO INSTITUTO MOREIRA SALLES....	159
TESES E DISSERTAÇÕES.....	159

## 1. INTRODUÇÃO: JOÃO CABRAL ESCREVEU UMA POESIA COMPLEXA?

Às primeiras linhas de **Introdução ao Pensamento Complexo** (2005)<sup>1</sup>, Edgar Morin escreveu: “Pedimos legitimamente ao pensamento que dissipe as brumas e as trevas, que ponha ordem e clareza no real, que revele as leis que o governam” (MORIN, 2011, p. 5). É assim que o pensador francês começa sua apresentação daquilo a que chamou “complexidade” (MORIN, 2011, p. 5). A partir de um pedido que, embora parta de um plural, deve ser feito de maneira individual, quando identificados os pontos obscuros na compreensão que um indivíduo tem do real, Morin nos ensina e, ao mesmo tempo questiona, a respeito do tipo de conhecimento que devemos buscar: aquele que preencherá os vazios, trevas, brumas, lacunas que, muitas vezes, escondem de nós os delineamentos de uma situação.

Ao tomarmos consciência da necessidade de tal pedido, feito por Morin, mas feito também por nós, todas as vezes em que partimos para a compreensão de algo, vemos que não há espaço, nesse lugar de busca onde nos instalamos, quando nosso objetivo é compreender, para fórmulas ou definições, e constatamos que o conhecimento iluminador do real, obscurecido aos nossos olhos, só é possível se exercitarmos nosso pensamento. Embora esta consideração seja simples e chegamos a ela sem muitas dificuldades, ela não é simplificadora. A tomada de consciência do real obscurecido para nós e o desejo de iluminá-lo através do conhecimento são decisões particulares, extremamente dependentes das necessidades de conhecer, contidas em nós. No entanto, são apenas o ponto de partida para uma procura de todos os dias: a procura do conhecer. É nesse momento que Edgar Morin nos apresenta o **Pensamento Complexo**. Vejamos o que ele nos diz sobre esse pensamento:

Sua primeira definição não pode fornecer nenhuma elucidação: é complexo o que não pode se resumir numa palavra-chave, o que não pode ser reduzido a uma lei nem a uma ideia simples. Em outros termos, o complexo não pode se resumir à palavra complexidade, referir-se a uma lei da complexidade, reduzir-se à ideia de complexidade. Não se poderia fazer da complexidade algo que se definisse de modo simples e ocupasse o lugar da simplicidade. *A complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução.* (MORIN, 2011, p. 5-6) (Grifos do autor).

---

<sup>1</sup> O livro **Introdução ao Pensamento Complexo** foi publicado em 2005, originalmente pelas Éditions du Seuil. Todavia, a edição utilizada para esta pesquisa foi editada em 2011 (Editora Sulina, de Porto Alegre). Desse modo, esclarecemos que, ao lado dos títulos dos livros indicados em nossas referências diretas, constarão os anos de publicação da primeira edição original, não os anos das edições utilizadas. Estes serão indicados entre parênteses, ao fim das referências contidas no corpo do texto e nas referências bibliográficas. Por esse motivo, será comum ao leitor, encontrar, nesta pesquisa, a indicação de mais de um ano de publicação para o mesmo livro. No entanto, não deixaremos de oferecer, ao leitor, as indicações precisas à pesquisa.

O adjetivo escolhido por Morin para caracterizar o pensamento em que ele acredita não cabe em rótulos ou definições. O complexo como *palavra-problema*, isto é, como palavra ligada a explicações e/ou associações possíveis para uma questão, é um meio de pensarmos o real, com toda a sua imprevisibilidade e, porque é imprevisível, cheio de situações inesperadas para nós, não se coaduna com um pensamento acomodado, acostumado a marcar, com limites estabelecidos, ideias e opiniões. Assim, é preciso dizer que a complexidade não é simplificadora do real, e nem poderia, uma vez que este se constitui a partir de um tempo orientado cronologicamente, cujos minutos são vividos por nós uma única vez, sem possibilidades para refazermos o que erramos ou para analisarmos o que vivemos, situados num lugar independente do real; tampouco a complexidade é uma forma de apreender o real completamente, pois sabemos ser impossível ter todo o conhecimento sobre tudo em nós; estamos a todo instante fazendo escolhas em relação ao que precisamos aprender. O pensamento complexo nos ajuda, isto sim, a pensar sobre o real, suas possibilidades, circunstâncias e situações inesperadas, e a lidar com perguntas.

Como dissemos, a complexidade não pode ser vista sob uma perspectiva limitada, mas é preciso, no entanto, dizer como ela nos ajuda a pensar o real e a compreendê-lo. Vejamos isso através de alguns pontos, elaborados por nós a partir das propostas de **Introdução ao Pensamento Complexo** (2005): visão hologramática do universo, estudo de assuntos com atenção para sua relação com um devenir, compreensão de que todos os países estão interligados, preparar-se para situações inesperadas, preparar-se para a ação.

Edgar Morin tem, neste ano de 2015, 94 anos de idade. Há dez anos, quando escreveu o livro que ora estudamos, ele disse: “O pensamento complexo é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento. Essa tensão animou toda a minha vida” (MORIN, 2011, p. 7).

É um grande desafio pensar o conhecimento de modo hologramático, isto é, de um modo em que um todo dependa de suas partes e estas, dele, pois “Não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte” (MORIN, 2011, p. 74), assim como pensar e/ou estudar algo com atenção para o seu contexto e para suas possíveis transformações ao longo do tempo. Constatamos essa dificuldade quando vemos que, em lugar de um estudo relacional sobre um assunto, é preferível escolher um só de seus aspectos e estudá-lo isoladamente, por exemplo. No entanto, é admirável ver que um pensador estivesse preocupado com todas essas

questões aos 84 anos (quando proferiu o que está transcrito acima) e, principalmente, que tenha tido lucidez suficiente para admitir ter dedicado a vida inteira ao exercício de pensamentos complexos, os quais o ajudaram a entender pontos obscurecidos do real aos seus olhos, sem ter tido necessidade de chegar a conclusões definitivas sobre o que seja a complexidade, haja vista ser impossível a apreensão de todo o conhecimento das coisas.

Todavia, a complexidade não é empregada por Morin como sinônimo de algo difícil, muito trabalhoso de ser feito, mas como um termo-conceito que se refere a conjuntos cujos itens têm tamanha familiaridade entre si que não podem ser pensados separadamente.

Sabendo disso, nos propomos, então, a uma compreensão da poesia de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), poeta pernambucano, cuja obra é estudada por nós nesta pesquisa, sob uma perspectiva complexa, à luz do que nos ensina Edgar Morin. Nosso interesse é entender de que modo a poesia cabralina pode ser considerada complexa e, ao mesmo tempo, verificar como a leitura dessa poesia confirma o que disse João Alexandre Barbosa a seu respeito: “(...) a leitura da realidade feita pelo poeta, pela linguagem do poeta, foi permitindo um cada vez maior alargamento dos espaços de significação sobre os quais a sua obra se foi alicerçando” (BARBOSA, 2009, p. 108).

Para nós, considerar complexa a poesia cabralina implica mostrar que ela alcança os “espaços de significação”, propostos por João Alexandre, de uma forma mais ampla, uma vez que, tendo em vista a perspectiva hologramática, a poesia cabralina parte de uma tópica e, dela, constrói relações com outros assuntos, num equilíbrio que permite à tópica e a suas ligações, coexistirem no mesmo plano de importância, ou seja, o trabalho poético de João Cabral não está preocupado apenas com os aspectos formais e estilísticos do poema, mas também com o quê o poema e suas possíveis relações com assuntos e circunstâncias variadas podem dizer ao leitor. Vemos isso, por exemplo, com a leitura da primeira estrofe de “Festa na Casa-Grande” (In: **Dois Parlamentos**, 1960):

1

- O cassaco de engenho,  
o cassaco de usina:
- O cassaco é um só  
com diferente rima.
- O cassaco de engenho  
bangüê ou fornecedor:
- A condição cassaco  
é o dominador.
- O cassaco de engenho  
de qualquer Pernambuco:
- Dizendo-se cassaco

se terá dito tudo.  
 – Seja qual for seu nome,  
 seu trabalho, seu soldo:  
 – Dizendo-se cassaco  
 se terá dito todos.  
 (MELO NETO, 2007, p. 255)

O cassaco referido no poema não é apenas o trabalhador dos engenhos e usinas de açúcar de Pernambuco, figura conhecida do universo familiar do poeta João Cabral. No caso dessa estrofe, o termo alcança um significado mais amplo, ultrapassa os limites pernambucanos e nordestinos e passa a designar todo trabalhador cujas condições de vida (isto inclui finanças, família, estudo, estimativa de vida, perspectivas para um futuro) são como as do cassaco de engenho ou de usina. Embora a comparação inicial seja feita entre o cassaco de engenho e o de usina, não interessa se sua função é carregar um bangüê (padiola de madeira para transportar cana e cadáveres) ou ser um fornecedor, constatamos que o poema trata de uma condição sem limites geográficos, pois “de qualquer Pernambuco:/ Dizendo-se cassaco/ se terá dito tudo” e, em seguida, “se terá dito todos”.

Assim, embora o poeta parta de uma tópica bastante específica e facilmente percebida ao longo da leitura, isto é, a situação dos trabalhadores de engenho que, mesmo no trabalho das usinas, não conseguem mudanças significativas em suas vidas, o leitor entende que o poema descreve e, ao mesmo tempo, reflete sobre tal condição, criticando-a, a fim de nos fazer pensar que existem seres humanos dominados por outros, seus senhores, e tal situação independe de lugares ou circunstâncias definidas e, com a poesia, é possível contá-la, criticá-la e repensá-la. A Festa na Casa-Grande sugerida pelo título esconde homens dominados de muitas formas e, se um poeta fala de homens, ele não fala no singular, direcionado a um lugar, para pessoas escolhidas. Ao empregar o plural, um poeta consegue falar para quem quiser lê-lo e se dispuser a entender que o homem do qual ele fala está a serviço de muitos outros.

Vejamos, ainda, o que está na quinta estrofe de “Festa na Casa-Grande” (In: **Dois Parlamentos**, 1960):

2  
 – O cassaco de engenho  
 de longe é como gente:  
 – De perto é que se vê  
 o que há de diferente.  
 – O cassaco de engenho,  
 de perto, ao olho esperto:  
 – Em tudo é como homem,  
 só que de menos preço.



– Não há nada de homem  
que não tenha, em detalhe,  
e tudo por inteiro,  
nada pela metade.  
– É igual, mas apesar,  
parece recortado  
com a tesoura cega  
de alfaiate barato.  
(MELO NETO, 2007, p. 257)

Embora esta seja a quinta estrofe do poema, é precedida pelo número dois, o que nos dá mais possibilidades de leitura, pois a numeração feita pelo poeta não segue uma ordem lógica comum. No entanto, o que nos interessa é continuar uma análise do trecho para levantarmos a possibilidade de que João Cabral escreveu uma poesia que se coaduna com o pensamento complexo no sentido de ser relacional, humanista e, por isso, universal. Sabemos que o pensamento complexo não é uma espécie de metodologia que podemos utilizar para orientar uma leitura, mas nos interessa seu caráter crítico, sua proposta de que, só através do exercício contínuo do pensamento que percebe um todo e suas partes de modo interligado, nós temos condições de entender ao máximo uma questão.

Assim, identificamos, na estrofe acima, os adjetivos relacional, humanista e universal. Vejamos: há dois planos de significação possíveis, um para “gente” e outro, para “cassaco”, os dois parecem ter uma proximidade, mas de perto, em muito se distinguem. Isso acontece porque temos uma espécie de acordo com o poeta sobre o significado de “ser gente”, que não pode ser confundido com o de “ser humano”, pois esta é uma condição comum aos seres racionais e aquela, principalmente para o Nordeste, diz respeito ao lugar social que nos identifica. Ser gente significa ter condições aceitáveis de vida e isto inclui bens fundamentais, tais como alimentação, saúde, moradia, vestuário, mas essa diferença só é vista, “de perto, ao olho esperto”.

O recorte mal feito, responsável por distinguir gente de cassaco, não é exclusividade de Pernambuco, mas comum aos “Pernambucos”, metáfora utilizada pelo poeta para designar os lugares onde há pessoas em condições muito difíceis de vida. Para entendermos isso, precisamos ultrapassar o plano exclusivamente linguístico, a fim de identificarmos esse homem diferente de gente, percebido pelo poeta, não apenas como o cassaco de engenho ou de usina, como o homem do Nordeste, mas o homem em condições de dominação, sem direito ou assistência. Observemos, abaixo, uma imagem do cassaco ao qual faz referência o poema:

Figura 1 – Cortador de cana, usina Cucaú, Rio Formoso, Pernambuco, entre 1940-1945. Foto de Lula Cardoso Ayres. Acervo Fundação Joaquim Nabuco.<sup>2</sup>



Essa é uma forma de ilustrarmos a discussão proposta. O cassaco da cana-de-açúcar é um tipo humano com lugar de origem bem definido, o Nordeste, especificamente, para esse caso, Pernambuco, mas capaz de ser associado a toda realidade em que, assim como a dele, houver um dominado e dominadores. Não se trata apenas de conhecê-lo pela descrição, feita pelo poeta, de suas roupas e de sua aparência – retomemos o verso de número 13 do poema em estudo, na sexta estrofe: “–E dos panos puídos/ chegados ao estado/ em que, no português,/ pano passa a ser trapo.” (MELO NETO, 2007, p. 257) –, mas de entender por que tal descrição é importante para conhecermos o estado em que um homem, que deveria ser igual a todos os outros, se encontra, e do qual não sairá: “–É como se seu sangue,/ que entretanto é mais ralo,/ lhe pesasse no corpo,/ espesso como caldo.” (MELO NETO, 2007, p. 259).

Assim o poeta desenvolve sua fala sobre os cassacos da cana-de-açúcar. Ao mesmo tempo em que os descreve, mostra que as diferenças entre eles e as pessoas com

---

<sup>2</sup> Fonte: SALES, Teresa. **João Cabral & Josué de Castro conversam sobre o Recife**. São Paulo: Cortez, 2014. p. 29.

melhores condições de vida do que as deles não são naturais, mas consequência de uma vida cheia de dificuldades e, embora não haja a menor garantia de que, com a poesia, seja possível despertar nesses indivíduos alguma consciência crítica acerca de suas vidas, é preciso dizer ao leitor em potencial que existem situações onde pessoas são consideradas sem valor. É claro que, com o avanço constatado nas mídias e tecnologias ao longo do tempo, questões como essas são retratadas quase diariamente; entretanto, não consideramos que outra forma de comunicação, distinta da palavra escrita, dê conta de forma tão significativa de uma situação como a dos cassacos dos Pernambucos que existem, perto e longe de nosso conhecimento. Para JCMN, “(...) O livro permite uma abordagem de que o cinema, o teatro e a televisão não são capazes. Diante de um livro, o leitor não é passivo, ele pode voltar atrás, reler, interromper, saltar etc.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 52).

Nesse sentido, a palavra, trabalhada ficcional e poeticamente, é capaz de construir atmosferas e imagens, de provocar algum despertar no leitor, de tirá-lo do lugar confortável onde ele se mantém instalado, de fazê-lo pensar e refletir sobre tudo de que se torna conhecedor.

É preciso dizer, ainda, que a complexidade, identificada por nós na poesia cabralina, não diz respeito apenas aos poemas nos quais a realidade do Recife esteve muito presente. Sabemos que, embora houvesse uma necessidade de falar a partir de seu lugar, o Recife, João Cabral se dedicou muito ao entendimento da poesia, do fazer poético. Há, em muitos poemas de sua obra, a presença da palavra como objeto tópico, em torno do qual o texto será desenvolvido. No documentário **Recife/Sevilha** (1999, direção de Beбето Abrantes), Inez Cabral, terceira filha de João Cabral, fala sobre as muitas horas que seu pai dedicava à escrita da poesia, quando estava em casa – como sabemos, João Cabral de Melo Neto foi um diplomata que viveu 40 anos fora do Brasil.

Trancado em seu escritório, não deixava que os filhos o interrompessem ao longo das horas em que estava trabalhando na escrita de poemas. É Inez quem nos diz, no mesmo documentário, que a vida de seu pai era organizada de modo que ele ia para o trabalho e, em casa, lia e escrevia. Quando saía, quase sempre visitava livrarias. Então, não pensemos que João Cabral via a escrita da poesia como algum tipo de passatempo ou diversão; para ele, era fundamental muita disciplina e dedicação para esse ofício e isso pode ser confirmado com os relatos de Inez a respeito das horas em que ela e os irmãos solicitavam a companhia do pai e ele continuava a ler e a escrever em seu escritório.

Desse modo, são complexos também os poemas nos quais a palavra é a tópica. Vejamos, nesse sentido, alguns versos de “O poema” (In: **Poesia Crítica**, 1982):

A tinta e a lápis  
 escrevem-se todos  
 os versos do mundo.  
 Que monstros existem  
 nadando no poço  
 negro e fecundo?  
 (MELO NETO, 1982, p. 38)

Há uma consciência na poesia cabralina de que o poema pode aproximar o leitor de sua realidade, a fim de entendê-la melhor, mas, para que isso aconteça, é preciso que o poeta compreenda que, por meio de seu ofício, ele pode ajudar o leitor a ver o que lhe parecia, então, obscuro. Se “todos os versos do mundo” podem ser escritos, a palavra precisa ser explorada e trabalhada ao máximo para que a linguagem metafórica da poesia seja lida não por um leitor específico, mas por todos os que a procurem. Assim, todos esses versos, possíveis de serem escritos e de serem lidos, mostrarão os monstros ou possibilidades de compreensão contidas num poema, numa obra literária de um modo mais amplo, como podemos ler no que disse Osman Lins, em **Guerra sem Testemunhas** (1974):

A obra literária, esse objeto frágil, tímido, fechado, não surgido sem pena, e sim às custas de um longo, árduo, paciente esforço, da convocação integral de nosso ser, e por isso mesmo capaz de revelar a quem a aborde em condições propícias, áreas que lhe estariam para sempre vedadas, esquivas a qualquer outro gênero de experiência.  
 (LINS, 1974, p. 34)

Essa é uma concepção da escrita ficcional que se coaduna com a de João Cabral de Melo Neto, para quem toda escrita deveria resultar de muito trabalho do escritor ou poeta, através de leituras, de pesquisas e do exercício da escrita, mesmo quando este parecesse muito difícil. Osman Lins acreditava que o forte empenho do escritor, no que se refere à construção de uma obra literária, resultasse num texto que despertasse o leitor para questões propostas pela ficção lida. João Cabral considerava que “A obrigação do poeta é criar um objeto, um poema, que seja capaz de provocar emoção no leitor” (MELO NETO, 2007, p. 28). Isso não significa dizer que o escritor ou poeta deva convencer o leitor sobre algo, mas sim que ele pode mostrar, ao leitor, novas possibilidades de pensar a respeito de um assunto, relacionando-o com outros, com sua realidade e com seu modo de viver. É por isso que Osman Lins fala sobre um árduo esforço, uma convocação integral do ser pelo escritor. São atitudes como essas, para ele e para João Cabral, as responsáveis pelas possibilidades interpretativas contidas em uma obra literária.

Nesse sentido, esta é uma pesquisa que acredita no caráter complexo da poesia cabralina, tanto no que se refere ao seu trabalho com as questões humanas, quanto com o fazer poético e com a poesia. Sabemos que muito já foi dito acerca da obra de João Cabral de Melo Neto, mas estamos certos de que nossa pesquisa é uma contribuição para esses estudos. No texto que se seguirá, após esta introdução, nos concentraremos no poeta do Capibaribe sob três perspectivas, a saber: a primeira, mais historiográfica que as outras, está ligada à formação de João Cabral de Melo Neto, desde suas primeiras leituras na biblioteca de seu pai, no Recife, até sua ida para o Rio de Janeiro e, em seguida, para os postos diplomáticos. A segunda, ao caráter metalinguístico de sua poesia e, ao mesmo tempo, à preocupação com questões inerentes ao homem e ao ofício do crítico, com base em seus ensaios críticos.

Finalmente, com a terceira perspectiva, veremos como João Cabral conviveu com as influências que recebeu e as superou, através dos poemas que dedicou ao pernambucano Joaquim Cardozo (1897-1978), retirados de sua obra poética. São estes: “A Joaquim Cardozo” (de **O Engenheiro**, escrito entre 1942 e 1945), “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo” (de **Museu de Tudo**, escrito entre 1946 e 1974), “Joaquim Cardozo na Europa” e “Na morte de Joaquim Cardozo”(de **Escola das facas**, escrito entre 1975 e 1980), e “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” (de **Crime na Calle Relator**, escrito em 1985 e 1987).

Nossa escolha por Joaquim Cardozo para discutirmos a relação de João Cabral com influências de leitura e de outra ordem se justifica com o fato de que seu nome é o que consta em maior número dentre as referências (diretas e indiretas) e alusões a escritores e poetas, na obra de João Cabral. Além disso, vemos que a menção a Cardozo está presente em quase todos os livros de João Cabral, em intervalos que compreendem todos os processos de amadurecimento do poeta. Sobre ele, João Cabral disse: “Cardozo foi o maior leitor que eu já vi, era um sujeito de gosto universal, e me dava uma infinidade de coisas pra ler.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 133). Interessa-nos verificar de que modo essa “infinidade” de livros sugerida por Cardozo foi importante para a formação poética de João Cabral e, além disso, veremos como as influências recebidas contribuíram para a construção de um *paideuma* cabralino.

João Cabral acreditou bastante na importância da leitura para sua formação poética. Para ele, era preciso, aos que desejassem escrever bem, sobretudo, ler. Ainda jovem, como já o afirmamos, João Cabral recebeu forte influência de Cardozo em relação aos livros

que lia, muitos emprestados por ele e, como veremos adiante, também por Willy Lewin<sup>3</sup>, bem como, para nós, esses são motivos fortes, influenciadores de nossa escolha comparativista.

Nos capítulos e seções desta pesquisa, discutiremos, também, a importância dos estudos ligados ao fato literário. Embora haja uma infinidade de textos acerca da importância da Literatura, daquilo que ela pode fazer, da impossibilidade de defini-la, ainda assim escolhemos levantar essas questões, pois as consideramos necessárias. Para nós, é preciso perguntar constantemente “O que a literatura pode fazer” (COMPAGNON, 2012, p. 28), não para encontrarmos respostas bem definidas, elaboradas, mas para não esquecermos de nossas escolhas, enquanto estudantes de Literatura, leitores de ficção e professores, que ensinamos Literatura. Deixar de lado discussões como essas, em torno do assunto, não é uma boa escolha, em nosso ponto de vista. Nesse sentido, lembramos do que disse Antonio Candido, quando foi convidado para falar aos formandos de Letras da Universidade de São Paulo (USP), em 2008. Preocupado com o fato de os alunos não se questionarem sobre a importância do que escolheram estudar e ensinar, ele disse:

A língua é a base de tudo. Todas as manifestações do homem passam pela língua, portanto essa simples consideração já mostra que o ensino da língua, que o cultivo da língua são, não uma necessidade básica da sociedade, mas a necessidade básica da sociedade. E a literatura? A literatura tem uma peculiaridade, ela é uma maneira de utilizar a língua diferente de todas as outras maneiras. Para tudo o mais, a língua é um instrumento de comunicação. Para a literatura, a língua é, não apenas o instrumento de comunicação, mas a substância da literatura. (...) A literatura é o próprio homem porque transmite não apenas o conhecimento, mas toda a área do sentimento, toda a área da inspiração e da intuição. (...) Os que se formam em letras para a língua e para a literatura estão investidos de uma tarefa fundamental: a humanização do homem. E, no nosso tempo, aquilo de que o homem precisa mais é de humanização.<sup>4</sup>

Antonio Candido é, dentre os intelectuais brasileiros, de grande autoridade para falar sobre muitos assuntos, principalmente sobre os que dizem respeito à Literatura, tendo em vista sua formação, seu percurso profissional e sua atuação na sociedade brasileira ao longo dos anos. É preciso nos lembrarmos constantemente da responsabilidade que reside na escolha por estudar e ensinar línguas e literaturas, o que, se considerarmos sabido pelo senso comum ou mesmo assunto muito discutido e, por isso, dispensável, será facilmente esquecido. Assim, acreditamos que esta pesquisa, além de discutir uma poesia racional, porém

<sup>3</sup> Intelectual e crítico literário do Recife (1908 – 1971). Em sua biblioteca, JCMN teve acesso a diversos títulos da Literatura Francesa.

<sup>4</sup> Trecho retirado da fala de Antonio Candido, em vídeo assistido no dia 25 de agosto, às 19h52. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bonUMnPNXnw>.

significativamente humana, precisa tratar, também, da importância da Literatura para a vida das pessoas.

Para nós, o estudo e o ensino de Literatura devem partir de um diálogo constante da Literatura com questões linguísticas, históricas e sociológicas, uma vez que estudar a obra de um escritor específico, por exemplo, não significa estarmos nos aprofundando num assunto sem ligações com outras questões, mas sim que, através de um *corpus* selecionado, proporemos uma discussão a respeito da Literatura, do ofício literário e da relevância que reside nos estudos interligados ao texto literário.

A Literatura precisa ser situada quanto ao contexto de origem da obra literária, quanto à formação do autor da obra e à recepção desta pelo público leitor ao longo do tempo, para ser devidamente reatualizada pelos leitores nas mais variadas circunstâncias, o que é difícil de pensar se considerarmos que o texto existe sem autor ou sem leitor<sup>5</sup>. Este trabalho não se coaduna com tal ponto de vista, pois consideramos que a obra literária surge de um lugar definido, é escrita por alguém e se destina ao leitor em potencial e é dessa forma que temos nos dedicado aos estudos acerca da obra de João Cabral de Melo Neto, e não apenas de uma “função autoral” que seria operada pelo poeta.

Com a perspectiva hologramática, nesta pesquisa, que compreende a relação contínua entre as partes (questões historiográficas, linguísticas, estéticas, sócias e literárias) e o todo (a obra poética e crítica de João Cabral), acreditamos que nos aproximamos da obra em estudo, para discutirmos de que modo algumas situações ligadas à vida de João Cabral de Melo Neto contribuíram com sua formação poética, tais como suas conversas com o poeta Carlos Drummond de Andrade ou o seu trabalho como diplomata, por exemplo.

Assim, consideramos que estudar Literatura se estreita com as tentativas de compreender a vida e a realidade. Reconhecer a especificidade do contexto originador de uma obra literária não significa entender que essa obra esteja ligada apenas a ele, mas sim que, a partir dele, ela alcançará novos leitores, de outros lugares, e estenderá sua força significadora para outras percepções, a partir do trabalho do escritor.

É preciso dizer, ainda, que esta pesquisa, por considerar complexa a poesia de João Cabral de Melo Neto, precisa partir de um ponto de vista comparativista, uma vez que

---

<sup>5</sup> Referimo-nos à discussão oriunda de textos críticos de Roland Barthes (“A morte do autor”, In: **O Rumor da Língua**, 1984) e de Michel Foucault (**O que é um autor**, 1969).

estudar a relação entre um todo e suas partes é, também, relacionar e comparar questões, a fim de entendê-las melhor. Nesse sentido, esta é, ao mesmo tempo, uma pesquisa complexa e comparativista, tanto pelo estudo, ora proposto, que interliga questões, quanto pelos poemas cabralinos selecionados por nós e analisados de modo conjunto, além da proposta que aproxima João Cabral de Melo Neto a Joaquim Cardozo, compreendida na última parte de nossa pesquisa.

Através do Comparativismo literário, é possível não apenas aproximar textos e escritores, mas História e ficção, com o intuito de entender melhor aquilo que, do real, não parece claro à nossa compreensão.

Literatura Comparada “(...) designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (CARVALHAL, 1986, p. 5). É um entendimento simples, mas não simplificador; ele é necessário porque nos provoca questionamentos a respeito do alcance do Comparativismo, que trata não apenas de relações entre livros, mas de questões ligadas a influência, a afinidades literárias (ou não), além de ser indispensável para a compreensão do desenvolvimento da Literatura ao longo do tempo, ou seja:

(...) a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 1986, p. 7) (grifo do autor).

A Literatura Comparada não pode ser entendida como um método para confrontar obras e constatar diferenças ou semelhanças entre elas, mas sim como metodologia possível para analisarmos e interpretarmos o fato literário e suas interligações com questões humanas de toda ordem sob a ótica do texto ficcional, o qual, depois de analisado e interpretado, nos ajudará a identificar e entender suas possibilidades de alcance no que se refere à compreensão da realidade através da Literatura, isto é, veremos que é possível aprender sobre o mundo que nos cerca com um estudo comparativo, em Literatura.

Nesta pesquisa, o Comparativismo será trabalhado, principalmente, a partir de uma acepção do conceito de influência, a “(...) que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 1997, p. 127), no que concerne à relação, já mencionada, entre João Cabral e Joaquim Cardozo. No entanto, a metodologia comparativista não representa, para nós, sinônimo de



(...) paralelismos binários movidos somente por um 'ar de parecença' entre os elementos, mas [uma metodologia] que compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma a História em um sentido abrangente. (CARVALHAL, 1986, p. 82)

Dito de outro modo, não nos interessa verificar semelhanças entre os textos cabralinos selecionados para nossa discussão e os de outros autores, comentados por nós ao longo do texto. É importante para nós, isto sim, verificar quais são as “questões gerais” contidas nos poemas analisados e de que modo elas partem de um lugar marcado (o espaço textual do poema) para nos remeter a questões mais amplas, para além dos limites geográficos sugeridos pelo texto. Vejamos como uma discussão dessa natureza pode ser entendida a partir do poema “Cemitério na Cordilheira” (In: **Agrestes**, 1985):

Os cemitérios não têm muros,  
e as tumbas sem ter quem as ordene  
foram como que surpreendidas  
ao arrumar-se, e de repente.  
Pela Cordilheira, os carneiros  
são carneiros, literalmente,  
se espalham soltos, sem pastor,  
sem geometrias, como a gente.  
(MELO NETO, 2007, p. 539)

No plano linguístico, podemos partir de três perspectivas para lermos o poema. A primeira está ligada a “cemitérios” (linha 1), a segunda, a “carneiros” (linha 5), e a terceira, a “gente” (linha 8). Para cada uma, há uma construção de imagens diferente; se pensarmos em um cemitério mais simples do Nordeste, principalmente de seu interior, até o século XX – e, mesmo neste século XXI –, é muito comum construirmos uma imagem composta por vários montes de barro, dispostos de modo aleatório, com uma pequena estrutura feita de tijolos e pintada de branco, disposta à frente de cada monte. Isso porque os caixões (ou apenas o defunto, em muitos casos) eram depositados em covas feitas diretamente no chão – quando há alguma diferença, ela é constatada na construção de tumbas simples, em forma retangular, feitas de tijolos, mas também pintadas de branco. Geralmente esses cemitérios eram instalados em locais altos e sem muros.

Se pensamos em carneiros, temos, dentre as possíveis, uma imagem de animal branco, instalado numa superfície como se estivesse deitado, mas com o pescoço e a cabeça, inclinados, e, se a imagem que buscamos for para representar “gente”, logo constatamos enormes dificuldades em imaginar algo uniforme, pois o termo compreende uma infinidade de povos, com suas diferenças e particularidades, de modo que procurar uma representação

organizada e definida para “gente” é tarefa improvável.

Recuperadas as possíveis imagens para os termos destacados, constatamos que, no cemitério descrito pelo poema, há uma associação direta entre tumbas e carneiros, os dois como montes pintados de branco, dispostos num terreno alto. Quando construímos uma imagem desse cemitério, vemos que é possível imaginar essa disposição de tumbas e de carneiros, pintados de branco. Aquelas não têm nenhuma organização estabelecida, mas, quando vistas como carneiros, adquirem uma ordem diferente, ligada à liberdade, soltas, “sem pastor”, livres como as gentes.

Essa é uma leitura concentrada nos planos linguístico e estilístico, necessária à proposta inicial, ligada ao Comparativismo, de “interpretar questões mais gerais” relacionadas à obra literária. É uma interpretação possível para o poema e nos mostra, textualmente, como o Comparativismo opera, quando utilizado para sugerir, ao leitor, uma associação de termos, aparentemente, desvinculados, mas que, uma vez combinados, podem direcionar o leitor a compreensões críticas acerca de um assunto.

Nesse caso, as “questões mais gerais”, identificadas por nós no poema, dizem respeito à crítica social operada por João Cabral de Melo Neto em sua obra poética. Se o poeta acha necessário que o leitor construa uma imagem em sua mente, é preciso ver o que tal imagem representa. Nesse caso, o leitor entende que só depois de mortas, as pessoas mais pobres estão livres. Sabemos que se trata das mais pobres pela descrição das tumbas, cujas estruturas, comparadas a carneiros, nos mostram que seriam as únicas acessíveis para classes mais humildes.

Quando lemos “Pela Cordilheira, os carneiros/ são carneiros, literalmente”, há uma surpresa em nossa entonação, e fazemos uma pausa para refletir acerca dessa mudança, de tumbas em carneiros, os quais, uma vez soltos, não têm mais quem os domine, isto é, um “pastor”, e, finalmente, estão livres como a gente, ou seja, como nós, que lemos o poema, e como seres humanos, cujas idiossincrasias devem ser respeitadas.

Em nossa leitura desse poema, constatamos que os planos linguístico e social estão diretamente ligados e tomar um em detrimento do outro nos levará a interpretações insuficientes de um texto cujo conteúdo exige de nós uma leitura bastante atenta. Assim, com o comparativismo literário, nós fizemos uma leitura relacional, com articulações linguísticas,

sociais e humanas. Não nos ativemos a diferenças entre o poema em estudo e outros, com natureza semelhante, na obra de João Cabral. Poderíamos fazer isso, se nosso objetivo fosse investigar de que modo a forma está ligada a questões sociais na obra do poeta, mas, neste caso, nosso objetivo foi mostrar como o comparativismo nos ajuda a ler um texto, partindo de um ponto específico (o plano linguístico) para os procedimentos utilizados pelo autor (associações estilísticas) até alcançarmos a compreensão de “questões gerais”, às quais o texto faça referência (neste caso, à crítica social já comentada).

Finalmente, o percurso proposto nesta pesquisa representa, antes de tudo, nossa vontade de apresentar ao leitor a poesia de João Cabral de Melo Neto, assim como suas ideias acerca da composição poética, a partir das riquezas estéticas e literárias de seus poemas, com base no princípio da complexidade presente em sua poesia, segundo Edgar Morin, uma poesia comprometida com a composição poética, com a realidade e com as possibilidades de aprendizagem apreendidas a partir da leitura do texto literário.

A seguir, vemos uma imagem da fábrica de cigarros e charutos Lafayette, na esquina das ruas 1º de Março e Imperador Pedro II, a famosa esquina da Lafayette, no Recife. Ao lado da fábrica, funcionava o Café Continental, mais conhecido por Café da Lafayette, onde se reuniam escritores, intelectuais, artistas e políticos pernambucanos. Nesse café, JCMN se reuniu com Lêdo Ivo e outros jovens escritores em torno de Willy Lewin e Vicente do Rêgo Monteiro.

Figura 2 – Esquina da Lafayette, em 1900<sup>6</sup>.



<sup>6</sup> Disponível em: MONTEIRO, M. **Álbum de Pernambuco**. Lisboa: Oficinas Typographicas do Anuario Comercial, 1913 (Acervo digital da Fundação Joaquim Nabuco, [www.fundaj.gov.br](http://www.fundaj.gov.br). Consulta feita em 05/10/15, às 19h21).

## 2. JOÃO CABRAL DE MELO NETO: A FORMAÇÃO DE UM LEITOR

Silencioso: quer fechado ou aberto,  
inclusive o que grita dentro; anônimo:  
só expõe o lombo, posto na estante,  
que apaga em pardo todos os lombos;  
modesto: só se abre se alguém o abre,  
e tanto o oposto do quadro na parede,  
aberto a vida toda, quanto da música,  
viva apenas enquanto voam suas redes.  
Mas, apesar disso e apesar de paciente  
(deixa-se ler onde queiram), severo:  
exige que lhe extraíam, o interroguem;  
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.  
(João Cabral de Melo Neto, “Para a Feira do Livro”, vs. 13 a 24. In: **A Educação pela Pedra**, 1965).

Se olhássemos o mundo ao nosso redor e, em movimentos rápidos, percebêssemos tudo o que nos cerca, então já teríamos compreendido a estrutura de todo mínimo elemento das sociedades que habitam o Planeta e não precisaríamos de nenhum processo interpretativo/analítico ou, pensando nos primeiros movimentos do entendimento de alguém, desnecessário seria o ato de ler. Todavia, as palavras não são translúcidas, não podemos entendê-las simplesmente olhando para elas. Para ler e interpretar as palavras numa folha de papel é preciso ler o mundo que dá, a nós, leitores, e a elas, origem ou, de forma mais simples, é preciso ler a “palavramundo” (FREIRE, 2005, p. 15). Por isso, não compreendemos os movimentos de leitura, interpretação e análise desvinculados de seus aspectos contextuais e circunstanciais, assim como não tratamos o “sistema literário”<sup>7</sup> em blocos que separem autor, leitor, obra e efeito – este trabalho os enxerga como elementos que, juntos, garantirão uma leitura atenta e crítica da obra literária<sup>8</sup>. A partir desse lugar, que assegura ao ato de ler

<sup>7</sup> Em **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos** (1975), Antonio Candido propõe o conceito de sistema literário, segundo o qual o autor está relacionado à obra literária e ao público leitor. Há a “(...) existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel, um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive, um mecanismo transmissor (...), que liga uns aos outros” (CANDIDO, 2000, p. 23).

<sup>8</sup> Esse ponto de vista se coaduna com a discussão proposta por Dominique Maingueneau, em “A embreagem paratópica” (In: **O Contexto da obra literária**, 2001), segundo a qual há “(...) uma espécie de **embreagem** do texto sobre a situação paratópica do autor. A embreagem linguística permite ancorar o enunciado numa situação de anúncio. Para isso, emprega elementos (os *embreantes*) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo que, embora permanecendo signos linguísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os carrega. Naquilo que se poderia chamar **embreagem paratópica**, estamos diante de elementos de ordens variadas *que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo.*” (MAINGUENEAU, 2001, p. 174) (Grifos do autor).

responsabilidade significativa na formação intelectual de alguém, é que nos concentraremos no poeta João Cabral de Melo Neto, doravante denominado JCMN, para o qual o exercício da leitura foi atividade contínua ao longo da vida. Sobre isso, vejamos o que diz o poeta:

(...) Leio pelo prazer de ler e não para esgotar uma determinada literatura ou ler o que se está escrevendo no momento. A leitura é, para mim, a coisa mais importante. Quando me perguntam o que aconselharia a um jovem para ler, eu digo que, para ler, é preciso ter prazer. Quem tem esse prazer vai descobrindo o que quer ler. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 51)

Para JCMN, leitura não foi sinônimo de responsabilidade ou de obrigação. Sua relação com os livros estava diretamente ligada às circunstâncias de sua vida. Quando criança, leu os livros da biblioteca paterna porque via seu pai lendo. Morando na Espanha, conheceu autores cujos livros estavam nas estantes das livrarias que frequentava. JCMN não direcionava suas escolhas pensando em juízos de valor, não buscava títulos por sua contemporaneidade ou porque muita gente os lia. Sua postura era a do leitor diante da página não lida: só lendo ele poderia descobrir se determinado livro lhe agradaria. Essa liberdade leitora o fez conhecer a Literatura dos países onde viveu, o que o movia era a vontade de ler e, portando-se dessa forma, foi, aos poucos, construindo uma biblioteca pessoal.

Em todo o seu percurso como leitor, desde as leituras na biblioteca de seu pai até a grande biblioteca de Willy Lewin e as muitas outras que conheceu nos países onde viveu, JCMN construiu e alimentou em si aquilo a que Umberto Eco chamou “memória vegetal” (ECO, 2010, p. 9), que, num solo, pode crescer e se desenvolver se for devidamente cuidada e, no espaço da mente humana, deve ser constantemente revisitada, a fim de que as lembranças não percam a forma.

A memória faz um homem conhecer a si, mas é necessário que ele filtre suas percepções, do contrário, correrá o risco de se perder em meio às lembranças que tem – filtrando-as, é possível identificar e entender o papel de cada uma em sua formação. Na memória vegetal cabralina, podemos encontrar todos os autores de sua biblioteca pessoal, sobre os quais o poeta falou abertamente nas entrevistas que concedeu ao longo da vida, reconhecendo em cada um uma influência específica e apontando, não os defeitos de tais escritores, mas aquilo com o quê nosso poeta não concordava. Dessa forma, JCMN pôde construir uma obra vasta, imprimindo a seus poemas uma maneira particular de entender a poesia e de escrevê-la.

A postura de JCMN diante dos autores de sua biblioteca pessoal e seu modo de enxergar a linguagem poética com o máximo de objetividade são argumentos utilizados pela crítica para adjetivar o poeta com denominações excessivamente apressadas, como se ele, enquanto autor, detivesse todo o domínio sobre sua poesia e o leitor, diante de um poema seu, visse prontamente o que ali representa a “intenção” do poeta. Consideramos que essa é uma forma extrema de ler a obra cabralina, uma vez que entendemos a leitura do ponto de vista receptor de Hans Robert Jauss, para o qual há um horizonte de expectativas do leitor sobre uma leitura, ou seja, “há na experiência literária um saber prévio (...), com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável” (JAUSS, 1994, p. 28). O “saber prévio” é tudo o que o leitor espera encontrar num texto literário, são as expectativas levadas para uma leitura que, uma vez concluída, mostrará interpretações novas ao leitor. Nesse momento, é preciso que haja uma reconstrução de expectativas para que a obra literária seja lida e interpretada satisfatoriamente.

Os poemas de JCMN se nutrem de realidades, mas não é uma espécie de espelho que as reproduz – o real é a matéria que, após ser trabalhada pelas mãos do poeta, causa efeitos à sensibilidade do leitor. Mesmo que seus momentos de escrita tenham sido planejados, pois JCMN destinava horas de seus dias para escrever poemas, ele não pode ser caracterizado como poeta artificial, sua postura é a de alguém que preza pela disciplina, mas que gosta de poesia, não a de alguém que, mecanicamente, decide escrever poemas. Seu trabalho com a linguagem é minucioso, mas foi sempre fruto da observação do cotidiano (e de seu próprio fazer poético), através de pessoas nas ruas da Espanha, da paisagem do Recife, da vida e, nela, as nuances que chamaram sua atenção. Sobre esse aspecto, Félix de Athayde foi claro quando disse que JCMN

Escreve sobre a vida (forma em movimento) e não sobre o que já é morto (forma inerte). Seus poemas são, antes de tudo, forma, mas forma trabalhada. Somente através do trabalho (da forma) é que a linguagem se desenvolve e evidencia as coisas. (...) Lógica, racional, realista, materialista e crítica. Sua poesia, quase sempre, é ‘uma visão crítica da realidade’. (ATHAYDE, 2000, p. 16)

Há muitas grandezas esperando uma descoberta na poesia cabralina, mas a relação entre questões lógicas, racionais, realistas, materialistas e críticas é uma das mais fortes, uma vez que pensar em uma poesia clara e objetiva, construída a partir do real e de elementos materiais é tarefa exigente. Esses aspectos precisam ser analisados na obra poética de JCMN, do contrário, facilmente se confundirá sua disciplina para a leitura e para a escrita com posturas artificiais. Vejamos, por exemplo, de que modo essas questões estão contidas nas quatro primeiras estrofes do poema “A Mesa” (In: **O Engenheiro**, 1945):

O jornal dobrado  
sobre a mesa simples;  
a toalha limpa,  
a louça branca  
e fresca como o pão.  
A laranja verde:  
tua paisagem sempre,  
teu ar livre, sol  
de tuas praias; clara  
e fresca como o pão.  
(MELO NETO, 2007, p. 49)

Há signos de materialidade em quase todas as palavras utilizadas pelo poeta, a começar por “mesa”, assim como “jornal”, “toalha”, “louça”. Combinadas, tais palavras sugerem ao leitor um ambiente claro, limpo e ventilado. Em seguida, visualizada a cena, o poeta passa para outro nível de materialidade: dos objetos e utensílios vai para o concreto dos alimentos, do pão e da laranja, claros e frescos, em harmonia com a mesa pronta para o café da manhã. Só então o eu lírico nos fala da luminosidade da paisagem e do sol, do ar e das praias, e nós percebemos como, partindo de uma materialidade e do real, em sequência lógica, o eu lírico cabralino nos mostra imagens harmoniosamente combinadas.

JCMN falou várias vezes sobre suas intenções, em poesia, com uma coerência que fazia o comentário se repetir quase com as mesmas palavras, ao longo dos anos. Sua vontade era “falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que até os jornais nos dão notícias todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta.” (MELO NETO *apud* CARVALHO, 2011, p. 21). Isso é algo que o escritor procura fazer, mesmo sabendo que há uma distância entre seu movimento de leitura do mundo, a partir do real que alimenta o fazer poético, e as infindáveis leituras que serão feitas de sua obra ao longo do tempo. A exemplo de JCMN, outros autores manifestaram o desejo pela escrita simples, como sugere Autran Dourado, dirigindo-se ao jovem aspirante a escritor, dizendo-lhe para seguir “(...) os gregos, que diziam da maneira mais simples e concreta as coisas mais profundas” (DOURADO, 2009, p. 9). Assim, consideramos que JCMN trabalhou para evitar que sua poesia fosse repleta de imagens abstratas e emotivas, uma vez que, para ele, era possível “(...) escrever friamente uma coisa que contenha emoção para o leitor” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 2000, p. 28).

O trabalho de JCMN com a linguagem esteve muito ligado ao seu papel de leitor, que ele manteve durante toda a vida – mesmo quando a visão não lhe permitiu mais dedicar-se ao exercício da leitura, havia o imenso vazio que isso lhe causava. Em depoimento para os *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996), Joan Brossa se diz influenciado por JCMN, quando

este dizia que “(...) a poesia e a arte deveriam ter algum comprometimento, mas que isso não poderia ofuscar a personalidade do artista” (IMS, 1996, p. 16). Em nosso ponto de vista, isso é fruto da presença forte do poeta/leitor ao lado do poeta/construtor, uma vez que a observação de uma realidade e de um traço do real representaram motes para o processo de criação cabralino, como exemplo a notícia que o poeta leu em Barcelona, nos anos de 1940, de que a expectativa de vida no Recife era inferior à expectativa de vida na Índia, o que o motivou a escrever **O Cão sem Plumas** (1950).

Com esse poema, JCMN mostra ao leitor em que condições estava o rio Capibaribe em torno de 1950. Vejamos de que modo o pensamento lógico, nutrindo-se do real, dá origem a versos de poesia crítica na segunda e na terceira estrofes do poema:

O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.  
Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água.  
(MELO NETO, 2007, p. 81)

Os versos são construídos quase inteiramente com predicacões negativas que, gradativamente, vão alcançando níveis mais críticos, uma vez que, se na primeira estrofe, somos aproximados do rio que lembra as características de um cão abandonado, do qual apenas a língua é mansa (na esperança de ser alimentada), a barriga, por estar vazia, é triste, e os olhos, por terem visto cenas ruins, não espelham mais a inocência e a confiança características dos cachorros; na segunda, o rio é personificado na figura do cão – recebia mansamente o que lhe davam, como a língua faminta do cão que, movida pelos instintos do animal, aceita o que for para saciar a fome e não se move por predileções. Possuía, também, o leito triste por já não ver nenhuma vida e os olhos sujos porque, em lugar de peixes, só o lixo tomava conta de suas águas. Vejamos, ainda, na quarta estrofe, como a caracterização do rio vai se desenvolvendo:

Sabia dos caranguejos  
de lodo e ferrugem.  
Sabia da lama  
como de uma mucosa.  
Devia saber dos polvos.



Sabia seguramente  
da mulher febril que habita as ostras.  
(MELO NETO, 2007, p. 81)

Para além da representação poética de uma realidade pobre do Recife, o cão que não tem plumas configura o vazio do homem nordestino que, dificilmente, retiraria da terra fértil e irrigada, o sustento de sua vida. Isso nos mostra o quanto JCMN foi lúcido e ao mesmo tempo sensível, quando relacionou o rio ao cão sem plumas e o equiparou ao homem, o que, numa sequência lógica nos levará a concluir que, se o rio é como o cão sem plumas e o homem é como o rio, então os dois são como cães sem plumas e, predicados com a ausência, têm o vazio em sua natureza.

Enquanto leitor, JCMN não deixou de relacionar palavra e mundo, num processo de criação em que a metalinguagem foi trabalhada ao lado das preocupações sociais do poeta, a partir do terceiro livro que publicou, **O Engenheiro** (1945). Desde então, há, em sua poesia, uma preocupação maior com as questões humanas, no sentido de que “A imaginação, como as demais funções do espírito, não pode usufruir de si mesma; está sempre engajada num empreendimento” (SARTRE, 2004, p. 40), ou seja, o trabalho imaginativo, neste caso, o trabalho com a poesia, não tem sentido quando voltado apenas para si. Ele deve ser posto a serviço da elucidação de questões humanas, o que, na concepção de JCMN, era fundamental, pois “(...) o poeta é humanista por excelência” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 45).

No caso de JCMN, “engajar-se num empreendimento” significa estar atento à realidade, com a lucidez do homem que, embora vivendo em diversos lugares do mundo, soube observar atentamente aquilo que via e de que tomava conhecimento, inclusive em relação ao seu lugar de origem, o Recife, para transformar o real, através da linguagem, em uma poesia que faz o leitor questionar cenários, circunstâncias e lugares sem, para tanto, amparar-se em ideologismos. João Alexandre Barbosa considera que haja, mesmo, em JCMN,

(...) uma espécie de educação em toda a sua obra, que se manifesta em termos de uma singular imitação: aprendendo com objetos, coisas, situações, paisagens, etc., a sua linguagem foi, aos poucos, montando uma nova forma de ver – que o leitor, por sua vez, aprende ao apreendê-la –, jamais permitindo-se a facilidade de um dizer didático, desde que sempre dependente do fazer poético. (BARBOSA, 1986, p. 108)

A educação referida por João Alexandre Barbosa é, para nós, fruto desse caráter leitor de JCMN, diretamente associado à maneira visual que o poeta tinha de lidar com as palavras – para ele era preciso ter, antes, uma imagem do poema e só depois, colocá-lo no

papel em branco. Quando viu, por exemplo, o toureiro espanhol Manolete tourear, disse que ele “(...) não fazia um gesto de ‘mais’. (...) Manolete não fazia absolutamente nada, ele ficava em pé e o touro é que rodava em volta dele” (SIBILA, 2009, p. 89). Ver Manolete diante do touro fez com que JCMN observasse de forma mais detalhada seu modo de escrever e retirasse as palavras que estivessem sobrando no poema, para que ele não parecesse lírico em excesso.

Não há relação direta entre a postura de um toureiro e o processo de construção poética, mas o poeta/leitor sabe observar e ler o mundo que o cerca, de modo a apreender imagens e levá-las para o seu trabalho com a escrita, uma vez que “A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele” (FREIRE, 2005, p. 11). Vejamos, abaixo, o que JCMN admirava em Manolete, sua forma de tourear, sem gestos excessivos, na maioria das vezes, parado, sem dar um passo:

Figura 3 – *Manolete durante una corrida celebrada en la plaza de toros de Las Ventas*<sup>9</sup>



Consideramos que a face de JCMN como leitor é fundamental para quem se debruça sobre sua poesia; o poeta não escreveu livros cuja estrutura fosse repetida, esteve sempre preocupado com a novidade que poderia ser alcançada em sua poesia e isso é

<sup>9</sup> Disponível em: <http://www.abc.es/fotos-toros/20120822/aniversario-muerte-manolete-104839.html> (Acesso em 05/10/15, às 19h31),

consequência de uma observação constante do mundo que o rodeava, bem como da análise que fazia das obras literárias das literaturas da Espanha e do Brasil, com as quais mais conviveu, observando estilos e temas, a fim de alcançar seu método particular de criação literária. Portanto, este trabalho se constitui a partir do ponto de vista de que JCMN construiu sua obra poética e ensaística em movimentos que partiram da leitura para a escrita, mesmo quando já era considerado um autor consagrado.

Embora esse caminho, que parte da leitura para a escrita, seja comum a quem procura criar algo, é preciso dizer que, para JCMN, leitura e escrita representam uma ideia obsessiva, isto é, uma ideia muitas vezes trabalhada pelo poeta ao longo de seu percurso poético e ensaístico. JCMN disse, algumas vezes, sobre sua relação com a leitura: “(...) tenho o vício da linguagem, quer dizer, o vício de ler, o vício da leitura. Desde que me entendo por gente, não me lembro de mim, mesmo menino, senão com um livro na mão. Eu tenho a doença de ler.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 52), de modo que os movimentos de leitura e escrita, interligados, foram constantemente retomados pelo poeta como fundamentais para o seu processo de composição da poesia.

## 2.1. O Século XX e as vanguardas artísticas do Modernismo

Eu não teria escrito poesia, nem teria havido a poesia brasileira importante que existe, se não fosse o Modernismo.

(João Cabral de Melo Neto. In: **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**, p. 60).

Para entendermos a formação intelectual e poética de JCMN, é preciso voltarmos um pouco nas páginas da História, a fim de que fique clara a chegada do século XX no cenário da Literatura brasileira e, para tanto, partiremos de um breve panorama do período chamado *belle époque*, com origem na França e de influências pelo mundo inteiro, que se estendeu do final do século XIX, em torno de 1886 até o início do século XX, quando eclodiu a Primeira Guerra, em 1914.

A *belle époque* representou inúmeras mudanças no cotidiano, principalmente pela rapidez com que os costumes se modificavam, em virtude dos avanços tecnológicos e

industriais e das reuniões em grandes salões, quando os “Manifestos artísticos” eram discutidos. De acordo com Malcolm Bradbury, (...) “a gigantesca vaga de novas invenções na ciência e na tecnologia, na filosofia e na psicologia, o crescimento acelerado das cidades, o advento de novos meios de comunicação (...) contribuíram para a formação de uma atmosfera de ruptura” (BRADBURY, 1989, p. 24). Tudo isso ganhou repercussão nos gestos mais simples e corriqueiros das pessoas.

No ensaio “O Pintor da Vida Moderna” (1863), Charles Baudelaire registrou algumas situações do cotidiano de Paris na segunda metade do século XIX, ao comentar a arte do pintor Constantin Guys (1802-1892), cujo foco se mantinha nos hábitos dos pedestres nas ruas da capital francesa. Com as telas de Guys, Baudelaire chegou à conclusão de que é preciso observar os detalhes para reconhecer as mudanças ocasionadas pelas grandes inovações na vida das cidades. Além disso, Baudelaire constata que o conceito de belo depende da relação entre passado e futuro, observada na fugacidade do momento presente, uma vez que “o belo é feito de um elemento eterno, invariável (...) e de um elemento relativo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Por isso, para Baudelaire, Guys esteve sempre à procura de algo, esteve onde estavam as pessoas, atento às mudanças em seu vestuário, nos penteados das mulheres, nos gestos – os quais não poderiam ser mais submetidos a um único conceito de belo, tamanha a variedade constatada pela observação de Guys –, o que seria retratado em suas telas e desenhos, pequenas provas de que o cotidiano de Paris estava se modificando. Vejamos uma das pinturas de Guys:

Figura 4 – Mulher em lenço amarelo<sup>10</sup>



<sup>10</sup> Fonte: DUFILHO, Jérôme; TADEU, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. – (Coleção MIMO, 1) **...a/Charles Baudelaire. Tradução de**

Os traços de Guys são delicados e suaves e isso nos faz pensar que a mulher retratada na imagem acima esteja realmente caminhando pela rua. Suas telas parecem guardar um movimento que ganha continuidade todas as vezes em que alguém olha para elas. Para Baudelaire, Guys foi capaz de conservar, em imagens, a fugacidade do cotidiano em Paris na segunda metade do século XIX e as mudanças constatadas no comportamento das pessoas, em suas roupas, em seus gestos. Na imagem acima, a mulher aparece intimamente ligada às roupas que usa e o destaque em amarelo nos mostra isso. Guys traduziu em imagem o sentimento de Baudelaire:

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não apenas em seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas enormes e rutilantes nuvens de pano em que se envolve e que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade. (BAUDELAIRE, 2010, p. 69)

Baudelaire idealiza uma imagem harmoniosa para a mulher e as representações de Guys parecem guardar tal figura, uma vez que o pintor observa em *Mulher em lenço amarelo* a luz (através da cor amarela), a leveza, consequência dos traços leves das mãos de Guys e do título que o pintor dá à imagem – não é apenas uma mulher com um acessório, com um lenço, é uma mulher que se envolve com um vestuário que ajuda a compor sua personalidade.

A *belle époque* é marcada por intensa liberdade artística, considerada “pré-vanguardista” (TELES, 1982, p41), de boemias literárias em cafés e *boulevards*, e dos manifestos artísticos, os quais, de acordo com Gilberto Mendonça Teles, agrupam-se em torno de “duas estéticas fundamentais: a do simbolismo (...) e a do naturismo (...), que contribuíram de algum modo para o aparecimento dos vários grupos de vanguarda, como o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo” (TELES, 1982, p. 40). São duas fontes opostas, mas o ideal de renovação da Literatura era compartilhado por ambas, por isso é que a crítica lhes atribui parcela de responsabilidade pelas chamadas vanguardas europeias, as quais, fruto da liberdade e das tensões com a tradição da *belle époque*, se estenderiam até o início da Segunda Guerra, em torno de 1940.

O período que compreende as vanguardas artísticas, na Europa, é longo e repleto de conflitos, basta citarmos as duas Guerras e seus antecedentes, por isso interessam-nos os acontecimentos que datam a partir de 1920 – e aí já teremos mais de 30 anos de manifestos e

de novas propostas artísticas. Do que nos interessa para este trabalho, apontamos o ano de 1920, em que nasceu JCMN, num quarto da casa de seu avô materno, no Recife, e o de 1924, quando André Breton lançou o *Manifeste du surréalisme*, movimento marcado por três manifestos, em intervalos entre 1924 e 1946, que influenciariam o período inicial da vida literária de JCMN.

Em 1921, Graça Aranha retornou ao Brasil, após 20 anos vivendo na Europa e acompanhando as propostas dos movimentos vanguardistas, bem como sua repercussão, não apenas no campo das artes, mas no cotidiano das pessoas. A vontade de transformar as artes, de fazê-las acompanhar os progressos das sociedades, começou ainda no início da *belle époque*, mas só anos depois chegou ao cenário brasileiro, com a proposta de Graça Aranha de realizar, junto com o grupo de jovens artistas de São Paulo, chamados de futuristas por repercutirem, na cidade, as ideias de Filippo Tommaso Marinetti, autor do Manifesto Futurista (1909), uma semana em que fossem apresentados exemplos de arte moderna, por meio da poesia, da prosa, das artes plásticas e da música, em fevereiro de 1922, no teatro municipal de São Paulo. O momento seria inaugurado por Graça Aranha com a conferência “A Emoção Estética na Arte Moderna”, com a qual o autor contestaria que a arte, para ser considerada como tal, precisa ser bela:

Nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza. Os que imaginam o belo abstrato são sugestionados por convenções forjadoras de entidades e conceitos estéticos sobre os quais não pode haver uma noção exata e definitiva. Cada um que se interrogue a si mesmo e responda que é a beleza? Onde repousa o critério infalível do belo? A arte é independente deste conceito. É outra maravilha que não é a beleza. (ARANHA, *apud* TELES, 1982, p. 280)

Esse foi o espírito que animou o grupo que se formou em 1922, para o qual importavam o verso livre, a valorização dos caracteres locais e o apreço pela cidade de São Paulo, critérios apresentados em forma de arte ao público do teatro municipal em 1922 e, nos anos seguintes, até 1928, em jornais e revistas. Por isso, a Semana é considerada o marco do modernismo no Brasil e, a partir dela, são constatadas mudanças significativas na forma de pensar a inteligência brasileira ou, segundo Oswald de Andrade,

Qualquer apreciação das letras brasileiras deve ser hoje precedida pelo exame de revolta manifesta de 1922 que tomou o nome de Semana de Arte Moderna. Essa famosa semana foi uma parada em conjunto, feita para protestar contra a decadência da literatura e da arte no Brasil, em fevereiro daquele ano [1922], no Teatro Municipal de São Paulo, com a presença de importante delegação do Rio de Janeiro. (ANDRADE, 2011, p. 78)

Passado esse momento de ruptura, de conflitos entre os que pensavam uma arte moderna para o Brasil e os que não aprovaram os acontecimentos da Semana de 1922,

estabeleceu-se um cenário mais calmo na Literatura brasileira, houve mais liberdade para quem quisesse se aventurar pelos caminhos da poesia. A valorização dos caracteres nacionais defendida em 1922 fez surgir, em prosa, o grupo dos regionalistas de 1930, formado por autores que escreviam sobre suas regiões de origem, com textos onde o homem era retratado como ser em conflito interior, em confronto com sua própria realidade. Em poesia, o verso livre foi adotado em lugar do verso metrificado e poetas como Joaquim Cardozo escreveram poemas de exaltação à terra e a regiões do Brasil – neste caso, o Nordeste.

Pensando nas ações do grupo de 1922, José Guilherme Merquior (1941-1991) considera que é possível “(...) afirmar serenamente a nacionalidade de 22; porque ela nos dá muito menos futurismo (...) a importação foi quase nada; em contraste com ela, a conquista do Brasil se tornou uma das glórias dessa poesia” (MERQUIOR, 1965, p. 24). Poetas como Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira escreveram sem adorno, em linguagem simples; quando pensavam em poemas como fruto de realidades específicas, concediam a eles um caráter universal. Vejamos de que modo isso pode ser constatado na primeira estrofe do poema “Terra do Mangue” (In: **Poesia**, 1947), escrito em 1925:

A terra do mangue é preta e morna  
Mas a terra do mangue tem olhos e vê.  
Vê as nuvens, o céu  
Vê quando sobe a maré  
Vê o progresso também  
Olha os automóveis que correm no asfalto  
Sente a poesia dos caminhões que passam para a aventura das estradas incertas e longas.  
(CARDOZO, 2008, p. 171)

O mangue representa uma zona de transição, do rio para o mar e, por isso, está bem localizado num espaço. No entanto, a partir desse ponto específico, o poeta pode construir relações mais amplas, uma vez que a terra do mangue “tem olhos e vê”, ou seja, embora ela faça parte de um cenário definido, isso não impede o poeta de ligá-la a outros territórios, a “estradas incertas e longas”.

Mário de Andrade, em texto de 1931<sup>11</sup>, aponta somente quatro livros de importância para o cenário da Literatura brasileira a partir de 1922, são eles: **Alguma Poesia**, de Carlos Drummond de Andrade, **Libertinagem**, de Manuel Bandeira, **Poemas**, de Murilo Mendes e **Pássaro Cego**, de Augusto Frederico Shimidt – títulos publicados em 1930. Os nomes apontados por Mário de Andrade são todos de gerações anteriores e, por esse motivo, entendemos que ele não considerava que o início do segundo momento do modernismo

<sup>11</sup> “A Poesia em 1930” (In: **Aspectos da Literatura Brasileira**, 1972, p. 26).

brasileiro estivesse associado a poetas significativos. A respeito dessa ausência, em 1930, o autor se posiciona:

A poesia brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento. (ANDRADE, 1972, p. 27)

A licença para o verso livre foi uma conquista dos modernistas de 1922 que, para validá-lo, leram seus textos em meio a vaias e risos durante as noites da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Defender esse tipo de verso significava renovar a poesia brasileira que, até então, estava limitada a formas determinadas de escrita; todavia, trabalhar a liberdade de versificação não significou, para esses modernistas, abrir caminho a quem quisesse escrever poemas sem ter nenhum preparo. O verso livre permite que o poeta enxergue novos horizontes poéticos, que ele organize um poema sem estar preso a processos de acomodação de sílabas ou de acentos, o que não significa dizer que qualquer período escrito seja considerado poético. Por isso é que Mário de Andrade considera que haja um nível maior de dificuldade nesse processo de escrita. A “facilidade aparente” fez surgir um grande número de livros publicados nos anos a partir de 1930, cujos autores não se têm mostrado preocupados com a permanência de tais escritos ao longo do tempo nem com a validade que eles possam ter. Apesar de o sistema literário se constituir por autor, obra e leitor, para estes poetas, o importante é escrever e publicar, apenas.

A Semana de 1922 “limpou” os caminhos para os novos escritores, ela deu uma “virgindade importante ao artista brasileiro” (ANDRADE, 1972, p. 48), mas o fato é que os aspirantes a novos poetas sentiram-se à vontade para utilizar a linguagem como pretexto para manifestar sentimentos – o que alimenta o preconceito de que o fazer poético está associado apenas à emoção, desvinculado de qualquer rigor.

Nesse contexto, os poetas de 1945 resolveram buscar, na leitura de poetas mais antigos, anteriores a 1922, uma espécie de ensinamento para fazer poesia, de forma que pudessem, a partir daí, construir sua maneira pessoal de escrever poemas. Essa postura foi necessária, do contrário haveria total falta de compromisso com o processo de criação poética, mas foi, também, alvo de muitas críticas, já que o amparo em estruturas utilizadas pelos poetas anteriores a 1922, como o soneto e a ode, por exemplo, não fez com que o grupo evoluísse no que se refere aos aspectos formais, nem com que houvesse algum objetivo em



comum a alcançar – os escritores estacionaram em “fórmulas gastas” (UCHOA LEITE, 1966, p. 76). A Poesia de 1945 originou diversos núcleos de exploração do fazer literário, mas uma de suas contribuições mais importantes foi

(...) chamar a atenção para o fato de que as gerações de 22 e 30, se já não haviam esgotado sua mensagem, tinham cumprido sua missão histórica. Restava aos novos iniciarem a sua. Infelizmente o objetivo proposto não foi cumprido e o rigor proclamado era aparente, rigor apenas de fórmulas sem qualquer radicalização dos problemas, atitude que só foi assumida, isoladamente, por João Cabral. Por isso o seu aspecto particular ultrapassou muitas concepções estilísticas da época (UCHOA LEITE, 1966, p. 83).

O rigor pretendido pela Geração de 45, referido por Sebastião Uchoa Leite, foi aparente porque os poetas de 45 consideraram que retomar modelos de poemas já muito utilizados pelos poetas anteriores a 1922 era medida suficiente para que a poesia brasileira, em 1945, criasse uma “mensagem” própria. Quanto a essa questão, JCMN aparece sozinho, pois sua preocupação foi aprimorar seu processo de escrita, observando o quê ele gostaria que fizesse parte de seus poemas, com versos mais objetivos, ou mesmo com um momento para a poesia mais direcionada ao cenário social do Nordeste. Para José Guilherme Merquior, JCMN é

(...) o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário – portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismo, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração. (MERQUIOR, 1965, p. 93)

O lirismo de JCMN não emprega palavras em excesso e, nesse sentido, a caracterização “antipoeta” é válida. JCMN não insere palavras ao acaso em seus poemas, cada uma é escolhida e muitas vezes substituída, até que o poeta entenda que não é mais possível mudar um verso. Por isso é que sua poesia é feita mais com a razão do que com a inspiração, a qual ele negou.

Passados os três momentos do Modernismo<sup>12</sup>, tivemos, no Brasil, outros movimentos, tais como o Concretismo (1956), o Neoconcretismo (1959), a Poesia Práxis (1962), o Tropicalismo (1968), além dos escritores das gerações anteriores que continuavam escrevendo e publicando seus livros, como o próprio JCMN, cujo último livro publicado, **Sevilha Andando**, data dos inícios de 1993. Todas essas formas de lidar com o trabalho da

<sup>12</sup> 1922, cujas ideias eram renovar as artes no Brasil, voltando-as para a realidade do País e, ao mesmo tempo, relacionando-as com as vanguardas europeias e suas perspectivas artísticas; 1930, momento em que surgiram os escritores chamados de regionalistas, observadores de suas regiões, e em que o verso livre ganhou maiores proporções na poesia; e 1945, com a prosa psicológica e o fluxo de consciência, com os poetas de 1945 e sua busca por estruturas poéticas consolidadas.

arte têm configurado o chamado pós-modernismo, caracterizado pelas faces modificadas do modernismo nos inícios de 1922, no Brasil, sob influência das vanguardas europeias.

As vanguardas europeias mencionadas já se configuravam como um “(...) empreendimento prolongado, constantemente em mutação. Foi a arte de uma era de internacionalismo intelectual e cultural, de grandes convulsões sociais, em que as ideias passavam de uma cultura a outra” (BRADBURY, 1989, p. 35), uma vez que atingiu muitos países ao mesmo tempo e, aos poucos, ao longo de mais de 60 anos, e entre as duas Guerras, foi alcançando outros lugares e transmitindo a eles ideias que, apesar de difundidas no mundo inteiro, estavam diretamente ligadas ao lugar de origem dos escritores de cada lugar aonde se estendiam. Essa relação entre questões mundiais e locais, num contexto de Guerras faz desse um movimento multifacetado, em contínuo processo de mudança.

Este trabalho não privilegia movimentos ou convenções; para nós, as mudanças constatadas no cenário literário brasileiro desde 1922 são fruto do desenvolvimento da inteligência do País, de sua relação com outros países e com os conflitos mundiais. Não acreditamos em rupturas bruscas em Literatura, não concordamos que um movimento acabe para que outro tenha início: há uma continuidade no tempo e, mesmo os primeiros modernistas brasileiros, dentre os quais Mário de Andrade e Oswald de Andrade, deram seguimento à história de nossa inteligência.

Mário foi um dos escritores importantes no que se refere às influências vanguardistas na Literatura brasileira, pois esteve muito atento ao que chegava a seu conhecimento acerca das vanguardas europeias, principalmente através da revista *L'Esprit Nouveau*<sup>13</sup>, fundada pelo arquiteto francês Le Corbusier, em 1920, cujo objetivo era propor renovações na arte e na arquitetura. Todas as propostas das vanguardas europeias foram confrontadas por Mário com a realidade do Brasil que lhe era contemporâneo. Foi a partir da percepção das vanguardas e daquilo que propunham que Mário de Andrade escreveu, por exemplo, **Macunaíma** (1928), romance que contempla aspectos étnicos e sociais do Brasil e cujas categorias de espaço e tempo, por exemplo, são amplamente elaboradas.

---

<sup>13</sup> Revista fundada e editada pelo arquiteto francês Le Corbusier (1887-1965) e pelo pintor Amédée Ozenfant (1886-1966), veiculada entre os anos de 1920 e 1925, com ideias novas acerca de Arquitetura e das artes, de um modo geral.

## 2.2. A formação intelectual e poética de João Cabral de Melo Neto

Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo.

(João Cabral de Melo Neto. In: **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**, p. 37)

Nascido em 1920, no Recife, JCMN viveu até os dez anos nos engenhos Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos, no interior da capital pernambucana, e depois foi com a família para o Recife. Foi nos engenhos que os trabalhadores de seu pai, atentos às novas publicações de “romances” de cordel, vendidos nas feiras, pediam ao jovem que lesse as histórias para eles – ao que ele constantemente atendia. Além da experiência com o cordel, JCMN comentou em entrevista de 1991 que, na casa de sua família, lia bastante, porque seu pai possuía uma biblioteca de muitos títulos e que os amigos também emprestavam livros a ele, de modo que a experiência da leitura lhe foi sempre familiar: “Lia muito. Meu pai tinha muitos livros e os colegas também emprestavam. *O Egito*, de Eça de Queirós, da biblioteca de meu pai, foi o primeiro livro que eu li que não era de ficção” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 52).

As leituras do jovem JCMN, estudante de colégio católico, o dos Irmãos Maristas do Recife, eram escolhidas sem nenhum critério de valor, até o contato com os textos do paraibano Agripino Grieco<sup>14</sup>, responsáveis pelos primeiros interesses de JCMN por movimentos específicos da literatura – neste caso, o modernista. Com o modernismo, JCMN percebeu que havia outras formas de escrever poesia, diferentes dos exemplos parnasianos, principalmente dos poemas de Olavo Bilac (1865-1918), que ele havia conhecido no colégio e pelos quais não manifestou nenhum apreço.

Em entrevista para o jornal *O Globo*<sup>15</sup>, JCMN comentou que os poemas “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade, “Essa nega fulô”, de Jorge de Lima e “Não sei dançar”, de Manuel Bandeira (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 36), sobretudo este

<sup>14</sup> Poeta, crítico literário e ensaísta (1888 – 1973), colaborador de “O Jornal”, em circulação no Rio de Janeiro durante os anos de 1919 até 1968.

<sup>15</sup> Rio de Janeiro, 24 de abril de 1960.

último, ao lado de **Alguma Poesia** (1930), de Carlos Drummond, cuja estrutura ficou em sua memória e ao qual sempre se referiu como o livro decisivo para sua escolha pelo fazer poético, foram demonstrações de que a poesia não era, apenas, lírica e que ele, se assim quisesse, poderia se dedicar a escrever poemas sem exageros líricos, ou seja, poemas que não fossem de caráter sentimental, de exaltação ao amor. Com essa leitura, JCMN percebeu que elementos materiais poderiam ser motes para a escrita de um poema, com uma linguagem mais trabalhada no que se refere aos aspectos formais do texto.

Contudo, foi na biblioteca do intelectual Willy Lewin, formada em maior parte por livros da Literatura francesa, que JCMN ampliou seus horizontes; nela, o jovem leu títulos estrangeiros e, em tradução francesa, quase toda a obra de Luigi Pirandello, a partir da qual escreveu, aos 17 anos, o poema “Sugestões de Pirandello” que, sob o ponto de vista de Cristina Henrique da Costa, “mostrou que sua elaboração pessoal de ‘outra prática’ poética viria a ser um processo complicado. (...) se vê que em 1937, o sujeito cabralino, já nesse poema de juventude, nem é obscuro, nem – muito menos – claro” (COSTA, 2014, p. 43). JCMN frequentava a biblioteca de Lewin e lia títulos sugeridos por ele, se reunia com outros rapazes nas rodas literárias do Recife, em torno de Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro<sup>16</sup>, mas sabia que sua identidade poética ainda estava longe de ser alcançada, por isso não há, ainda, uma identidade em sua escrita – ela não é obscura, nem clara, tampouco é completamente surrealista.

A identidade poética de JCMN ganha forma mais elaborada a partir de **O Engenheiro** (1945), livro “marcado pela ideia de que um poema pode ser feito apenas com um trabalho de exploração de comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário. De um trabalho de experimentação” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 102). Vejamos de que modo a afirmação de JCMN está relacionada ao poema “A Moça e o Trem” (In: **O Engenheiro**, 1945):

O trem de ferro  
passa no campo  
entre telégrafos.  
Sem poder fugir  
sem poder voar  
sem poder sonhar  
sem poder ser telégrafo.  
A moça na janela  
vê o trem correr

<sup>16</sup> Artista nascido no Recife (1899 – 1970), que exerceu forte influência sobre o grupo de jovens escritores do qual JCMN fazia parte. Com ideias modernas, expôs oito obras na Semana de 1922. Ao quadro “A Paisagem Zero” (1943), JCMN dedicou um poema, homônimo, no livro **O Engenheiro** (1945).

ouve o tempo passar.  
 O tempo é tanto  
 que se pode ouvir  
 e ela o escuta passar  
 como se outro trem.  
 Cresce o oculto  
 elástico dos gestos:  
 a moça na janela  
 vê a planta crescer  
 sente a terra rodar:  
 que o tempo é tanto  
 que se deixa ver.  
 (MELO NETO, 2007, p. 47 – 48)

A associação de palavras nos mostra, neste poema, como JCMN foi transformando sua poesia, influenciada pelo surrealismo em **Pedra do Sono** (1942) e, por isso, mais sombria, noturna, em uma poesia solar, isto é, com imagens poéticas ligadas à claridade e à objetividade, ao ponto de o leitor ser capaz de construir as paisagens em seus pensamentos. Imagina-se uma moça sem perspectiva de sair de seu lugar de origem a ouvir o barulho de um trem passando e, neste ponto, a combinação dos verbos “fugir”, “voar”, “sonhar” e “ser”, nesta ordem, nos mostra como o passar do tempo é lento para ela que, de escutar tão atentamente o trem, chega a ser comparada com ele.

Para essa formação inicial de JCMN, importante foi sua relação com Lewin e com Vicente do Rego Monteiro, o que não fez do poeta uma espécie de seguidor de movimentos, uma vez que, se o primeiro lhe abria as portas de sua biblioteca para encontros com títulos eminentemente franceses, o segundo apresentava ao grupo do café *Lafayette*, dos jovens escritores do Recife e do qual JCMN fazia parte, as novidades oriundas do modernismo na Europa, com as quais mantinha contato através de viagens. Para esse grupo, reunido em torno de um intelectual e grande apreciador de artes, e de um pintor, que também era desenhista, professor e poeta, o surrealismo era o movimento impulsionador do fazer artístico à época e JCMN, como um de seus integrantes, se propôs à realização de uma poesia surrealista. Ao examinar, rapidamente, esse período, o poeta conclui:

Durante a guerra, a única fonte de informação que tínhamos era sua biblioteca [a de Willy Lewin]. Portanto, como toda a gente fazia parte desse grupo, talvez eu me sentisse intruso se não a fizesse [a poesia surrealista]. Possivelmente, comecei a escrever para justificar a minha presença naquele grupo. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 143)

Essa declaração foi repetida inúmeras vezes em entrevistas, mas, para Cristina Henrique da Costa, que não ignora as influências de Lewin e de Rego Monteiro na obra poética cabralina, a aproximação de JCMN do surrealismo é interpretada como forma do

poeta se posicionar politicamente, uma vez que o início da formação poética de JCMN data dos anos em torno de 1937 até 1942 (ano de publicação de **Pedra do Sono**, seu primeiro livro), num intervalo que coincide com o Estado Novo (1937 – 1945), instaurado por Getúlio Vargas, um momento de forte nacionalismo e de autoritarismo no cenário político brasileiro<sup>17</sup>.

O posicionamento de JCMN diante do surrealismo não está baseado apenas em questões históricas, tampouco em questões poéticas, simplesmente. Em poesia, a relação que existe entre história e ficção deve ser analisada com calma, pois o poeta constrói imagens para que o leitor dê, a elas, a forma mais adequada. Segundo Alfredo Bosi, essas imagens são recuperadas pelo discurso poético, através de um “jogo de re(o)corrências” (BOSI, 2000, p. 32), ou seja, da ida do leitor para o poema e de seu retorno, do poema para a realidade, quantas vezes forem necessárias até que a leitura alcance as imagens contidas no poema.

O processo de leitura das imagens presentes nos poemas começa com a compreensão que temos de nosso próprio ato de fala e da ação de “predicar” (BOSI, 2000, p. 33). Falar sobre algo e predicar algo, de modo interligado, são medidas fundamentais para a concretização do discurso poético e para a compreensão que teremos dele. “Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los numa sequência” (BOSI, 2000, p. 32), enquanto predicar é “admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa, dizer de suas qualidades reais ou fictícias” (BOSI, 2000, p. 32). A união entre fala e predicação, com o objetivo de criar imagens, originará um discurso poético.

A partir da importância de Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro, entre outras, é preciso que fique clara a relação entre vida e obra de um escritor, cujo desenvolvimento é marcado por influências variadas, tanto no que se refere a livros e autores (brasileiros e estrangeiros), quanto a lugares, amizades ou mesmo situações. Nessa relação, “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união” (MAINGUENEAU, 1995, p. 46). Por um lado, as influências que JCMN admite ter recebido são muitas e podem ser discutidas, a partir da análise de sua obra poético/crítica; por outro, não consideramos que o processo de escrita da obra literária esteja desvinculado do contexto em que está inserido o poeta; a difícil união referida por Maingueneau nos permite considerar os dois posicionamentos, na medida em que não se sobreponham, mas concedam

<sup>17</sup> Nessa ocasião, precisamente em 1940, Joaquim Cardozo, que era próximo a JCMN [será estudado neste trabalho em relação à face de poeta/crítico de JCMN], foi enviado para o exílio pelo interventor de Getúlio Vargas em Pernambuco, Agamenon Magalhães.

ao leitor uma localização mais precisa, dentro dos limites possíveis, de JCMN nos primeiros anos de sua formação poética – momento que não deve ser retomado sem a leitura da crítica que Antonio Candido escreveu para o jornal *Folha da Manhã*<sup>18</sup>, chamada “Poesia ao Norte” (1943), na qual incluiu comentários sobre **Pedra do Sono** (1942):

(...) Não chamo, porém, de cubista, porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes de sua poesia. (...) o erro de sua poesia é que, construindo um mundo fechado, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. (CANDIDO, *apud* SECCHIN, 2007, p. 49).

O Cubismo destacado por Antonio Candido, isto é, a tendência do poeta para organizar palavras a fim de construir uma imagem, foi referido por JCMN: “(...) nessa época eu descobri uma ou outra coisa cubista e percebi que a minha vocação não era o Surrealismo. Estava mais próximo do Cubismo, da noção de construção, do que da escrita automática, que é a base do Surrealismo” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 39). Quanto à poesia “isolada”, JCMN reconheceu que **Pedra do Sono** (1942) continha imagens marcadamente oníricas e, por isso, buscou, a partir de **O Engenheiro** (1945), a construção de versos claros que originassem imagens com forma mais elaborada. Essa busca foi intensificada em **Psicologia da Composição** (1947), cujos poemas são “solares”, ou seja, mais claros e objetivos, e sobre os quais JCMN poderia fazer “uma tradução em prosa” (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 103).

Há evidências de que a crítica de Antonio Candido tenha exercido forte influência sobre a escrita de JCMN. Em conversa com Selma Vasconcelos a respeito do poeta pernambucano, o Professor disse ter escutado de JCMN: “Seu artigo foi fundamental para mim porque eu estava com uma tendência surrealista, você me mostrou que minha verdadeira tendência era o construtivismo” (CANDIDO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 146). Além disso, JCMN disse, algumas vezes, a esse respeito:

(...) hoje eu poderia colocá-lo [o artigo de Antonio Candido] como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever. (...) O Antonio Candido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 100-101)

<sup>18</sup> São Paulo, 13 de junho de 1943. In: **Civil Geometria**.

Além de observarmos os registros de JCMN e de Antonio Candido a respeito do artigo publicado no Jornal Folha da Manhã<sup>19</sup>, em 1942, é natural que a opinião de um crítico reconhecido, como era Antonio Candido já nos anos de 1940, motivasse um jovem poeta a dar novos direcionamentos a sua escrita. JCMN só tomou conhecimento da crítica meses depois de ela ter sido publicada, quando já morava no Rio de Janeiro, mas ela foi fundamental para o desenvolvimento de sua concepção de que a poesia deveria escrita para fazer o leitor pensar criticamente sobre um assunto.

Assim, a partir de **O Engenheiro** (1945), a poesia cabralina adquire um caráter mais comunicativo e a relação entre autor, leitor e obra é constatada com mais facilidade, em comparação com **Pedra do Sono** (1942), uma vez que os movimentos de interpretação do leitor diante dos poemas se condicionam a limites textuais mais claramente estabelecidos.

Antonio Candido, que estabelece, na obra **Literatura e Sociedade** (1965), relações entre um escritor, sua obra e o contexto que os origina, sem desmerecer ou deixar de analisar os elementos internos da obra literária, esteve atento a essas questões, quando comentou a escrita de JCMN. O poeta considerou da maior importância a crítica publicada e, a partir de **O Engenheiro**, escrito entre 1942 e 1945, procurou aliar o trabalho formal da linguagem às questões humanas, em movimentos que tornassem sua poesia menos isolada e autossuficiente – uma poesia que não deixasse de lado as questões voltadas para o Homem –, mas que não concedessem a ela um caráter marcadamente social, o que pode ser observado na segunda estrofe do poema “O Engenheiro” (In: **O Engenheiro**, 1945): “O lápis, o esquadro, o papel;/ o desenho, o projeto, o número:/ o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (MELO NETO 2007, p. 46). O mundo justo e claro defendido pelo poeta nesse poema publicado em 1945, ganha maior relevo em **O Auto do Frade** (1984), cujo foco é o último dia de vida de Frei Caneca<sup>20</sup>, ao mesmo tempo em que é visto sob uma perspectiva crítica:

Era tão clara a planície,  
tão justas as coisas via,  
que uma cidade solar  
pensei que construiria.  
Nunca pensei que tal mundo  
com sermões o implantaria.  
Sei que traçar no papel

<sup>19</sup> Entre 1921 e 1960, o jornal, hoje conhecido como Folha de S. Paulo, foi veiculado em três formatos, chamados Folha da Noite (1921), Folha da Manhã (1925) e Folha da Tarde (1949), respectivamente. Só em 1960, os títulos foram repensados e o jornal passou a se chamar Folha de S. Paulo.

<sup>20</sup> Joaquim da Silva Rabelo (Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo ou Frei Caneca, 1779 – 1825), foi um dos principais líderes da Revolução Pernambucana, em 1817, e da Confederação do Equador, em 1824.



é mais fácil que na vida.  
 Sei que o mundo jamais é  
 a página pura e passiva.  
 O mundo não é uma folha  
 de papel, receptiva:  
 o mundo tem alma autônoma,  
 é de alma inquieta e explosiva.  
 Mas o sol me deu a ideia  
 de um mundo claro algum dia.  
 Risco nesse papel praia,  
 em sua brancura crítica,  
 que exige sempre a justeza  
 em qualquer caligrafia;  
 que exige que as coisas nele  
 sejam de linhas precisas;  
 e que não faz diferença  
 entre a justeza e a justiça.  
 (MELO NETO, 2007, p. 449 – 450)

Verificamos, no fragmento acima, uma consciência do poeta em relação à ineficácia do texto escrito, se o interesse do poeta é tratar de justiça – há, mesmo, uma visão cética acerca do alcance de um texto sobre a solução de uma questão –, uma vez que revoltar-se contra uma situação estabelecida, como foi o caso de Frei Caneca, não é ação executada com facilidades, “O mundo não é uma folha/ de papel, receptiva:”. Neste alto, as dificuldades em torno de uma justiça são apontadas e descritas através da caminhada de Frei Caneca. Nele, há uma evolução do sentido de justiça e sua relação com o ofício poético, presente em “O Engenheiro”, para a compreensão de que, para garantir uma justiça, é preciso ter consciência de que palavras não têm poder sobre uma situação, como o têm as ações e, mesmo assim, continuar a acreditar nelas, pois “que existe sempre a justeza/ em qualquer caligrafia;”.

Em **O Engenheiro** (1945) há o desejo de mundo justo, mas em **Auto do Frade** (1983) há a certeza de que a justiça não é consequência apenas das palavras pronunciadas ou gravadas num papel. Elas precisam ser escritas em folhas brancas, mas devem ser utilizadas e empregadas para igualar justiça e justeza, a primeira, responsável pela igualdade entre as pessoas e a segunda, pela exatidão e coerência das coisas. Em **O Engenheiro** (1945), JCMN toma consciência da responsabilidade que o poeta tem diante do ato da escrita e procura aperfeiçoá-lo ao longo de sua obra, numa relação contínua entre razão, rigor formal e questões humanas. Em **Auto do Frade** (1983), essa postura cabralina é mais forte, já que o poeta sabe que não mudará situação alguma com sua poesia, mas isso não deverá impedi-lo de tratar daquilo que lhe parece justo e coerente, de modo que o leitor, diante de seus versos, enxergue as imagens contidas no poema de forma crítica e enriqueça seus pontos de vista.

É preciso que observemos a relação entre vida e obra, em JCMN, se quisermos entender melhor a formação inicial do poeta, o qual, saído do Recife para o Rio de Janeiro por ter sido aprovado em concurso público e logo em seguida, casado com sua primeira esposa (Stella Maria Barbosa de Oliveira), partia em direção a novos horizontes com **Pedra do Sono** (1942) e **Os Três Mal Amados** (1943), publicados. JCMN saía do convívio do grupo de Lewin e de Rego Monteiro para um novo ciclo, o dos cafés *Amarelinho* e *Vermelinho*, no Rio de Janeiro, onde se aproximou, por intermédio de Murilo Mendes, de Carlos Drummond de Andrade, de quem havia lido **Alguma Poesia** (1930) e **Brejo das Almas** (1934). Nesses livros, a postura drummondiana é conflituosa em relação ao lugar do poeta, a suas ligações com a poesia após 1922, e a percepção dessa postura de Drummond ajudou JCMN a encontrar um caminho para escrever seus primeiros poemas.

No entanto, quando Carlos Drummond escreveu **Sentimento do Mundo** (1940), JCMN constatou que havia uma atmosfera subjetiva em sua escrita e isso não lhe agradava. Em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (1996), o poeta utiliza uma metáfora, retirada de seu imaginário familiar, para se referir a Drummond, dizendo que ele, “(...) no início era boi de cambão e acabou como boi de coice<sup>21</sup>” (IMS, 1996, p. 23). Em seu ponto de vista, Drummond só abriu novos caminhos para a Literatura brasileira nos livros iniciais de sua obra; com os demais, ele seguiu por um caminho limpo, sem novidades. Quando perguntado, por José Castello, por que a poesia de Carlos Drummond de Andrade despertou seu interesse, JCMN respondeu: “Porque foi a leitura dos primeiros livros do Carlos Drummond que me deu a impressão de que eu podia escrever poesia. Quando eu li *Alguma Poesia*, eu estava diante daquele que, na minha mocidade, talvez tenha sido o autor que mais me marcou” (CASTELLO, 2005, p. 266).

JCMN dedicou a Carlos Drummond de Andrade seu livro **O Engenheiro** (1945), “A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo” (MELO NETO, 2007, p. 41) e o poema “A Carlos Drummond de Andrade”: a dedicatória e o poema são exemplos das influências exercidas por Drummond sobre o processo de escrita de JCMN.

No início de sua carreira diplomática, JCMN encontrava-se diariamente com Drummond: “Todas as tardes íamos tomar lanche no Café Itaí. Eu descia do DASP, que era no prédio do Ministério da Fazenda (...), e o Carlos do edifício do Ministério da Educação.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 124), mas isso não significa que os dois foram

<sup>21</sup> “Bois de cambão” eram utilizados para puxar carros de boi, enquanto “bois de coice” serviam para freá-los.

sempre próximos. Ao analisarmos as correspondências<sup>22</sup> trocadas por eles dos anos de 1940 até 1984, constatamos que há 26 registros de JCMN endereçados a Drummond, com predominância de cartas generosas de até duas páginas e poucos bilhetes, e 34 registros de Drummond destinados a JCMN, com maioria de pequenos bilhetes de, em média, três linhas. JCMN se mostrava chateado pelas poucas palavras do amigo e, quando começou a imprimir livros sob o selo de *El libro inconsútil*, em Barcelona, queixou-se com Drummond pelo fato de ainda não ter imprimido nenhum livro seu: “Deixa-me profundamente triste o fato de o Livro Inconsútil, que já vai para seu sétimo volume, não ter publicado nada seu” (SÜSSEKIND, 2001, p. 228).

Portanto, o elo entre JCMN e Carlos Drummond de Andrade é bastante delicado, de mútua admiração – e JCMN considerava Drummond um grande amigo, tanto que este foi padrinho de seu casamento –, mas as últimas correspondências são trocadas em intervalos maiores de tempo, com poucas palavras e explicações de porque não se escreverem. Numa carta a Manuel Bandeira, em quatro de setembro de 1947, JCMN diz que Drummond “encolheu-se e não disse mais nada” (SÜSSEKIND, 2001, p. 33). Em outra ocasião, disse a Bandeira: “(...) o Carlos Drummond, depois de um ano de minha saída do Rio, nunca encontrou um minuto para me responder. Confesso que este procedimento, da parte dele, que sempre tive por meu amigo, me espanta. Só uma razão posso dar: alguma intriga. Mas quem teria interesse nisso?” (SÜSSEKIND, 2001, p. 69). Através das correspondências, percebemos como, aos poucos, JCMN e Drummond foram se afastando, na medida em que a grande admiração artística partiu de JCMN para Drummond e não o contrário, embora JCMN tenha declarado que entre eles não houve nenhum afastamento, só a ação do tempo, uma vez que sua estada em países estrangeiros durou de 1947 até 1987.

No livro **Entre Cabral e Drummond** (2014), Afonso Romano de Sant’Anna reproduz uma crítica que Drummond fez ao livro **Psicologia da Composição** (1947) de JCMN, sob o pseudônimo de “Policarpo Quaresma Neto”, publicada originalmente no jornal *A Manhã* (RJ, 1948). Só depois se confirmaria que Policarpo era, na verdade, Drummond, mas o fato é que o pseudônimo o fez dizer, realmente, o que pensava da poesia do amigo. Vejamos dois fragmentos da crítica:

1. (...) A mineralidade específica desta poesia ataca o autor, em certos passos, e ei-lo rígido, incomunicável. Repelindo as pompas e louçainhas do adjetivo, atém-se ao recurso elementar da comparação (há uma floresta de “como” no livro). E

<sup>22</sup> Correspondências organizadas por Flora Süssekind, contidas no livro **Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond** (2001).

desinteressado de música, tomba na cacofania. 2. (...) O pobre hermetismo de nossos velhos e jovens poetas esfarinha-se diante do mistério que reside no âmago dessa difícil e admirável poesia. Edição raríssima: está à disposição de seu dono, na redação deste suplemento, o exemplar com dedicatória, que tivemos a fortuna de achar num loteação de Copacabana (SANT'ANNA, 2014, p. 30-31).

Policarpo Quaresma Neto considera que a clareza almejada por JCMN em **O Engenheiro** (1945), desenvolvida ao máximo em **Psicologia da Composição** (1947), é uma espécie de “armadilha” que prende JCMN por sua tentativa de ser claro e objetivo ao máximo, mas que o leva a um hermetismo exagerado. A ausência de adjetivos nesse livro de 1947 é tratada de forma irônica pelo crítico, mesmo que o leitor da obra cabralina saiba ser essa ausência uma escolha do poeta que, de onírico em **Pedra do Sono** (1942), busca a clareza de quem está bem acordado em **Psicologia da Composição** (1947). Mesmo assim, Policarpo Quaresma Neto insiste com a ironia a respeito do exemplar encontrado por ele, casualmente.

Para JCMN, “o sentido lógico” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 103) de **O Engenheiro** (1945) foi levado às últimas consequências em **Psicologia da Composição** (1947). Vejamos de que modo isso pode ser analisado nos fragmentos que seguem do poema “Psicologia da Composição” (In: **Psicologia da Composição**, 1947):

Esta folha branca  
me proscree o sonho,  
me incita ao verso  
nítido e preciso.  
Eu me refugio  
nesta praia pura  
onde nada existe  
em que a noite pouse.  
Como não há noite  
cessa toda fonte;  
como não há fonte  
cessa toda fuga;  
como não há fuga  
nada lembra o fluir  
de meu tempo, ao vento  
que nele sopra o tempo.  
(MELO NETO, 2007, p. 69 – 70)

No fragmento acima, a associação de palavras, recurso predominante em **O Engenheiro** (1945), foi utilizada por meio da comparação, uma vez que a situação descrita “nesta praia nua” pode ser associada ao momento em que o poeta se posiciona diante da folha em branco para escrever. O interesse de JCMN foi ser claro e objetivo, em movimentos que, a cada novo livro escrito, dessem à sua poesia um caráter material e solar, a fim de que o leitor não tivesse dúvidas ao lê-la. Não nos parece que o poema em análise seja hermético, mas sim a confirmação da objetividade que JCMN quis alcançar a partir de **O Engenheiro**.

O poeta está motivado pela exatidão da folha em branco a escrever um verso preciso; a folha, como uma praia deserta, existe apenas para ele e está à espera de ser aproveitada, mas o fato é que a imagem do vazio proposta pelo poema é mais forte do que as intenções de escrita do poeta e, por isso, nada existe, nem a noite, nem a fuga: o poeta está submetido ao tempo, a “praia pura” não lhe concede noite nem dia, tampouco o orienta quanto a ações possíveis para ele. O poeta nos convence de que estar diante de uma praia deserta e não poder usufruir dela é algo semelhante à postura de quem, debruçado sobre a página em branco, não consegue escrever um verso, e nós concordamos sem discussão com essa relação e construímos, ao mesmo tempo, uma imagem da praia deste poema, e uma imagem do poeta diante do papel. Nossa concordância com essa relação de similitudes proposta pelo poema nos mostra a existência de um mistério da arte, fruto das possíveis intenções do artista em confronto com nossas leituras e concordâncias, quando estamos diante do objeto artístico: “O pensamento parece tornar-se aquilo que o mundo lhe oferece e restituir aquilo que lhe é oferecido, ao mistério no qual haveria nenhuma possibilidade de mundo nem de pensamento” (MAGRITTE *apud* FOUCAULT, 1998).

Cronologicamente, a crítica de Policarpo Quaresma Neto está situada próxima à carta em que JCMN comentou o sumiço de Drummond com Manuel Bandeira, o que nos leva a confirmar o caráter conflituoso que envolvia a amizade de JCMN e Carlos Drummond, ou a constatar, como Afonso Romano de Sant’Anna, a relação do precursor (Drummond) com o jovem aprendiz (JCMN), na qual existe a reconhecida influência daquele sobre este.

Tal relação pode ser compreendida, também, a partir da diferença proposta por Harold Bloom em **Angústia da Influência** (1991), entre o homem/Adão e o homem/Satan – o primeiro caso diz respeito à própria natureza do homem, ao seu estado natural, sem influências, ao homem em “limite de contração” (BLOOM, 1991, p. 54); o segundo, ao homem em estado de frustração, cuja criatividade está endurecida. A partir dessa ideia, observamos que Drummond mostrou, na crítica da qual reproduzimos trechos, sua opinião a respeito da obra de JCMN, apesar de continuar o contato com o poeta/diplomata através de cartas. JCMN, que jamais negou as influências dos primeiros livros drummondianos sobre sua escrita, considerou que, do terceiro livro em diante, Drummond não representava mais o papel do influenciador. Pelas duas posturas, entendemos que “O poeta, numa fase já tão avançada da tradição, não é menos Adão que Satan” (BLOOM, 1991, p. 55). Mesmo que Drummond já estivesse mais avançado no cenário da Literatura brasileira, tendo em vista o fato de já

publicar livros quando JCMN pensou em escrever poesia, os dois poetas manifestam, em si, o conflito Adão/Satan, por terem tentado manter um contato quando já não havia admiração literária entre eles.

Isso não significa dizer que a criatividade dos dois poetas tenha passado por momentos de crise. JCMN viu, nos primeiros livros de Drummond, ensinamentos poéticos e estruturais com os quais concordou, mas isso não fez dele uma espécie de seguidor da poesia drummondiana. Aos poucos foi escolhendo de que modo escreveria seus poemas até alcançar os níveis desejáveis. Drummond foi amigo de JCMN porque este admirava sua escrita inicial e porque os dois eram funcionários públicos e trabalharam em andares distintos do mesmo edifício quando JCMN chegou ao Rio de Janeiro, mas não há registro, nas correspondências analisadas para este trabalho, de Drummond falando sobre a poesia cabralina. O momento em que os dois poetas se tornam Adão e Satan, duas instâncias separadas por uma linha fina, é aquele em que Drummond não se posiciona sobre a poesia de JCMN e sobre o fato de ele ter escolhido o caminho da poesia mais lógica e material, e em que JCMN, por sua vez, critica os rumos que Drummond deu ao seu modo de escrever. A Drummond, não agrada a poesia “mineral” de JCMN, para quem, Drummond, a partir de **A Rosa do Povo** (1945), querendo atingir “(...) as massas, valeu-se de algo mais retórico, mais discursivo” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 122).

Além de Carlos Drummond de Andrade, JCMN admite influências de outros escritores, como Murilo Mendes<sup>23</sup>, por exemplo; entretanto, para este trabalho, foi preciso comentar, mesmo que rapidamente, apenas sua relação com Drummond, porque este teve papel importante nos primeiros anos de sua formação poética. Quanto aos demais, levamos em consideração a quantidade de referências, diretas e indiretas, em sua obra poético/crítica a escritores, poetas, arquitetos, pintores e entendemos que só um estudo analítico minucioso de cada ocorrência, separadamente, discutiria melhor tais relações.

---

<sup>23</sup> JCMN conheceu Murilo Mendes em 1940, quando saiu do Recife e foi para o Rio de Janeiro. Por intermédio de Willy Lewin, que escreveu uma carta pra JCMN entregar a Murilo Mendes, os dois se tornaram amigos. Foi Murilo Mendes quem apresentou JCMN aos poetas que moravam no Rio de Janeiro à época, como Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. Sobre Murilo, JCMN disse: “Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (...). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é dar a ver (...) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. O fato de Murilo ter usado essa concepção da palavra poética com uma intenção completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. Influência básica, porque se situa na própria concepção do tratamento da poesia poética.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, P. 137)

Ainda no grupo do Recife, quando JCMN esteve em torno de Willy Lewin, que o influenciou com leituras, e de Vicente do Rego Monteiro, que o influenciou com novidades da Europa e com as imagens que pintava, ele já se considerava um poeta visual. A influência imagética em seu processo de escrita o acompanharia sempre. Em **Pedra do Sono** (1942), o caráter mineral da pedra está submetido às imagens originadas do sonho e, em **O Engenheiro** (1945), o poeta organiza seus poemas numa sequência que parte ainda de movimentos surrealistas, como os poemas “As nuvens” e “A Bailarina”, para movimentos solares e materiais, como em “Pequena ode mineral”.

Tal influência também foi exercida pelos lugares em que JCMN morou. No entanto, foi na Espanha que JCMN encontrou novos motivos para escrever seus poemas. JCMN não pensava em poesia desvinculada de imagem; sua maior dificuldade, quando não pôde mais ler, foi não ser capaz de escutar alguém lendo-lhe um livro, uma vez que ele não conseguia se concentrar durante muito tempo, apenas ouvindo, era preciso, também, ver.

Na Espanha, principalmente em Sevilha, JCMN exercitou bastante o caráter visual em sua poesia, pois era um observador por excelência; era costume seu, cotidiano, andar algum tempo pelas ruas, apenas para olhar o que o rodeava e, nesses momentos, tudo chamava sua atenção: as mulheres, as dançarinas de *flamenco*, as touradas, as quais ele frequentou assiduamente, as paisagens. Nesse país, JCMN escreveu poemas como “Campo de Tarrogoná”, “Paisagem Tipográfica” e “Duas Paisagens” (In: **Paisagens com Figuras**, 1955), nos quais uma imagem concreta fornece a matéria do poema.

Foi na Espanha que JCMN se distanciou do Recife e pôde escrever sobre ele: “A Espanha deu-me um afastamento suficiente, não excessivo, para poder escrever sobre o Nordeste, e a carreira [diplomática] libertou-me do provincianismo de muitos dos meus contemporâneos” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 31). No poema “Na despedida de Sevilha”, o leitor constata como foi próxima a relação da cidade com a poesia de JCMN:

“*Tó lo Bueno Le venga a U'ted.*”  
 Não viveu cá como um qualquer.  
 Conheceu Sevilha como a Bíblia  
 fala de conhecer mulher.  
 Sei tudo dessas relações  
 de corpo, que não o deixarão  
 ir de Sevilha a outra cidade  
 como alguém que se lava as mãos.  
 (...) *Vaya com Dió!* com o gracioso  
 que anda na boca das ciganas.  
 (MELO NETO, 2007, p. 564).

A poesia de JCMN não saiu de Sevilha de “mãos vazias”, sempre voltou a ela, não importando em que lugar o poeta estivesse. Para ele, que associou diretamente os aspectos visuais à linguagem escrita, o desafio era transformar em poesia as paisagens com as quais convivia. Além da visualidade das paisagens, pessoas e costumes, JCMN esteve próximo de jovens poetas espanhóis<sup>24</sup>, da Geração de 1927, dentre os quais Jorge Guillén e Rafael Alberti, sobre os quais falava nas correspondências trocadas com Manuel Bandeira: “(...) o livro de Guillén é inexistente. Para lê-lo, tive de ir à biblioteca daqui. (...) Acho-o excelente. Não o conhecia – nem de nome – até chegar aqui. Lido, porém, o homem me conquistou” (SÜSSEKIND, 2001, p. 45). Quando morou em Barcelona, JCMN conheceu, também, Joan Miró, amigo que visitava frequentemente e com quem conversava sobre arte. Sua pintura motivou em JCMN a vontade de escrever um ensaio, “Joan Miró”, de 1950.

A vida como diplomata fez com que JCMN conhecesse outros lugares, mas isso não o desvinculou da Literatura brasileira, tampouco impediu que os novos escritores se sentissem, de algum modo, influenciados por sua poesia, como foi o caso dos que estavam à frente do movimento concretista, Augusto de Campos, a quem JCMN dedicou o poema “A Augusto de Campos” (In: **Agrestes**, 1985), Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Consta, no “Plano-piloto para a Poesia Concreta” (1958), que os livros **O Engenheiro** (1942) e **Psicologia da Composição** (1947), de JCMN, são influências para o grupo, pela “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (TELES, 1982, p. 404). JCMN reconheceu tal influência e se mostrou honrado ao saber que sua poesia pudesse dar direcionamentos para algo novo:

Não sou um concretista. O Concretismo – dizem-nos os membros do movimento – surgiu a partir da minha poesia. Afirmam-se, pois, meus seguidores. Tenho orgulho disso, pois trata-se de um grupo de jovens poetas, extremados tecnicamente, muito inteligentes e de grande craveira intelectual. (...) Os concretistas desempenham hoje um papel idêntico ao de Mário de Andrade no seu tempo. (...) Repare que são, em grande parte, os preguiçosos que acusam os concretistas de formalismo exagerado (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 21).

A estrutura de **Psicologia da Composição** (1947), que pareceu hermética à crítica de “Policarpo Quaresma Neto”, foi considerada clara, objetiva e funcional pelos concretistas. A tensão entre a poesia que é “flor” e “fezes”<sup>25</sup>, nesse livro, mostra como o poeta estabeleceu uma ligação direta entre uma linguagem mais trabalhada e outra, mais simples. JCMN escreveu **Psicologia da Composição**, assim como o livro que a precedeu, **O Engenheiro**

<sup>24</sup> Essa relação é discutida demoradamente por Ricardo Souza de Carvalho, no livro **A Espanha de Cabral e Murilo Mendes** (2011).

<sup>25</sup> Referência ao poema “Antiode” (In: **Psicologia da Composição**, 1947)



(1945), utilizando a associação de palavras a fim de alcançar uma poesia que fosse “solar”, cuja linguagem fosse compreendida de forma simples e direta, e o movimento concreto entendia a poesia como “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (TELES, 1982, p. 404), isto é, como uma associação entre palavras e coisas através da escrita, e isso mostra que houve influência da poesia de JCMN para a constituição do concretismo.

Não é difícil encontrar essa influência nos poemas concretos, pois seus jovens autores consideravam que só a escrita poderia ser o meio para trabalhar a linguagem ao máximo, como no poema “mar azul” (In: **Poemas Concretos/Neoconcretos**, 1957 – 1958):

mar azul	marco azul			
mar azul	marco azul	barco azul		
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	
mar azul	marco azul	barco azul	arco azul	ar azul

(GULLAR, 2008, p. 87)

A construção de uma imagem é feita a partir da organização e associação das palavras, como em JCMN, e de modo conflituoso no que se refere à disposição das palavras no espaço do papel. Poemas como esse significaram grandes novidades para o cenário da poesia brasileira nos anos de 1950, pois estão dissociados de 1945, momento caracterizado pela busca por poetas anteriores a 1922. Os concretistas entenderam que os rumos da poesia haviam mudado desde a Semana de 22 e precisavam dar continuidade às propostas de trabalho com a linguagem iniciadas nesse momento. Para Gilberto Mendonça Teles, “O impacto que sofremos com os poemas concretos (...) não deve ter sido muito diferente do que sofreram os leitores parnasianos com os poemas modernistas de Mário, Bandeira e Oswald de Andrade” (TELES, 1982, p. 399).

Ao lermos um poema como “Paisagem Nº 4” (In: **Pauliceia Desvairada**, 1920 – 1921), entendemos o que diz Mendonça Teles, uma vez que num cenário marcadamente parnasiano, Mário de Andrade escreveu:

Os caminhões rolando, as carroças rodando,  
rápidas as ruas se desenrolando,  
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...  
E o largo couro de ouro das sacas de café!...

(ANDRADE, 2009, p. 62)

Ao mesmo tempo em que modifica a estrutura dos versos, Mário de Andrade busca, na realidade cotidiana de São Paulo, a matéria que originará seu poema, de modo que o leitor encontre, nele, não canções de amores inalcançáveis ou de realidades desconhecidas, mas sim a realidade que ele já conhece, com a qual convive todos os dias, e perceba que o

poema foi alimentado com ela antes de ganhar forma definida. Por isso, quando JCMN começou sua vida literária, poetas como Mário, Bandeira e Drummond, escreviam suas obras a partir de situações concretas, o que ele incluiu em seu processo de criação poética, quando observou paisagens, não apenas brasileiras, mas também dos outros países que conheceu.

Nessa perspectiva, retomada a metáfora familiar, o poeta passa, de “boi de coice”, para “boi de cambão”, uma vez que, embora tenha estreado no cenário literário brasileiro anos depois de os modernistas de 1922 terem inovado o campo artístico/cultural no Brasil, JCMN mostrou novas possibilidades de trabalhar a linguagem poética aos jovens escritores. Sua preocupação com a metalinguagem aliada às questões humanas parece difícil de enxergar, quando observada à primeira vista, mas o exercício da releitura é indispensável se visamos à interpretação crítica e só por intermédio de tal exercício é que o leitor se aproxima de um poema, de um texto literário, para enriquecer percepções de si e do mundo que está ao seu redor.

Por sua obra poética, JCMN foi laureado com prêmios como o Luís de Camões, em 1990, o Neustadt International Prize for Literature, em 1991, e o Jabuti, também em 1991. Perguntado, por Antonio Carlos Secchin, em 1980, sobre a poesia brasileira contemporânea, JCMN respondeu:

A poesia funciona como um pêndulo. Numa hora oscilou para o rigor, e eu coloco aí o concretismo e a práxis. Agora, o relógio vai noutra direção. Muito da nova geração se traduz em poemas relaxados, mais pobres de linguagem, em confissões diretas e não através das coisas. Parece que as pessoas criam em dois minutos, de um só jato, e que não têm muita paciência para ler (SECCHIN, 1999, p. 333).

JCMN acreditava que era preciso haver regras que norteassem a escrita de poesia, de modo que uma pessoa, ao iniciar-se na vida literária, pudesse segui-las e só então dar a elas, suas características pessoais, trabalhando para aperfeiçoá-las o máximo possível. Quando os concretistas organizaram a Exposição Nacional de Arte Concreta, em fevereiro de 1956 e o concretismo foi anunciado oficialmente como movimento, JCMN acreditou que o rigor formal predominaria no cenário novo que surgia na poesia brasileira. Todavia, o “pêndulo”, referido por ele, foi mudando sua direção até chegar à poesia que preza pela expressão de sentimentos e de gestos momentâneos. Para Ferreira Gullar:

Não pode nenhum poeta – nem ninguém – ter a pretensão de estabelecer rumos e regras para a poesia. Não resta dúvida que a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos, mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. (GULLAR, 2008, p. 583)

JCMN não pretendeu estabelecer rumos para a poesia brasileira, mas uma de suas preocupações foi refletir constantemente sobre os direcionamentos que nossa poesia tomou ao longo do tempo. Os prêmios que recebeu são exemplos concretos de que o poeta esteve atento a essas questões; o rigor formal foi seu objetivo em contínuo estado de aperfeiçoamento, enquanto poeta, detido não na vida literária de seu país de origem, mas no compromisso de escrever uma poesia com caráter novo, uma poesia ligada à realidade e à linguagem, ao mesmo tempo. Por isso, o poeta foi crítico todas as vezes em que perguntado sobre poesia, tanto em relação à inspiração, ideia com a qual ele não concordava, e sobre a qual dizia: “Inspiração não tenho nunca. (...) Rendimento é uma questão de trabalho e método. De sentar todos os dias à mesma hora. O rendimento dos primeiros dias pode ser menor, mas depois se torna regular” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 48), quanto ao que se refere à postura dos jovens poetas, tomados pelo verso escrito em minutos, sem nenhuma preocupação quanto à permanência e à validade de tais versos no tempo, isto é, interessados apenas em escrever um poema, sem preocupações quanto ao caráter de novidade dos versos ou quanto à serventia de tais versos para o leitor.

### 2.3. João Cabral e a Geração de 45

Até o ponto em que *tendência estetizante* não pretenda significar uma atitude mental definida, ela [a geração] pode valer.  
(João Cabral de Melo Neto, “A Geração de 45”. In: **Obra Completa**, 2007, p. 729).

JCMN está situado, de acordo com a crítica, ao lado dos poetas integrantes da chamada “Geração de 1945”: ele nasceu dois anos antes de realizada a Semana de 1922 e, no que se refere ao grupo de 1930, se disse influenciado, principalmente, por Carlos Drummond de Andrade; seu primeiro livro data de 1942, o segundo, de 1943, e o terceiro, de 1945, por isso, parece não haver dúvidas quanto a sua localização no cenário literário brasileiro.

No entanto, a relação de JCMN com a Geração de 1945 não é tão simples como parece, existem mais fatores a considerar, antes de afirmar categoricamente que o poeta pertence a um grupo específico, uma vez que, mesmo reconhecidas a admiração por Mário de

Andrade, as influências drummondianas em seu modo de escrever, a importância do convívio com Murilo Mendes quando o poeta chegou ao Rio de Janeiro na década de 1940, JCMN já deixou claro até que ponto a obra de tais escritores, pertencentes às gerações de 1922 e de 1930, respectivamente, motivou seu processo de construção poética – o que não significa dizer, entretanto, que a motivação inicial encontrada nesses autores, não tenha acompanhado JCMN ao longo do tempo, pois era de sua concordância que um “(...) sujeito fica influenciado permanentemente. Até morrer a coisa perdura” (MELO NETO *apud* CASTELLO, 2006, p. 259).

Além disso, o fato de o poeta ter vivido fora do Brasil de 1947 até 1987 fez com que ele conhecesse outras literaturas e observasse hábitos distintos daqueles que lhe eram familiares. JCMN dedicou longo tempo a estudar, por exemplo, *El Cantar de Mio Cid*, poema épico espanhol antigo; esteve próximo aos jovens escritores da Geração de 1927, em Barcelona; admirou-se com as touradas, com o *flamenco*, e a leitura de seus poemas mostra como esses elementos são recorrentes em seu imaginário poético. Para José Castello, ele não deve ser associado a movimentos e “(...) sua solidão será sempre um motivo de incômodo para a crítica literária que, amparada na superficialidade dos números, lhe vestirá sem piedade a camisa de força da Geração de 45” (CASTELLO, 2006, p. 70). Tal afirmação nos parece extrema, pois admitir que um escritor esteja sozinho num cenário literário é negar que ele tenha sido influenciado por outras pessoas e, ao aperfeiçoar seu trabalho, possa ter superado tais influências. Como sabemos, JCMN recebeu inúmeras influências e algumas já foram comentadas nesta pesquisa. Para Dominique Maingueneau, todo escritor pertence a um grupo, a uma “tribo”, que

(...) não se define de acordo com os critérios da divisão social canônica, que reconhece essencialmente duas espécies de grupos: os que se fundamentam na filiação e os de qualquer tipo (...), unidos por uma tarefa comum a cumprir. Os membros das tribos literárias são extraídos de famílias, às quais, aliás, eles continuam a pertencer. (MAINGUENEAU, 1995, p. 30)

JCMN pertence à família para a qual a poesia é uma procura árdua pela palavra objetiva e, mesmo em seus últimos livros, o poeta considerou que o fazer poético é trabalho exigente e demorado. Sua relação com a Geração de 45 não foi caracterizada por semelhanças entre seu modo de escrever e o de outros poetas, mas isso não o isola do grupo de 45: referir-se a esse momento da Literatura brasileira de maneira descritiva e restritiva, isto é, apontando possíveis características de escritores e de estilos, dissociando-os do cenário literário configurado nos anos anteriores, é ignorar a heterogeneidade que o período contempla. Os poetas de 45, antes de geração, são uma tribo literária, pois não podem “se colocar fora de um

campo literário que, de qualquer modo, vive por não ter lugar verdadeiro” (MAINGUENEAU, 1995, p. 31).

O tempo longe do Brasil também permitiu a JCMN manter certo distanciamento da Literatura brasileira, de modo que o poeta pôde se voltar para o seu lugar nessa literatura e refletir sobre ele<sup>26</sup>. Esse distanciamento acentuou o caráter visual de sua escrita, no sentido de que JCMN, observador de realidades, uma vez distante delas, buscava-as na memória, ao mesmo tempo em que conhecia outras, diversas, e entre as realidades recordadas e as conhecidas à primeira vista, o poeta estabeleceu relações e comparações, as quais são interpretadas pelo leitor em suas (re)leituras dos poemas cabralinos, e nas quais é possível reconhecer o lugar de importância dedicado ao Recife, onde ele nasceu, e a Sevilha, aonde foi e mais gostou de viver. Para JCMN, sua poesia era um “(...) esforço de ‘presentificação’, de ‘coisificação’ da memória” (IMS, 1996, p. 31).

Embora JCMN mantivesse contato com alguns escritores durante os anos em que viveu longe do Brasil, através de correspondências, e viajasse ao País algumas vezes, sua biblioteca era constituída, em maior parte, por títulos franceses porque estes eram mais fáceis de encontrar nas cidades onde o poeta morava<sup>27</sup> e, nas livrarias, lugares em que ele chegava a ficar várias horas seguidas ao longo do dia, lia e comprava livros de escritores locais, que eram doados para escolas todas as vezes que seu posto de trabalho mudava. Portanto, a biblioteca pessoal de JCMN recebia e doava títulos com frequência, de forma que não é coerente estudar sua obra, nem estabelecer um lugar marcado para o poeta no cenário da Literatura brasileira, sem uma aproximação de seus movimentos de leitura.

Ao mesmo tempo em que sabemos o quanto a relação de JCMN com a Geração de 45 desperta o interesse das discussões críticas, também estamos certos de que não podemos considerar simples os estudos que dizem respeito ao conceito de geração, algumas vezes tratado sem a devida complexidade que lhe é inerente, pois cada nome incluído numa geração específica está ligado a contextos e circunstâncias que devem ser pesquisados. No ensaio “A

<sup>26</sup> Para tratar dessas questões, escreveu um ensaio, chamado “A Geração de 45”, em 1952, que será comentado e analisado detidamente na terceira seção deste capítulo.

<sup>27</sup> Em entrevista a José Castello, JCMN falou sobre a dificuldade que teve para encontrar livros de autores brasileiros nas livrarias do exterior, o que foi positivo para o poeta, que se disse “fora da vida literária brasileira”, com obra escrita em sua “solidão” (CASTELLO, 2006, p. 252). Essa circunstância referida por JCMN é um dos fatores motivadores de sua atitude diante do fazer poético: caracterizada pela preocupação com a escrita, não com movimentos literários. O lugar de JCMN, distante da vida literária brasileira, pode ser interpretado como uma biblioteca que dá suporte ao poeta para que ele associe “reflexividade e observação do mundo” (MAINGUENEAU, 1995, p. 51).

Geração” (1991), Jean-François Sirinelli propõe uma indagação aparentemente simples a respeito desse termo: “seria ela [a geração] uma espécie de metrônomo que marca com regularidade o tempo que passa?” (SIRINELLI, 1991, p. 131). Entendê-la dessa forma facilita a análise dos fatos ao longo do tempo, mas partir apenas desse ponto de vista significa admitir lacunas em sua compreensão, uma vez que o lugar no qual um intelectual está inserido não pode ser definido com base apenas em critérios cronológicos, com afirmações que o classificam num determinado período.

Para estudar o conceito de geração, precisamos lidar com os termos “generalidade” e “consistência” (SIRINELLI, 1991, p. 133), uma vez que, se tratamos uma geração apenas descrevendo seus possíveis integrantes e características, ou seja, se generalizamos nossas ideias ao nos posicionarmos sobre uma geração, não encontraremos motivos para nos aprofundar no seu estudo. Se considerarmos que um grupo ganha visibilidade por ter feito algo em conjunto e o identificarmos como geração, esse grupo não poderá dispersar-se – se isso acontecer, identificá-lo como tal terá sido um equívoco.

No entanto, um grupo de pessoas pode ter desenvolvido alguma ação que permita ao pesquisador caracterizá-lo como geração, mesmo que depois esse grupo se desfaça. Além disso, não podemos imaginar que geração represente um padrão, uma vez que ter consistência não significa ter semelhanças; por isso, “o uso da geração como padrão exige vigilância e precauções” (SIRINELLI, 1991, p. 132). Entender geração apenas como sinônimo de um grupo de pessoas com algo em comum é uma forma simplificada e generalizada de lidar com o assunto, tendo em vista que as constatações feitas nesse sentido partem, na maioria das vezes, de um crítico que analisa um cenário específico, e não do grupo que se mobiliza para um fim, como no caso dos modernistas por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922.

Os problemas apontados por Sirinelli podem ser compreendidos mais claramente a partir da discussão sobre geração desenvolvida por Ortega y Gasset, em **En torno a Galileo** (1936). De forma simples, Ortega propõe que o conjunto de realidades vividas por alguém aparecerá de algum modo em sua vida e que a relação/interação com o outro é decorrência de uma circunstância vivida em determinado momento e, se este for modificado, também as necessidades circunstanciais o serão: “(...) son ustedes ahora, en este momento, un elemento de mi destino, de mi circunstancia (...) y en esa vida de ustedes soy yo ahora no más que un ingrediente de la circunstancia en que ustedes viven, soy un ingrediente de su destino” (ORTEGA Y GASSET, 1936, p. 12).

É relevante, para esta pesquisa, retomar o que diz Ortega sobre circunstância, em **En torno a Galileu** (1989), pois o que está ligado à vida de alguém, à sua presença num lugar do mundo em uma situação específica, está em contínuo diálogo com uma realidade e com as pessoas que a constituem – e é desse ponto de vista que analisamos o lugar de JCMN na Geração de 1945, como um poeta cujas circunstâncias se relacionaram com diversas e distintas realidades que não podem ser negadas nem tratadas superficialmente.

Ortega também esclarece que não se pode “(...) interpretar las generaciones en el sentido de la genealogia” (ORTEGA Y GASSET, 1936, p. 21). Identificar as gerações por meio de critérios genealógicos é algo feito desde as civilizações antigas, mas não podemos confundir os critérios de identificação e de interpretação, quando nos debruçamos sobre o trabalho de um intelectual, tampouco considerá-los suficientes quando nos propomos a analisar a relação de um intelectual com uma geração. Para esta pesquisa, JCMN está situado em 1945, tanto por seu nascimento em 1920 quanto pela superação de influências que o levaram a construir uma escrita particular. Por isso, a relevância dada às circunstâncias da vida de alguém não pode confundir geração com a genealogia que define o curso natural da vida humana, sempre situada entre vidas já passadas e vidas futuras – a genealogia é um fator de análise indispensável ao estudo das gerações, mas os dois termos não são sinônimos. Para Ortega, nossas circunstâncias representam seguranças que, em conjunto, são “(...) como una balsa em mar proceloso, enigmático.” (ORTEGA Y GASSET, 1936, p. 13) para que possamos enxergar e alcançar nossos horizontes.

O horizonte formado a partir das circunstâncias de JCMN foi diverso no decorrer do tempo. Desde suas primeiras influências até a vida fora do Brasil, o poeta manteve contato com variados pontos de vista e costumes que, em sua maioria, não eram parecidos em nada com os de seu País. Houve o diálogo que manteve com os jovens da Geração de 1927, em 1947, e com Joan Miró, em Barcelona, cuja liberdade estava cerceada pela ditadura franquista e ele, JCMN, precisou lidar muito bem com seu papel, enquanto representante de outro país, quando resolveu se aproximar de Miró e dos escritores de 1927. Toda a obra de JCMN foi escrita em meio a interações do poeta com outras necessidades (de pessoas, lugares, de escrita) e, se por um lado, isso representa um *corpus* de análise vasto, algumas vezes utilizado para retirá-lo da Geração de 1945, por outro, desperta ainda mais o interesse do pesquisador que precisa se posicionar quanto a sua localização em 1945. Para nós, a enunciação de JCMN

(...) se constitui mediante a própria irresponsabilidade de atribuir a si um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal, *paratopia*, que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se. (MAINGUENEAU, 1995, p. 68 – grifo do autor)

JCMN não achou necessário encontrar um único lugar para chamar de seu, ele soube conhecer lugares e observá-los a fim de encontrar assuntos para sua poesia, mas não havia, para ele, uma responsabilidade quanto a instalações definidas, fossem elas físicas ou ideológicas, por isso é que sua obra poética foi construída, também, a partir de uma interação paradoxal, como nos ensina Maingueneau ao falar de *paratopia*, entre um lugar e um não-lugar.

Reconhecer as circunstâncias que ligam um indivíduo a lugares e a espaços é tarefa indispensável quando se pretende compreender melhor seu ofício – no caso de JCMN, o fazer poético/crítico –, mas Ortega é objetivo quando estabelece os limites que incluem, ou não, alguém em uma geração: “El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener contacto vital” (ORTEGA Y GASSET, 1936, p. 16). Por isso, ao estudarmos a obra de JCMN, na Literatura brasileira, consideramos que, se um homem tem espaço e tempo em comum com outro, cujo nascimento se deu próximo ao seu, então os dois pertencem à mesma geração. Sobre isso, JCMN disse:

Creio que foi Ortega y Gasset quem tratou com mais inteligência o problema das gerações em arte. Endosso as ideias de Ortega: pertencer a uma geração é um fenômeno biológico, não se pode mudar o ano de nascimento. Mas alguns reduzem uma geração à ideia de escola literária; nessa perspectiva, nada tenho a ver com a escola de 45 e com seu ideário estético, formulado, aliás, por um pequeno grupo dentre os nascidos em 1920 e adjacências. (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1999, p. 325).

JCMN não considerou que estar próximo, cronologicamente, a escritores e poetas fosse motivo suficiente para concordar com suas ideias poéticas. Seu apreço pelo trabalho de outros autores foi originado de aproximações de gosto estético, as quais lhe permitiram reconhecer e analisar as qualidades contidas em processos de escrita diferentes do seu.

É comum que a História da Literatura brasileira seja associada a “escolas literárias”, sob o argumento de que, assim, fica mais claro entender os objetivos e estilos dos escritores. Todavia, o que se vê é um comportamento generalizador na atribuição de nomenclaturas que classificam nossa Literatura, finalizam e iniciam períodos, como se acabado o Parnasianismo, houvesse um hiato e, subitamente, o Modernismo fosse iniciado, por exemplo. Nós sabemos que houve um cenário de guerras e mudanças bruscas até que as



ideias modernas chegassem ao Brasil e isso não será explicado através de características e representantes. Dizer, apenas, que o modernismo brasileiro tem “fases”, sem entender as relações do movimento com o cenário mundial nos inícios do século XX é reduzir sua importância para a compreensão da Literatura brasileira. Para nós, essa divisão da história literária setorializada tem prejudicado muito a leitura da obra de JCMN, uma vez que não há consenso sobre quando é preciso situar o poeta em um contexto. Quando lidamos com as gerações como sinônimos de “escolas literárias”, homogeneizamos pensamentos e comportamentos, como se artistas, intelectuais, escritores e poetas estivessem combinados para desenvolver um trabalho conjunto pré-determinado ou mesmo como se fossem aproximados pelo acaso.

A geração de 1945 do Modernismo brasileiro é formada por um grupo múltiplo, no sentido de que não havia ideais comuns a atingir, como a renovação proposta em 1922 ou a postura do grupo regionalista de 1930, ao confrontar personagens com seus dramas e lugares de origem, por exemplo. Os poetas de 45, dentre eles Lêdo Ivo e Paulo Mendes Campos, reconheciam que o apeço pelo verso livre fez com que muita gente se sentisse capaz de escrever poemas e, por isso, resolveram buscar influências em poetas mais antigos, anteriores ao Modernismo de 22, a fim de que pudessem utilizar estruturas de versos e rimas consolidadas pela tradição em seus processos de escrita – o que representou, segundo Sebastião Uchoa Leite, “(...) o erro de não ter procurado novos modos de expressão. [a Geração de 45] Fez um recuo aparentemente tático, mas, na verdade, estacionou em fórmulas gastas” (LEITE, 1966, p. 76).

De acordo com esse ponto de vista, não há dúvida de que JCMN não se familiariza com tal geração, uma vez que a preocupação formal foi algo constante em sua escrita, desde o primeiro livro, em 1942, ou, num recuo maior no tempo, desde que leu, ainda adolescente, os poemas modernos, que o fizeram conhecer outra poesia, que não era parnasiana. É certo que JCMN, nascido em 1920, estreando na cena literária em 1942, devesse ser aproximado do grupo de 45, mas é incoerente dizer que os motivos para tal aproximação sejam fruto de uma busca por exemplos de poesia nas estruturas poéticas da tradição literária brasileira, pois JCMN foi influenciado por nomes contemporâneos a ele, das gerações de 1922 e 1930. Além disso, já em 1947, foi para Barcelona, seu primeiro posto como diplomata, o que o distanciou do cotidiano da Geração de 45. Para JCMN,

(...) a Geração de 45 não é constituída apenas por aqueles que foram nomeados para ela. Geração não significa grupo nem clube. Também não creio que haja uma

“estética” aceita e posta em prática pela Geração de 45, a qual, segundo alguns, seria caracterizada por uma maior sabedoria do exercício literário. Geração de 45 (...) é toda essa gente nova que aí está. Ninguém entra ou sai de uma geração. Nasce nela. Uma geração se define por sua posição histórica e, portanto, pela experiência comum que viverão, de certa maneira, as pessoas nascidas em determinada época (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 40).

Esse foi o posicionamento de JCMN sobre integrar, ou não, a Geração de 45. Quando perguntado a esse respeito, sua resposta era a mesma, numa recorrência que, às vezes, lhe parecia cansativa, como na entrevista concedida a Marcos Linhares<sup>28</sup>, em 1997, quando o poeta, queixando-se das muitas vezes em que respondia ao mesmo questionamento, disse: “Você faz cada pergunta...” (LINHARES, 2013, p. 50). JCMN reforçou sua discordância de que geração seria uma espécie de clube, cujos membros precisassem se comportar de um modo específico; assim também em relação à necessidade de haver uma estética em comum entre os poetas que a integram. Para ele, sempre esteve claro que o fator de aproximação entre poetas e escritores considerados integrantes de uma geração é, antes de qualquer outro, o cronológico.

O fato de sua condição ser a de poeta brasileiro nascido em 1920 fazia dele contemporâneo a esse momento da Literatura brasileira e, sob tal aspecto, ser considerado integrante da Geração de 1945 lhe parecia coerente. Além disso, por pensarmos que sua experiência de poeta preocupado com o trabalho da arte era comum à dos demais poetas de 45, simplesmente porque todos nasceram na década de 1920 e estavam escrevendo ativamente durante os anos em torno de 1945, mesmo que JCMN não lidasse com o fazer poético sob ótica semelhante à dos demais, concordamos que ele pertence, de fato, à Geração de 45:

Apesar de nem terem formado um grupo coeso nem dado origem a um movimento de renovação, os poetas de 1945, que apareceram juntos na cena literária, aqui apreciados quanto às tendências comuns que os animavam, participaram dessa experiência social comum que condiciona, como situação histórica preliminar, um período determinado, as escolhas dos indivíduos componentes de uma parcela da individualidade. Nesse sentido, a palavra geração, que lhes pode ser aplicada, designa tanto o grupo de idade por eles formado quanto a situação histórica de encontro à qual definiram suas expectativas no campo da poesia (NUNES, 2007, p. 19-20).

É coerente aproximar JCMN de outros poetas, nascidos em 1920, através de critérios cronológicos e, a partir disso, situá-los num contexto em comum, sob o ponto de vista de que viveram as mesmas mudanças no cenário da Literatura brasileira e foram antecidos por escritores e movimentos em comum. Nesse sentido é que JCMN pertence à Geração de 45.

<sup>28</sup> Fragmentada ao longo de **Cartas ao Poeta Dormindo** (2013).

Embora JCMN tenha concedido maior importância ao fator tempo quanto a seu lugar na Geração de 45, não podemos esquecer que um cenário literário no Brasil estava se constituindo desde 1922 e que ele, ainda adolescente, observou o que acontecia, antes de decidir se tornar um poeta; embora existam outros nomes, associados a 1945, é JCMN o “intérprete de sua geração” (NUNES, 2007, p. 152), por ter superado o lirismo e os versos exagerados, por ter-se voltado para uma poesia, preocupado em aperfeiçoar seu modo de escrever, atento à metalinguagem e às necessidades humanas, principalmente às ligadas ao Nordeste.

Além disso, JCMN esteve em constante diálogo com as gerações anteriores ao modernismo e com as Literaturas de outros países, em movimentos atentos do observador capaz de escrever seus versos partindo de realidades diversas, não somente de uma, de um lugar específico. JCMN aliou essas questões ao trabalho com a linguagem, pretendido pelos demais poetas de 45, que muito se concentraram em revisitar o que já havia sido feito pelos poetas anteriores a 1922 e esqueceram um pouco de retirar, do real, a matéria de sua escrita.

Por sabermos que “o uso da noção de geração fica às vezes na superfície das coisas, sendo antes elemento de descrição do que fator de análise” (SIRINELLI, 1991, p. 132), é que nos concentramos na Geração de 45. Ressaltamos: dada a multiplicidade do grupo de poetas desse período, os objetivos que pretendiam alcançar, embora estivessem ligados ao rigor estético, se caracterizavam por posturas particulares. É superficial fazer referência à Geração de 45, em poesia, apenas como o terceiro momento do modernismo brasileiro, como o grupo que se voltou para a tradição. Considerar esses poetas integrantes de uma geração, sem discutir sua postura, sua relação com o fazer poético e com os poetas das gerações anteriores, é simplesmente uma escolha banal e descritiva. JCMN não se instalou no lugar “Geração de 45”, nem se preocupou com sua escrita pensando no grupo de 45; interessou-lhe, isto sim, o trabalho com a linguagem, a capacidade de pensar em algum assunto e, a partir dele, escrever um poema, ou mesmo em transformar as realidades de seu interesse em matéria de poesia, o que não o impediu, entretanto, de se posicionar sobre essa geração, nem de analisar os poetas contemporâneos, e dividi-los em “famílias poéticas”, segundo consta no ensaio “Poesia e Composição” (1952).

O lugar de sua obra no panorama literário brasileiro é representado, segundo Antonio Carlos Secchin, de forma

quase isolada, por não existir uma linhagem ostensiva na qual ela se possa inscrever, à exceção, talvez, de um Graciliano Ramos. Cabral não se coaduna com a geração de 45, à qual cronologicamente pertence, e tampouco se caracteriza como um simples continuador do complexo estético e ideológico da poesia de 22. Essa situação faz dele um autor que desbrava uma nova trilha, a exemplo de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, nomes que explodem (n)a literatura brasileira trazendo consigo um olhar arraigadamente pessoal (SECCHIN, 2007, p. 13).

Ao observar aqueles que o influenciaram e ter censo crítico para diferir entre o rigor estético e o lirismo, JCMN optou sempre pelo rigor, de modo que seu caminho na poesia foi guiado por atitudes que o faziam superar-se, em ideias, todas as vezes em que escrevia um novo livro. Sua motivação era trabalhar com novidades na escrita – o que fez desde o primeiro livro, construído com aparência surrealista, mas com rigor formal, ou a partir do segundo livro, quando percebeu, com a crítica de Antonio Candido (comentada neste trabalho) que era preciso tornar mais clara sua escrita, do contrário ela bastaria apenas a si própria.

Portanto, analisadas as circunstâncias comentadas nesta pesquisa, nos parece coerente que JCMN esteja ligado à Geração de 45, mas esse não é o fator mais importante a observar na obra do poeta. Sua relação com o grupo de 45 não é direta nem atuante, ele esteve preocupado com sua poesia e com seu processo de escrita; ateu-se aos esquemas de estrofes, organizando-as segundo sua vontade, à realidade social de Pernambuco e, por extensão, à do Nordeste. A obra poética cabralina não está situada apenas nos limites da Literatura brasileira, o trabalho de JCMN com a linguagem concede, à sua poesia, um caráter metapoético que deve ser estudado sem prévias intenções, de modo que o leitor possa construir, a partir dos poemas cabralinos, além de múltiplas e coerentes interpretações, motes que o façam refletir a respeito de si e da realidade ao seu redor.

A leitura de sua obra nos ajuda a perceber e a compreender como o poeta construiu, a cada livro escrito, um caminho particular, desde um possível surrealismo em seu primeiro livro, **Pedra do Sono** (1942), que deu lugar a uma poesia mais clara e material em **O Engenheiro** (1945), até atingir pontos mais altos em **Psicologia da Composição** (1947). O caminho particular de JCMN em nenhum momento esteve dependente do que se propunha na Literatura brasileira em 1945; o distanciamento do Brasil, durante suas funções de diplomata, retirou JCMN do cotidiano da cena literária brasileira ao mesmo tempo em que ampliou seu horizonte de expectativas, com a leitura da Literatura de outros países e a experiência de circunstâncias diferentes.

É um equívoco estudar a obra de um escritor, submetendo-a a ideologismos ou procurando, nela, relações com comportamentos de uma época; JCMN não elegeu um lugar específico para trabalhar em sua poesia: o real, em seus aspectos mais concretos e materiais, foi o objeto da observação cabralina. Só a leitura crítica e atenta da obra literária é que permitirá, ao leitor, construir suas questões em relação à obra literária e à sua realidade contextual.

A fim de ilustrarmos algumas das relações que JCMN estabeleceu ao longo da vida, vejamos as imagens abaixo:

Figura 5 – JCMN com Vinicius de Moraes. Paris, 1960.<sup>29</sup>



Figura 6 – JCMN com Stella Maria, Murilo Mendes, Saudade Cortesão e um amigo, na “Feira de Sevilha” (sem data)<sup>30</sup>



<sup>29</sup> Disponível em: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/2015/03/vinicius-de-moraes-e-o-poeta-joao.html> (Acesso em 05/10/15, às 21h11).

<sup>30</sup> In: **João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa** (2007).

Figura 7 – Em Sevilha, com amigos ciganos<sup>31</sup>



Figura 8 – JCMN, Manuel Bandeira e Lêdo Ivo<sup>32</sup>



<sup>31</sup> In: **João Cabral de Melo Neto**: poesia completa e prosa (2007).

<sup>32</sup> In: **Cult**: revista brasileira de literatura. Nº 29. SP: 1999.

### 3. CRIAÇÃO POÉTICA E REFLEXÃO CRÍTICA NA OBRA DE JOÃO CABRAL

Somos gente de muita textura e pouca estrutura. Eis a razão do meu interesse sempre crescente – desde *Serial* e *Quaderna* – pela máquina do poema.

(João Cabral de Melo Neto. In: **Poesia Completa e Prosa**, 2007, p. 29)

Os limites entre imagens do real são bastante tênues e, já na **Arte Poética**, de Aristóteles, encontramos uma discussão a esse respeito, a partir da capacidade e da necessidade que o homem tem de imitar comportamentos. Aprendemos que a imitação faz parte da natureza de todos nós desde o nosso nascimento, por isso é natural que nosso desenvolvimento, ainda na infância, aconteça por meio de imitações de nosso universo doméstico, constatadas em nossos gestos, no modo como falamos, em nosso vestuário ou no modo como nos alimentamos. É assim que nos preparamos para a vida em sociedade e, aos poucos, vamos construindo nossa personalidade.

Por isso, acreditamos que a escrita ficcional tem ligação direta com a realidade, na medida em que só existe quando em contato com o real. Para se constituir, ela precisa das relações miméticas, feitas pelo escritor ou poeta, a partir de um objeto imaginado e de uma realidade existente que, por sua vez, oferecerá matéria para que o objeto imaginado se configure em objeto artístico a ser construído.

No entanto, é preciso não confundir a retirada de matéria do real para a elaboração da obra poética com reprodução da realidade a partir de uma obra poética. Não consideramos que a poesia, assim como a arte de um modo geral, “reproduza” a realidade. O trabalho que um poeta faz é nos oferecer meios e novos ângulos, através da escrita, para entendermos o real e suas variadas circunstâncias. Seu ofício não se configura apenas pela *mimesis* que ele faz do real, pois se assim fosse, caberia a ele a função do historiador, que registra e reconstitui, na medida do possível, os fatos históricos. Aristóteles nos adverte quanto a isso, ao tratar da diferença fundamental entre os dois: “(...) um conta o que aconteceu, e o outro o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1989, p. 25). O poeta é aquele que trata das

possibilidades, sejam elas verossímeis ou inverossímeis, uma vez que, estando ele no campo do que poderia ter sido, não há marcações definidas para o que pode ou não, a partir do real, ser matéria poética.

Essas questões são tratadas detalhadamente em **Tempo e Narrativa** (2010, Tomo III), por Paul Ricoeur, para quem há uma realização de expectativas da história, amparada na ficção e desta, amparada naquela: “Essa concretização corresponde (...) ao fenômeno do ‘*ver como...*’ (...) e só é alcançada na medida em que, por um lado, a história se serve de alguma maneira da ficção para refigurar o tempo, e em que, por outro, a ficção se serve da história com o mesmo intuito” (RICOEUR, 2010, p. 311-312). Isso significa que não podemos ignorar o uso que o historiador faz da ficção para retomar o tempo passado, mesmo sem tê-lo vivido, ao passo que a ficção não pode ser interpretada sem o estudo de questões contextuais e reais às quais remeta.

Para entendermos melhor essa relação indissociável entre história e ficção, Paul Ricoeur formula o conceito de “representância” (RICOEUR, 2010, p. 267), explicado, de maneira dialética, como “reconhecimento da Alteridade e apreensão analogizante” (RICOEUR, 2010, p. 268), ou seja, através da representância, é possível enxergar influências de fatos históricos no universo ficcional, sem imaginar que signifiquem uma representação direta do real, nem, tampouco, excluir qualquer relação do texto literário com uma realidade em potencial. O reconhecimento da alteridade faz com que o texto literário possa trazer, por exemplo, um fato histórico para o universo ficcional, sem recontá-lo como fazem os historiadores, mas sim a partir de uma apreensão particular, de forma que, mesmo em se tratando de episódio muito conhecido por todos, haverá novidades todas as vezes que o leitor o encontre, na ficção, uma vez que a ligação com a realidade é apenas um elemento a constituir o texto; nós voltamos à leitura dele, motivados por um conjunto de elementos, formais e estéticos, elementos que se modificam de uma escrita para outra, mas que tem força por sua ligação com o real – mesmo um texto fantástico, com linguagem simbólica, tem essa ligação, do contrário, estaria tão distante do leitor que este não teria nenhum interesse em lê-lo.

Em poesia, a representância depende da interpretação que fazemos das imagens contidas num poema, pois é delas que partimos para o entendimento do que lemos, isto é, para interpretarmos um poema, é preciso identificar quais imagens são construídas pelo poeta, no texto, e, a partir disso, estabelecer relações entre elas e o real, a fim de compreender o que



está no poema. Quando falamos em imagens poéticas, estamos nos referindo, assim como Octavio Paz, à imagem como “(...) toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104). Para Octavio Paz, “A linguagem que alimenta o poema nada mais é, afinal de contas, que história, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico” (PAZ, 2012, p. 192), ou seja, é a linguagem comum, com a qual temos contato em nosso cotidiano e, se assim não fosse, não teríamos condições de partir para os movimentos de interpretação do texto poético. Nós somos capazes de fazê-lo porque o poeta utiliza uma linguagem como a nossa e, só então é que ele trabalha nela, com o auxílio de seu estilo. Portanto, a partir da realidade observada pelo poeta, a linguagem ficcional pode ser construída, através de estratégias discursivas elaboradas para cada tipo de texto.

Consideramos que a poesia – mesmo aquela que procura sobrepor a forma do texto poético às questões históricas – está ligada à realidade e não pode ser dissociada dela, mas é preciso que haja o respeito do leitor diante da obra já escrita, com seu caráter “(...) de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e, até certo ponto, indeterminação, que toda fala implica mesmo quando tudo nela pareça água de rocha e cristal sem jaça” (BOSI, 1988, p. 278), a fim de que a obra literária não seja tratada como um “suporte” para explicar a realidade. Com respeito ao que está dito no texto poético, o leitor terá condições de compreendê-lo de forma mais clara, pois não se deterá em imaginar, de modo impressionista, que intenções teve o autor do texto quando o estava escrevendo. Por isso mesmo, Alfredo Bosi nos adverte quanto à aparente clareza da linguagem; para esta pesquisa, nós acreditamos que o discurso poético tem, antes de ser trabalhado para originar um texto, um sentido ligado às experiências de seu autor e isso não significa – como já o dissemos – que tal sentido seja transposto do plano das ideologias do autor para a folha de papel, mas sim que o texto originado foi escrito a partir de memórias, experiências e observações, ligadas à realidade vivida e observada por seu autor.

Desse modo, nosso objetivo, com este capítulo, é discutir as relações entre a realidade contextual, a criação poética e as análises da linguagem, encontradas na poesia de JCMN, a partir de aspectos estabelecidos, delineados nas subseções dessa discussão. Assim, voltar-nos-emos para alguns poemas de JCMN e, a partir deles, nos aproximaremos dessas questões em sua obra a fim de que possamos entender como elas são possíveis para uma poesia que, ligada ao real, contém valor artístico e ficcional.

### 3.1. Uma microanálise feita por João Cabral de Melo Neto

O Brasil não é só o Nordeste, nem é só o homem de cultura baixa. O Brasil é, também, um país de regiões adiantadas e de gente de cultura alta. Escrever, exclusivamente, para um desses brasis é ser injusto para com o outro. Como me considero um poeta “construtivista” (...) me esforço para escrever para os dois.

(João Cabral de Melo Neto. Entrevista a Hildon Rocha. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1969)

Dentre alguns fragmentos jornalísticos<sup>33</sup> aos quais tivemos acesso em visita ao Instituto Moreira Salles (RJ), há um que diz: “Poesia de João Cabral de Melo Neto microanalisa o Brasil” – foi escrito por Arnaldo Jabor, mas está incompleto e sem referências ao jornal de origem, apenas datado de setembro de 1991. Apesar de se tratar de um pequeno recorte da matéria original, nos chamou atenção o termo “microanálise” e o que Arnaldo Jabor nos diz acerca de JCMN: “João mostrou tudo o que não tínhamos. João nunca mostrou pobreza, mas riquezas ausentes”. Nós sabemos que JCMN sempre revisitou Pernambuco e o Nordeste, ao escrever seus poemas, em todos os livros que publicou. Suas recordações do Recife e dos rios Capibaribe e Beberibe e, ao mesmo tempo, sua constatação das dificuldades na vida dos nordestinos foram motes para a escrita de alguns poemas e, principalmente, dos livros publicados no início da década de 1950: **O Cão sem Plumas** (1950), **O Rio** (1954) e **Morte e Vida Severina** (1955), os quais João Alexandre Barbosa chamou de “o tríptico do rio” (BARBOSA *apud* Revista Cult, 1999, p. 26). Neles, além do cenário de seca, fome e necessidades de toda ordem, há uma atmosfera de angústia envolvendo homens e rios e, a partir dela, há a decisão da partida para outros lugares. Vejamos de que modo isso pode ser observado nos fragmentos que seguem:

(...)  
Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,

<sup>33</sup> Anotados durante a pesquisa que fizemos no Instituto Moreira Salles (RJ), no dia 30 de março de 2015.

dos peixes de água,  
da brisa na água.  
(...)  
(MELO NETO, 2007, p. 81)

O rio como um cão sem adornos, sem luxo ou perspectivas: não conhece a chuva, não sabe nada sobre a facilidade de ter água em fontes, copos ou cântaros, tampouco imagina que suas águas sejam capazes de guardar a vida de uns peixes, nem que o vento possa encontrá-las. **O Cão sem Plumas** (1950) é, do começo ao fim, uma relação entre um rio e os homens às suas margens, estabelecida pela metáfora “cão sem plumas”. Através dela, percebemos que os três estão indissociavelmente unidos pelas riquezas que não têm e das quais, tampouco, têm consciência de que possam existir. Os adornos que faltam ao cão e, por extensão, faltam também aos homens e ao rio Capibaribe, não são apresentados ao leitor como pobreza, mas como elementos de uma realidade onde é difícil sobreviver. Eles representam aquilo que falta e o início da procura pelo que falta. Assim, também, em **O Rio** (1954), o rio Capibaribe ganha voz e nos fala acerca de sua ida, do Sertão para o mar, em busca de suas “riquezas ausentes”:

(...)  
Desde tudo que me lembro,  
lembro-me bem de que baixava  
entre terras de sede  
que das margens me vigiavam.  
rio menino, eu temia  
aquela grande sede de palha,  
grande sede sem fundo  
que águas meninas cobiçava.  
(...)  
(MELO NETO, 2007, p. 95)

JCMN escreveu uma “poesia toda tópica” (MELO NETO, 2007, p. 33), ou seja, a partir de assuntos definidos, de modo que o leitor pudesse entender sem muitas dificuldades um poema escrito por ele. Nesse caso, o “rio menino” divide com o leitor, durante o percurso que faz, seu temor da enorme sede “sem fundo” [das pessoas] que, às suas margens, o “vigiava”. A “tópica” é a ida do rio Capibaribe, do Sertão até o mar: o poeta dá a voz para o rio e deixa que ele nos fale de sua viagem, ao que ele corresponde, contando-nos como são os cenários por que vai passando, como é a terra com sua sede sem fim e de que modo as pessoas parecem vigiá-lo em sua passagem.

Assim, entendemos melhor o que Arnaldo Jabor quis nos ensinar com as “riquezas ausentes”. Como o “cão sem plumas”, o “rio” não se refere à terra sedenta nem às pessoas que vai encontrando com adjetivos ligados à pobreza; sua relação com a paisagem ao

redor é de “comum retirar” (MELO NETO, 2007, p. 119), no sentido de que estão, ele e as pessoas, buscando o que falta, enquanto a terra, sedenta, permanece à espera de água. Isso nos mostra que JCMN construiu relações íntimas entre as pessoas e seu lugar de origem, sem apontar que elementos faltavam em suas vidas, mas nos ensinando a pensar sobre os modos possíveis de constatar uma ausência de itens fundamentais para a manutenção da própria vida. Uma constatação difícil, configurada de modos distintos, mas sempre o ponto de partida para a procura.

Finalmente, vejamos como é possível ilustrar as “riquezas ausentes” no auto **Morte e Vida Severina** (1955): para se apresentar ao leitor, a personagem Severino, retirante em torno de quem o auto se desenvolve, desiste de dizer quem é, já que tudo em si é comum e pode ser confundido com as características de outros. Vejamos como Severino resolve a questão:

(...)  
 Mas, para que me conheçam  
 melhor Vossas Senhorias  
 e melhor possam seguir  
 a história de minha vida,  
 passo a ser o Severino  
 que em vossa presença emigra.  
 (MELO NETO, 2007, p. 148)

Assim como nos dois fragmentos anteriores, há a ausência. Nesse caso, ela surge ainda nas confusões que podem ser feitas na apresentação da personagem, já que tudo é comum entre Severino e seus conhecidos, seu nome, os nomes de seus pais, seu lugar de origem: há muitos outros com nomes e situações idênticos aos dele. Por isso é que Severino passa a ser, daquele ponto (onde se constata a ausência) em diante, apenas aquele que emigra. Num processo de des-predicação, constatamos que todas as caracterizações são retiradas de Severino, a fim de que o foco textual seja direcionado para a sua partida e o leitor entenda que, até decidir sair de seu lugar, foi preciso o retirante reconhecer que não tinha nada e, mesmo o que parecia, de fato, pertencer a ele, seu nome, não era prova de singularidade, já que havia outros homens chamados Severinos.

De um lugar de “riquezas ausentes”, nos falamos o poeta de **O Cão sem Plumas** (1950), o rio Capibaribe de **O Rio** (1954) e Severino, o retirante, desse “Auto de Natal pernambucano”. É da ausência que eles seguem para uma espécie de procura, sem saber o que poderão encontrar, mas certos de que contarão ao leitor tudo o que avistarem.

Com esses três fragmentos, nos aproximamos da microanálise sugerida por Arnaldo Jabor, em relação à condição do homem nordestino e das paisagens do Nordeste, a partir de Pernambuco. No entanto, é preciso ver de que modo essa análise mais específica é direcionada, pelo poeta, ao homem do Brasil, ou seja, às circunstâncias possíveis a um homem, dentro de suas relações com seu lugar de origem. Para JCMN, “O poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca” (MELO NETO, 2007, p. 28). Nos livros mencionados anteriormente, essa realidade dolorosa diz respeito a Pernambuco e, por extensão, ao Nordeste inteiro – além do mais, as “riquezas ausentes” são inerentes a qualquer pessoa, apesar de suas circunstâncias –, mas isso se deu porque JCMN nasceu e cresceu no Recife e sua familiaridade com o lugar foi mantida e preservada ao longo da vida, mesmo que ele considerasse “difícil voltar ao Recife” (CAVALCANTI *apud* Revista Cult, 1999, p. 33) depois de anos vivendo longe dele, pois a cidade viva em sua memória era aquela de sua infância e de sua juventude, menor, “uma cidade importante e vital para o país” (CAVALCANTI *apud* Revista Cult, 1999, p. 33).

De suas vivências e observações no Recife, JCMN foi para as experiências em outros países, mas, embora não se tenha detido em questões específicas dos estados ou mesmo das regiões brasileiras, seu vínculo com o Brasil jamais foi rompido. Em conversa com Vinicius de Moraes<sup>34</sup>, Vinicius se referiu a JCMN, dizendo que ele sempre teve “(...) a nostalgia do engenho de sua infância. Para ele, um sonho bom é esse que o carrega dormindo para os seus dias de menino, à beira do Capibaribe, lendo romances”. Esse comentário de Vinicius pode ser comprovado com muitos poemas da obra cabralina, como em “Coisas de Cabeceira, Recife<sup>35</sup>”, onde “Diversas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com um rótulo: Recife” (MELO NETO, 2007, p. 311), exemplo de que o poeta, aos 45 anos quando escreveu o poema, tinha as lembranças de infância e juventude bem organizadas em sua mente, como se estivessem dispostas em uma prateleira, materializadas como objetos queridos.

Portanto, JCMN não pretendeu distanciar-se de seu país, nem de seu estado de origem. Assim como participou, na medida do possível, da vida literária do Brasil, através das cartas que trocou com escritores, poetas e intelectuais, ou mesmo nas vezes em que voltava ao Brasil para curtas estadas – nessas ocasiões, participou de alguns congressos, como o

<sup>34</sup> Trata-se de “Um Poeta ganha 100 mil cruzeiros”, documento sem data nem referências, ao qual tivemos acesso durante visita à Fundação Casa de Rui Barbosa, nos dias 26 e 27 de março de 2015.

<sup>35</sup> In: **A Educação pela Pedra**, livro escrito entre 1962 e 1965.

Congresso de Poesia do Recife, em 1941, onde proferiu a conferência *Considerações sobre o poeta dormindo*.

Em conferência na Academia Brasileira de Letras, em setembro de 2009, Antonio Carlos Secchin examinou de que modo é possível observar a tênue ligação entre JCMN e seus pares, em língua portuguesa, no Brasil, durante os anos em que o poeta esteve em outros países. Seu exame consistiu em identificar as homenagens a escritores e poetas brasileiros, feitas por JCMN através de títulos de poemas, epígrafes, dedicatórias de livros, referências diretas e indiretas a escritores e poetas nos poemas da obra cabralina. Embora descritivo, o trabalho de Secchin sugere inúmeras possibilidades de estudo para as relações de JCMN com o Brasil e com a Literatura brasileira, uma vez que, dentre os 20 livros escritos por JCMN, 14 são dedicados, além dos poemas em que há referências (diretas e indiretas) não apenas a escritores e poetas, mas também a pintores e arquitetos. O que Antonio Carlos Secchin nos mostra é que, apesar da vida longe do cotidiano literário brasileiro, JCMN não rompeu os elos com a Literatura de seu país de origem durante os 40 anos de vida em outros lugares.

Seguindo por esse caminho de “riquezas ausentes” e de referências aos pares brasileiros, nos propomos a discutir a postura de JCMN diante da escrita ligada a um lugar, neste caso o Brasil, e ao papel do poeta diante de tal escrita. Para tanto, partiremos dos poemas “O Artista Inconfessável” e “A Pedra do Reino”, publicados originalmente, o primeiro no livro **Museu de Tudo** (1974) e o segundo, em **A Escola das Facas** (1980), mas retirados por nós do exemplar **Poesia Crítica** (1982), no qual JCMN organizou, em duas seções, intituladas “Linguagem” e “Linguagens”, respectivamente, “(...) os poemas em que (...) tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982, Nota do autor). O “assunto” está definido, então: em “Linguagem” o poeta tratará da “criação poética” e, em “Linguagens”, da “obra ou personalidade de criadores poetas ou não”. A primeira parte do livro consta de 21 poemas e a segunda, mais longa, de 59 poemas.

Essa divisão aponta, segundo João Alexandre Barbosa, para uma complexidade decorrente do “(...) uso feito da palavra *assunto*, pois a pergunta que logo ocorre é de saber o que significa, para um poeta, a própria palavra, isto é, em que medida, por um lado, o poema tem um assunto e, por outro, em que medida o poeta toma *como assunto* este ou aquele objeto” (BARBOSA *apud* Revista Cult, 1999, p. 23). João Alexandre lança a questão, mas sabe que é arriscado respondê-la: saber em que medida a palavra *assunto* recupera situações

relacionadas ao ofício da escrita, do poeta diante da folha em branco, em “Linguagem”, ou como se deu a escolha de outras formas poéticas (ou não) a partir das quais escrever um poema, em “Linguagens”, é querer entrar para o âmbito da escrita do poeta, para o momento de sua produção. Por isso, é preciso levar em consideração que a proposta de JCMN, ao empregar a palavra *assunto*, foi tratar dos processos de criação poética: em “Linguagem”, a palavra está voltada para ela mesma, enquanto em “Linguagens”, a palavra é trabalhada para discutir a criação ficcional voltando-se para a escrita de outros criadores, poetas ou não.

**Poesia Crítica**<sup>36</sup> (1982) não teve reedições e não consta na Obra Completa<sup>37</sup> de JCMN, por isso, talvez, seja um livro pouco lido. No entanto, é indispensável ao pesquisador da obra cabralina a sua leitura, pois foi o único exemplar organizado pelo poeta, com o objetivo de reunir poemas de caráter crítico e poético, relacionados a criadores poetas (ou não), escolhidos não como “(...) reiteração de verdades a que o autor tenha chegado, mas apenas como consequência de uma permanente meditação sobre o ofício de criar” (MELO NETO, 1982, Nota do autor). Sobre o exemplar, JCMN disse tê-lo feito para reunir, em livro “(...) a crítica que faria em prosa e fez em poesia” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 26).

Para justificar sua necessidade de meditações contínuas acerca da criação poética, JCMN reiterou a divisão feita em “Poesia e Composição” (1952) para as famílias de poetas: aqueles que consideravam a poesia como algo natural, à maneira de um dom, e aqueles que a viam como procura constante. Por pertencer ao segundo grupo é que JCMN sentiu necessidade de tentar uma análise de sua obra e, dela, retirar poemas que dessem, ao leitor, possibilidades de pensar sobre o ofício da criação poética e sobre as relações desse ofício com o mundo no qual o poeta estivesse inserido. Por isso ele nos adverte:

Quanto à ideia de, em poesia, falar de poesia ou de outras formas de criação, crê o autor que ela só parecerá coisa estranha a quem ignora tudo do que escreveu. Quem teve contato com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra. (MELO NETO, 1982, Nota do autor)

<sup>36</sup> Sobre a organização formal do livro, sob uma perspectiva matemática, e sua relação com a pintura do holandês Piet Mondrian, há um estudo de Helton Gonçalves de Souza, chamado **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto** (Annablume, 1999), no qual os poemas de **Poesia Crítica** são analisados a partir da organização diretamente pensada por JCMN, submetida ao número quatro. Nesse sentido, esse é um estudo que conflui com esta pesquisa, pois considera a atuação direta de JCMN na organização editorial de **Poesia Crítica**.

<sup>37</sup> Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2007.

É preciso ter lido a obra de JCMN antes de partir para a leitura de **Poesia Crítica** (1982) e o poeta nos diz isso na nota que precede os poemas, para que não caiamos no erro comum de atribuir expressões redutoras à sua poesia, acusando-a de um possível hermetismo ou mesmo de uma materialidade excessiva. Quem leu os livros de JCMN sabe que a relação entre linguagem, escrita e mundo sempre esteve presente em sua obra e que o poeta se manteve atento às possíveis significações originadas de seus poemas, no sentido de que escreveu pensando em ser claro para que o leitor concretizasse e reconstruísse suas expectativas diante de um poema cabralino. A linguagem poética, para JCMN, não esteve associada a adornos ou impressionismos, ele a tratou como uma linguagem entre outras, uma potencialidade a ser utilizada pelo poeta para recriar suas experiências e observações do mundo, a fim de que, após leitura e releitura de seus poemas, o leitor fosse capaz de entender a realidade, em suas múltiplas faces, transformada pelo texto poético e, por extensão, pudesse pensar sobre o mundo e sobre suas circunstâncias, ao que ele mesmo disse: “(...) sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais clara possível, e deixo que o leitor tire a conclusão” (MELO NETO, 2007, p. 22).

Nós sabemos que há uma distância entre a experiência e a imagem construída a partir dessa experiência no texto poético cabralino – assim como em todo texto ficcional –, mas não podemos confundi-la com ausência da realidade nos poemas de JCMN, tampouco considerar que sua poesia se configure de maneira intransitiva. JCMN construiu uma “forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar de qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada. Assim por que não uma poesia crítica?” (MELO NETO, 1982, Nota do autor).

Uma linguagem que fale sobre aquilo que o poeta vê, quando escreve, sobre o lugar de onde parte para a escrita do poema, sobre qualquer circunstância que mereça sua atenção, mas, sobretudo, uma linguagem poética construída para alcançar um leitor, ligada à realidade de maneira crítica, configurada por meio de poemas capazes de ensinar o leitor a entender a arte da escrita, pois está voltada para a análise de suas próprias estruturas, e a entender a vida, a sua e a do outro, pois está ligada à realidade.

No entanto, é João Alexandre Barbosa quem não nos deixa esquecer: a transitividade da linguagem, mesmo que todas as propostas de JCMN sejam definidas e apresentadas ao leitor no que concerne à organização de **Poesia Crítica** (1982), “(...) pode enganosamente parecer óbvia, mas é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e,



portanto, de intransitivo, no trabalho da linguagem” (BARBOSA *apud* Revista Cult, 1999, p. 26). Dito de outro modo: é preciso cuidado ao tentar retirar o caráter intransitivo do processo de criação poética, pois a linguagem, enquanto potencialidade biológica de um indivíduo, é intransitiva, no sentido de que ela existe (virtualmente) e não será modificada. O trabalho do poeta se dá no plano dos desdobramentos que podem ser construídos a partir dela em língua portuguesa. Sabendo disso, vejamos os poemas que retiramos de **Poesia Crítica** (1982). O primeiro se chama “O Artista Inconfessável”, embora publicado originalmente em **Museu de Tudo**, de 1974, é o segundo poema na sequência de “Linguagem”, onde encontramos poemas oriundos de publicações anteriores a 1974. O texto diz o seguinte:

Fazer o que seja é inútil.  
 Não fazer nada é inútil.  
 Mas entre fazer e não fazer  
 mais vale o inútil do fazer.  
 Mas não fazer para esquecer  
 que é inútil: nunca o esquecer.  
 Mas fazer o inútil sabendo  
 que ele é inútil, e bem sabendo  
 que é inútil e que seu sentido  
 não será sequer pressentido,  
 fazer: porque ele é mais difícil  
 do que não fazer, e difícil-  
 mente se poderá dizer  
 com mais desdém, ou então dizer  
 mais direto ao leitor Ninguém  
 que o feito foi para ninguém.  
 (MELO NETO, 1982, p. 5)

Eis uma imagem de poeta, escolhida por JCMN: um artista que não se confessa como tal, para quem não há diferença entre uma ação e uma recusa, sob a condição de que a recusa não pode ser feita em favor do esquecimento – nesse caso, é preciso escolher a ação. O poeta está nesse lugar de escolha entre o sim e o não, mas, ao mesmo tempo, ele sabe que não pode se submeter a esquecimentos, por isso escolhe a ação. Consciente de que seu ofício é “inútil”, ele sabe que não há garantias de que um poema alcance um leitor em potencial, que lhe ensine algo, apesar disso escolhe “fazer: porque ele é mais difícil/ do que não fazer”. Todavia, sua escolha pela ação não elimina o fato (muito bem apresentado por JCMN) de que o poeta não tem garantias de que um poema seja lido e compreendido pelo leitor em potencial. Ele se refere ao “leitor Ninguém”, ou seja, ao leitor em potencial, anônimo para o poeta, dizendo que seu poema não foi destinado a nenhum grupo de pessoas em particular – o poema não se direciona a “ninguém”. O poeta não nega, por isso, a ação (também movida pela palavra), embora saiba do “inútil” da arte; em sua “inutilidade”, ela realiza suas potencialidades.

Portanto, a “luta” do poeta com a palavra está situada no centro de muitas dúvidas: não há garantias de que escolher a ação seja o melhor a fazer e não há nada de concreto em relação ao leitor que, talvez, se dedique à leitura de seus poemas. Por isso, o poeta não tem garantias para se autointitular um artista – ele permanece num estado inconfessável. Ainda assim, se decide pela ação e, com isso, JCMN dá “(...) mais uma lição ao leitor, e ao leitor crítico, de sua obra: a de que a sonhada transitividade do poema não se atinge sem o risco da crítica de seus termos” (BARBOSA *apud* Revista Cult, 1999, p. 28-29), ou seja, é preciso pôr em revista constantemente a estrutura do poema para que seu autor tenha consciência do alcance do texto: talvez ele não desperte o leitor para as possibilidades de ver o real, a partir da ficção. O poema pode, ser bem ou mal sucedido no que se refere a possíveis objetivos de seu autor e este deve esperar, também, por isso, ou por surpresas quanto ao poder de motivar atitudes, ações positivas, que um poema de sua autoria possa ter.

Assim, porque escolheu a ação, mesmo considerando-a inútil, o poeta precisa revisar suas motivações para essa escolha. Ele deve voltar-se constantemente para seu processo de criação poética, certo de que estará rodeado por incertezas, mas consciente de que precisa agir: por isso a procura de JCMN pela poesia transitiva, isto é, pela poesia que objetiva uma ação, mas também a poesia que se volta para seus termos e reflete sobre a validade que eles possam ter.

Esta é uma poesia que faz microanálises, como sugeriu Arnaldo Jabor, que trata um objeto de maneira crítica. Assim, em “O Artista Inconfessável”, JCMN nos apresenta as dificuldades que o poeta enfrenta no momento da escrita. De outro modo, em “A Pedra do Reino”, originário do livro **A Escola das Facas** (1980), percebemos como o processo de criação poética pode ser pensado de maneira relacional. O título faz referência ao livro **O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta** (1971), de Ariano Suassuna e, pela leitura do poema, identificamos de que modo a experiência da leitura que JCMN fez do romance de Ariano origina imagens que apresentam criticamente sua leitura, ao mesmo tempo em que alcançam um espaço mais amplo, caracterizado pela relação entre o Nordeste e o Brasil. Vejamos o poema, a partir de suas quatro estrofes:

1. Foi bem saber-se que o Sertão  
 não só fala a língua do *não*.  
 Para o Brasil, ele é o Nordeste  
 que quando cada seca desce,  
 que quando não chove em seu reino  
 segue o que algum remoto texto:  
 descer para a beira do mar

(que não se bebe e pouco dá).  
 2. Os escritores que do Brejo,  
 ou que da Mata, têm o sestro  
 de só dar a vê-lo no pouco,  
 no quando em que o vê, sertão osso.  
 Para o litoral, o esqueleto  
 é o ser, o estilo sertanejo,  
 que pode dar uma estrutura  
 ao discurso que se discursa.  
 (MELO NETO, 1982, p. 46)

Apresentadas as duas primeiras estrofes do poema, vemos de que modo a microanálise sugerida por Arnaldo Jabor é um elemento caracterizador da poesia cabralina. Se, em “O Artista Inconfessável”, o poeta está voltado para o fazer poético e para as “utilidades” desse ofício, em “A Pedra do Reino”, ele está voltado para a construção de outro criador, por isso a seção da qual retiramos o poema chamar-se “Linguagens”, e, a partir disso, ele reflete de modo crítico acerca da relação entre o Nordeste e o Brasil.

O primeiro verso chama a atenção do leitor para essa relação conflituosa: “Foi bem saber-se que o Sertão/ não só fala a língua do *não*”. A propósito do título do poema, seguido desse verso, é possível recuperarmos o contexto difícil pelo qual o Nordeste se refere à fome, à pobreza extrema e à falta de água, numa língua que só fala o *não*. Recuperado, rapidamente, tal cenário, o poeta nos lança outra perspectiva, construída, nesse caso, a partir do romance de Ariano: é bom saber que, mesmo com o rótulo da negatividade, há outras línguas no Sertão. O primeiro verso do poema é fundamental para sabermos que o poeta dividirá o poema pautado por esses dois pontos de vista: a língua do não e a do sim.

Com a língua do não, o poeta nos lança algumas provocações: a primeira, já o dissemos, está no primeiro verso e nos diz das outras linguagens do Sertão; a segunda consiste no rótulo que o Nordeste representou, durante muitos anos, para o Brasil: um lugar de seca que afugenta seus habitantes para outras terras – para estes, o Nordeste é o Sertão, para aqueles, é apenas o Nordeste, com toda a sua falta –, uma ideia criticada pelo poeta porque “segue o que algum remoto texto:/ descer para a beira do mar”. Só mesmo os textos antigos é que ainda veiculariam informações dessa natureza a respeito do Nordeste (o poema faz parte de **A Escola das Facas**, livro de 1980), quando deveriam ensinar em que circunstâncias viviam os sertanejos e por quais motivos. Lançadas as provocações, o poeta nos conduz pela outra face do Sertão, apresentada a nós com a língua do sim. Vejamos a segunda parte de “A Pedra do Reino”:

1. Tu que conviveste o Sertão

quando no sim esquece o não,  
 e sabes seu viver ambíguo,  
 vestido de sola e de mitos,  
 a quem só o vê retirante,  
 vazio do que nele é cante,  
 nos deste a ver que nele o homem  
 não é só o capaz de sede e fome.  
 2. Sertanejo, nos explicaste  
 como gente à beira do quase,  
 que habita caatingas sem mel  
 cria os romances de cordel:  
 o espaço mágico e feérico,  
 sem o imediato e o famélico,  
 fantástico espaço suassuna  
 que ensina que o deserto funda.  
 (MELO NETO, 1982, p. 46-47)

Eis a língua do sim: só a compreende quem (con)viveu o Sertão. Este sabe da ambiguidade inerente ao lugar, onde coexistem mitos e brigas (“sola”), onde um homem “não é só capaz de sede e fome”. Não é o Sertão, o lugar “retirante”, no sentido de que todos que nele habitam, se unem para um motivo: retirar. Quem o vê dessa forma, desconhece-o, incapaz de vê-lo por trás do rótulo Nordeste. Aproximando-nos do Sertão, vemos que sua gente não fala uma língua do não, embora viva num estado “à beira do quase”, onde a fome e a fantasia fazem parte de um mesmo ser e, mesmo sem a doçura originada de farturas, consegue viver e criar suas pequenas histórias, retomadas pelo “fantástico espaço suassuna/que ensina que o deserto funda”. Toda a reflexão do poeta esteve diretamente ligada à leitura que fez do romance de Ariano, no qual o universo mítico e fantástico faz parte da realidade do Sertão. Foi sua leitura do romance um ensinamento acerca do Sertão, de sua fertilidade, vista apenas por quem se dispõe a conhecê-la.

Em “A Pedra do Reino”, a microanálise é sutil, mas extremamente crítica, pois somos apresentados a uma relação difícil, a do Brasil com o Nordeste, ao mesmo tempo em que aprendemos que é preciso voltarmos-nos para uma realidade e para as suas particularidades, se quisermos, de fato, conhecê-la sem preconceitos. Portanto, a microanálise que JCMN faz, em sua poesia, trata do ofício poético e do caráter social do poema, isto é, de sua ligação com uma sociedade, de modo mais amplo, não engajado por partidarismos – seu “engajamento” é como o sartreano, de conscientização e desalienação –, mas preocupado com um leitor em potencial, em despertá-lo para um pensamento crítico sobre o que o cerca. Nós percebemos claramente como tais preocupações se configuram em “A Pedra do Reino”, oportunidade em que o poeta se volta para o ofício da escrita (do outro e, por extensão, para o

seu próprio) e nos mostra novas possibilidades interpretativas naquilo que foi escrito por outro escritor/poeta, através de seu poema.

### 3.2. A natureza metalinguística do discurso de João Cabral de Melo Neto

Éramos ainda parciais quando definíamos como poema-de-construção o realizado por João Cabral. Devemos agora retificar: poema-de-construção que leva a um poema construtor, por efeito do humanismo combatente que o preenche.

(Luiz Costa Lima, em **Lira e Antilira**: Mário, Drummond, Cabral, 1968, p. 331)

Em entrevista<sup>38</sup>, JCMN classifica de “encantatória” a poesia que tenta embalar o leitor. Sua posição é oposta, pois procura “despertar consciências: Acho que a maior sensação do homem é viver a lucidez, viver o aceso, com todas as portas da percepção bem abertas,” diz ele. A partir dessa intenção de JCMN, nos propomos a discutir, nesta seção, a metalinguagem em sua poesia.

Nossa proposta não se coaduna com nenhum rótulo que, possivelmente, tenha sido atribuído à poesia cabralina, o que pretendemos é discutir, a partir da linguagem poética cabralina, as relações entre a poesia, a crítica e a reflexão poética, e explicá-las nos poemas “Autocrítica” e “Generaciones y Semblanzas”, originários dos livros **A Escola das Facas** (1980) e **Serial** (1961), mas retirados por nós do exemplar **Poesia Crítica** (1982), onde estão dispostos nessa ordem, apesar de o segundo datar de livro anterior. Nossa justificativa para retirá-los da **Poesia Crítica** (1982) reside no fato de que JCMN foi o organizador do livro e a ordem dos poemas também foi um critério seu. Assim, interessa-nos saber de que modo os movimentos entre poesia, crítica e reflexão poética confirmam o que disse Haroldo de Campos sobre a poesia de JCMN: “Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade” (CAMPOS, 1967, p. 73).

<sup>38</sup> Concedida a Aparecida de Paula Lima para a seção “Especial Literatura” (Jornal sem título), de 18 de agosto de 1974, à qual tivemos acesso em pesquisa aos documentos de João Cabral de Melo Neto, guardados na Academia Brasileira de Letras (RJ), realizada no dia 24 de março de 2015.

Uma poesia que se volta para os seus termos, reflete sobre eles e, em seguida, se lança para alargar os horizontes do leitor: assim se configura a metalinguagem na poesia cabralina. Não se trata apenas de um poema sobre a linguagem ou sobre o ofício da escrita; JCMN nos questiona a respeito das utilidades de seu trabalho para a construção de nosso pensamento. Por isso, a metalinguagem, ora discutida, alcança um nível mais alto em relação ao poema que se volta para suas estruturas, apenas. Nós estamos tratando de um poeta que não dissocia o cuidado formal das preocupações sociais – estas interpretadas no sentido de ajudar o leitor a pensar acerca da realidade, a sua e a do outro. Por isso, vejamos os poemas selecionados para entendermos de que modo esses movimentos são possíveis. Em “Autocrítica”, a metalinguagem se configura com o poeta voltado, da escrita, para a escrita. Nesse caso, sua inquietação com a (in)utilidade do poema se constitui de outro modo:

Só duas coisas conseguiram  
 (des) feri-lo até a poesia:  
 o Pernambuco de onde veio  
 e aonde foi, a Andaluzia.  
 Um, o vacinou do falar rico  
 e deu-lhe a outra, fêmea e viva,  
 desafio demente: em verso  
 dar a ver Sertão e Sevilha.  
 (MELO NETO, 1972, p. 50)

Para lermos esses versos e atribuímos a eles o devido valor, precisamos elencar algumas questões, indispensáveis em nosso ponto de vista: a primeira se refere ao fato de que JCMN viveu 40 anos longe do Brasil – e ainda estava fora do país, quando escreveu esse poema –, a segunda diz respeito ao amor que o poeta alimentou, durante toda a vida, por Pernambuco e por Sevilha, na Espanha, e a terceira é que os dois lugares são temas recorrentes em sua poesia. É importante retomar essas questões porque são elas as ferramentas que nos ajudarão a entender um poema tão curto, porém denso, e sua inserção, entre os poemas críticos.

Com uma discussão dessa natureza, entramos para o plano das relações entre vida e obra, no sentido tratado por Dominique Maingueneau, de que “O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela arte” (MAINGUENEAU, 1995, p. 160). Por isso, em “Autocrítica”, a metalinguagem, observada entre os movimentos de poesia, crítica e reflexão poética, pressupõe que o leitor crítico detenha as informações relacionadas às experiências de JCMN antes de se debruçar sobre a leitura do poema. Só assim ele entenderá porque o poeta foi (des) ferido “até a poesia”: em duas faces, uma que fere, e outra, que alivia, ou desfere, o poeta mostra ao leitor

de que modo alcançou a poesia; continuamente se ferindo e se curando, ele aprendeu com a vida em Pernambuco a preservar um lugar de origem e a carregá-lo aonde fosse, lúcido em relação a tudo o que vivera antes de precisar partir; com Sevilha, assemelhada com a paisagem pernambucana, porém com nome feminino, o poeta conheceu características de um “Sertão” mais ameno, fértil e vivo, possível somente porque ele levava consigo a memória pernambucana de um Sertão masculino, onde a fertilidade era difícil e a vida, indiferente a uma parcela da população.

Essas duas paisagens acompanharam JCMN e constituem, em sua obra, “a zona de contato mais evidente entre a ‘vida’ e a ‘obra’” (MAINGUENEAU, 1995, p. 160). Tal evidência pode ser explicada com a leitura dos poemas cabralinos, mas também com a escolha de JCMN, dentre outros, pelo poema “Autocrítica” para integrar a **Poesia Crítica** (1982). Nesse caso, a metalinguagem pode ser compreendida da seguinte forma: anterior à escrita da poesia, está a realidade na qual se insere JCMN – para esta pesquisa, a compreensão de tal realidade é indispensável –, em seguida, há a relação desse lugar de origem de onde sai JCMN com a poesia que ele procura escrever.

Paremos um pouco antes de seguir adiante. Nós estamos nos referindo aos primeiros movimentos da escrita de um poema, à sua difícil relação com as circunstâncias reais de seu autor ou, dito de outro modo, às ligações entre história e ficção. Nesse ponto, segundo Roland Barthes, “Nasce o trágico da escrita, já que o escritor consciente tem agora de se debater contra os signos ancestrais e todo-poderosos que, do fundo de um passado alheio, lhe impõem a Literatura como um ritual, e não como uma reconciliação” (BARTHES, 2006, p. 77). Isso significa que um escritor ou poeta não pode partir de um universo adâmico para a escrita de seu texto. Ele precisa levar em consideração os “signos ancestrais” que o precedem para compreender que seu lugar de fala está diretamente ligado a vozes, anteriores à sua, e a circunstâncias datadas de muito antes de sua vida. Adâmico é o silêncio dos signos. Ancestrais são aqueles que guardam o começo dos *arcanos*, isto é, dos enigmas, quando começa o *colo* ou cultura, “(...) a matriz (...) do espaço que se está ocupando” (BOSI, 2006, p. 11).

Assim, entendemos que o reconhecimento de suas origens e da realidade ancestral inerente ao ser humano foram elementos importantes para a construção da poesia de JCMN. E, deste ponto, continuamos com nossa discussão a respeito dos movimentos da metalinguagem cabralina, a saber: poesia, crítica e reflexão poética, possíveis apenas porque houve um

reconhecimento, pelo poeta, de suas origens. Para nos aproximarmos de crítica e reflexão poética, na obra cabralina, vejamos o poema “Generaciones y Semblanzas”, incluído em fragmentos à **Poesia Crítica** (1982), o que nós optamos por preservar, pois a escolha por uma parte do poema em detrimento de outra foi medida tomada pelo organizador da coletânea, JCMN. Nós o transcreveremos e, em seguida, analisaremos os momentos de crítica e de reflexão poética. Dizem os fragmentos de “Generaciones y Semblanzas”:

Há gente para quem  
tanto faz dentro e fora  
e por isso procura  
viver fora de portas.

E em contra existe gente,  
mais rara, em boa hora,  
que se mostra por dentro  
e se esconde por fora:

dela é o poeta-hortelão  
que se tranca na horta  
para cuidar melhor  
sua literária flora;

a flora, geralmente,  
que se costuma agora  
e que se reclama estufas  
íntimas, de alma mórbida.

Porém nesse hortelão  
há uma coisa curiosa:  
quando maior cuidado  
tem de fechar as portas

tem ele de entreabrir  
vidraças para fora.  
É a fim de que os legumes  
de sua profunda roça

(os tomates sensíveis,  
as alfaces barocas,  
couves meditabundas,  
sentimentais cenouras),

legumes madurados  
ao sol de sua sombra,  
seus íntimos legumes  
possuam boa montra.  
(MELO NETO, 1972, p. 79-80)

Percebemos que há uma alternância entre a poesia crítica e a reflexão poética, a partir da metalinguagem. Sabemos, pelo título, que o poema diz respeito a gerações e possíveis semelhanças entre elas e, por isso, nas duas primeiras estrofes do fragmento, somos apresentados a dois tipos de gente: para o primeiro tipo “tanto faz dentro e fora”, enquanto o segundo “se mostra por dentro/ e se esconde por fora”. Só depois de distinguir, criticamente, essas gentes, tratando-as no plano da perspectiva humana, o poeta traz ao texto sua reflexão, na terceira estrofe, o “poeta-hortelão”, em torno de quem se voltará o poema, com todos os



seus movimentos de interpretação. Ao mesmo tempo em que trata de poesia como matéria desse poema, o poeta nos mostra sua escrita crítica e reflexiva através de metáforas, por isso, segundo João Alexandre Barbosa, o poema de JCMN “não somente diz alguma coisa acerca do objeto, mas diz de si mesmo ao dizer, dando, assim, uma maior densidade àquilo que diz” (BARBOSA *apud* REVISTA CULT, 1999, p. 27).

Com o “poeta-hortelão”, enxergamos a imagem do poeta que se demora cuidando de sua “horta”, ou melhor, de sua obra, pois ela precisa ser alimentada pelo poeta com recolhimento e paciência, já que “reclama estufas íntimas”. Na quarta estrofe, quando o poeta retoma a poesia crítica em detrimento da reflexão poética, entendemos que nessas “estufas” é que ele se demora a cuidar de sua obra, isto é, “quando maior cuidado/ tem de fechar as portas” (quinta estrofe, retomada a reflexão poética), porque o ofício do poeta que cuida de sua obra como se cuidasse de uma horta requer medidas certas de água e sol para que a obra/horta possa gerar frutos, que são originados das estrofes finais do poema, nas quais prevalece a reflexão poética.

Na sexta estrofe, o poeta constrói, em nosso ponto de vista, o momento em que a metalinguagem se configura em todas as instâncias referidas aqui: “tem ele de entreabrir/ vidraças para fora./ É a fim de que os legumes/ de sua profunda roça”. Precisamos de uma pausa antes de continuar os versos, pois as “vidraças” que o poeta deve abrir para fora unem, ao mesmo tempo, a relação entre a poesia e a realidade, a crítica à poesia que, voltada para si mesma, esquece sua condição de recriadora do real, e a reflexão de que a poesia deve ser construída, de um lado, voltando-se para suas estruturas e questionando seus termos e, de outro, direcionando-se para a realidade, a fim de que o leitor encontre, nela, possibilidades para enxergar a realidade sob novos ângulos e possa pensar criticamente a respeito dela.

Continuemos do final da sexta estrofe, “de sua roça profunda”, para a sétima, momento em que a profundidade dessa roça é posta em questão, entre parênteses, como elemento a ser modificado, pois o contrário ocasionará a destruição da horta do poeta-hortelão: “(os tomates sensíveis,/ as alfaces barrocas,/ couves meditabundas,/ sentimentais cenouras),”, eis as características de frutos da roça profunda, originados das vidraças que não foram abertas para fora ou da poesia que, voltada para si, não estabeleceu relações com o real. Só os legumes/poemas regados à sombra, mas voltados para o sol, ou seja, construídos pelo trabalho do poeta, mas elados à realidade, é que despertarão o interesse do leitor. Desse modo, identificamos o que João Alexandre propõe, ao dizer que há “(...) um caráter analítico que

suporta o texto de João Cabral, levando-o às fronteiras de uma linguagem de integração dos elementos constantes do objeto de sua ‘leitura’, como se se tratasse não de um poema mas de um texto crítico” (BARBOSA, 1974, p. 145).

O que pretendemos, com a leitura dos poemas elencados para esta seção, foi discutir a natureza metalinguística da poesia cabralina, em movimentos que tomam a metalinguagem como ponto de partida para as várias reflexões acerca do real e de suas circunstâncias, não apenas como elemento que faz da poesia algo interessado em suas próprias estruturas. A metalinguagem, em JCMN, é o recurso de onde se originam as reconstruções do real, as reflexões acerca da escrita da poesia e de sua importância, bem como o ponto de contato entre o poema e o leitor, não apresentando a ele uma visão específica de sua realidade, mas mostrando-lhe que é possível lidar com ela de outras formas, as quais só o leitor poderá definir.

Acreditamos que a metalinguagem da obra cabralina, exemplificada e discutida a partir dos poemas elencados, é um recurso que ajuda o poema a chegar até o leitor, como disse JCMN, em carta a Otto Lara Resende<sup>39</sup>, sobre a forma como gostaria de que sua poesia alcançasse o leitor: “não transmitindo filosofias, mas atmosferas textuais”, ou seja, um poema não é veículo para transmissão de ideias feitas, mas sim uma oportunidade para o poeta construir linguagens que sejam significativas ao leitor.

Por isso, ao tratar da metalinguagem e de seus desdobramentos, ou mesmo das relações entre o Nordeste e o Brasil, na poesia cabralina, sabíamos que não encontraríamos temas determinados; a tópica cabralina, referida em seção anterior deste trabalho, diz respeito a atmosferas, não a questões específicas. JCMN foi atento observador do real, mas não procurou imitá-lo; a realidade, tratada com o máximo de objetividade por sua linguagem, foi trabalhada para que o poeta fosse capaz de construir essas atmosferas e, uma vez que o leitor as tivesse compreendido, ele poderia utilizá-las para a compreensão de aspectos do real.

---

<sup>39</sup> Correspondência datada de 02 de abril de 1959, a que tivemos acesso em visita ao Instituto Moreira Salles (RJ), no dia 30 de março de 2015.

### 3.3. Os ensaios de João Cabral de Melo Neto

A palavra não existe sem o que ela significa. Não existe no vácuo. E a realidade precisa da linguagem para o que existe nela. E como a poesia é a mais avançada das linguagens, sua importância está provada.

(João Cabral de Melo Neto, *Ventura*, Rio de Janeiro, 1987)

JCMN falou, algumas vezes, sobre sua vontade de ser crítico literário, o que ele não realizou, diretamente, mas construiu uma poesia de caráter crítico em todos os livros que publicou. No entanto, em algumas situações, como congressos de poesia e conferências, JCMN se dedicou à prosa e escreveu doze ensaios<sup>40</sup> de natureza crítica, dentre os quais selecionamos, para esta discussão, cinco, a saber: “Considerações sobre o Poeta dormindo” (1941), “Poesia e Composição” (1952), “A Geração de 45” (1952), “Da Função Moderna da poesia” (1954) e “Encontro com os Escritores: Os Poetas” (1993). Nosso propósito, com essa escolha, é discutir as ideias de JCMN, em prosa, sobre o processo de criação poética. Para tanto, organizaremos esta seção do seguinte modo: apresentados os ensaios selecionados, nós os analisaremos sob as perspectivas da composição poética, das linhas de reflexão desenvolvidas pelo ensaísta JCMN em cada ensaio e, finalmente, da crítica à poesia, aos manifestos e às terminologias, contidos em cada ensaio, de modo que possamos nos aproximar dos movimentos de JCMN, da poesia para a crítica e vice-versa, a fim de entendermos melhor a natureza de sua poesia crítica.

#### 3.3.1. “Considerações sobre o Poeta dormindo” (1941)

O ensaio apresentado ao Congresso de Poesia do Recife, em 1941, contém influências marcadamente surrealistas, a começar pela epígrafe que o acompanha: “O sono, um mar de onde nasce/ Um mundo informe e obscuro,/ Vem molhar a minha face:/ Caio num ponto morto e surdo”. Trata-se de versos de Willy Lewin, amigo de JCMN quando o poeta

<sup>40</sup> Ensaaios que não constam nessa lista: “Joan Miró” (1950); “Como a Europa vê a América” (1954); “Elogio de Assis Chateaubriand” (1969); “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul” (1990); “Agradecimento pelo prêmio Neustadt” (1992); “Prefácio a *Antologia Poética* de Marly de Oliveira” (1994).

ainda morava em Pernambuco, de quem frequentava a casa e a biblioteca e com quem dividia conversas sobre arte e literatura nos cafés recifenses.

Sabemos que o livro de estreia de JCMN, **Pedra do Sono** (1942), tem forte influência surrealista, embora Antonio Candido tenha-o considerado de essência mais construtivista que surrealista<sup>41</sup>. O ensaio de que ora falamos foi escrito no mesmo período em que o livro estava sendo preparado para a publicação e, por se tratar de texto a ser apresentado em congresso, entendemos que seu autor procurou expor, além de um modelo de poesia no qual acreditava, sem manifestações sentimentais, algumas relações entre o fazer poético e o sono, embora ele advirta ao leitor, logo nas primeiras linhas que tentou, “(...) em vão dar um desenvolvimento e uma ordenação lógicos” (MELO NETO, 2007, p. 665) ao ensaio que, na ocasião, apresentava.

O texto das “Considerações” é importante para nós sob o ponto de vista de estarmos diante de algo escrito em momento inicial do trabalho poético de JCMN e isso significa dizer que ele, preocupado que foi com críticas construtivas sobre poesia, ao mesmo tempo em que trabalhava em versos supostamente surrealistas, já que Lewin e Vicente do Rêgo Monteiro, seus amigos e incentivadores artísticos, o apresentaram à vanguarda surrealista, também pensava de que modo poderia retirar das ideias do *Manifeste du Surréalisme*, de André Breton, a matéria para escrever poemas que se voltassem para a imagem das coisas e não para o funcionamento do intelecto, sem limites estabelecidos, como sugere o *Manifeste*, dentro de suas possibilidades de poeta estreante.

O ensaio propõe claramente que um poeta pode fazer do sonho um lugar de onde possam surgir imagens para a escrita de um poema. Quando está sonhando, um homem foge “(...) às dimensões comuns de seu mundo” (MELO NETO, 2007, p. 665). A partir dessa fuga, JCMN acredita que o poeta possa estabelecer relações “secretas” com a poesia, com o momento exato em que uma ideia poética lhe surge. Todavia, o sonho do qual ele nos fala não é sinônimo de sono – sentir-se sonolento ou estar dormindo não é garantia, embora seja condição, para que o poeta possa estabelecer contato com esse momento do sonho durante o qual poderá alcançar o instante em que a ideia poética dá-se a ver a ele.

---

<sup>41</sup> Antonio Candido nos diz, em conversa com Selma Vasconcelos, organizadora de **João Cabral de Melo Neto**: Retrato Falado do Poeta, que “deixou *Pedra do Sono* dormindo um pouquinho e, após três dias, abriu o livro e tomou um choque (...), diante de um escritor ‘anônimo’, mas de uma poesia completamente diferente (...), seca, sem sentimentalismo, sem concessão, sem querer ser simpática, sem querer captar o leitor e com uma curiosa oscilação entre o surrealismo e o construtivismo” (VASCONCELOS, 2009, p. 145-146).

Quando JCMN trata dessas questões, precisamos entender claramente que estamos diante do poeta aos 21 anos, sua intenção não era alcançar o ponto da inspiração poética, com a qual ele não concordava, mas sim entender que relações havia entre o sonho e o ofício da poesia. O texto data de 1941 e a situação histórica da poesia brasileira se configurava a partir das consequências do modernismo antropofágico de 1922 na literatura e da escrita de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, ao mesmo tempo em que o lirismo parnasiano ainda tinha força entre alguns poetas. O que JCMN procura com esse texto é entender de que modo se estabelece a relação poesia/sonho, já que muitos partiam de elementos oníricos quando escreviam poemas. Sua busca por tal entendimento não se resume a identificar quais as questões originadas de sonhos, mas se alarga por sua proposta de que os elementos que compõem o sonho formam uma atmosfera semelhante à da poesia, comparada a “tempestade” que uma e outra ocasionam: “(...) esse clima [do sonho], como o da poesia, é um clima de tempestade, uma imagem da própria aparência do homem adormecido” (MELO NETO, 2007, p. 666).

O ensaísta JCMN admite a dificuldade que encontra em tratar de assunto tão vago, apesar da tentativa que faz de entender que elementos, no sonho, contribuem para o trabalho do poeta com a escrita. Para ele, há duas formas de o sonho influenciar a poesia: a primeira diz respeito à fuga do indivíduo de seu tempo quando está dormindo, a segunda, à ideia da morte que o sono lhe concede. JCMN considerava que as pessoas, de um modo geral, pareciam fugir de alguma coisa, andavam sempre fugindo de algo, em busca de uma tranquilidade aparente. Sua ideia de relacionar sonho e poesia partiu de observações que ele fez, além da poesia lírica (com a qual não concordava), do modo como as pessoas se comportavam. Portanto, a relação feita pelo poeta integra, além de sonho e poesia, também a realidade. No texto dessas Considerações, o poeta se mantém “(...) andando a longas pernas dentro de sua noite” (MELO NETO, 2007, p. 668), ao mesmo tempo em que deixa os olhos voltados para a realidade à qual está ligado.

Finalmente, não entendemos que “Considerações sobre o poeta dormindo” seja uma espécie de prova que confirme a ligação de JCMN com o Surrealismo nos anos iniciais de seu percurso poético. Consta no *Manifeste du Surrealisme*, que surrealismo é o “(...) automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral”

(BRETTON *apud* TELES, p. 191). JCMN tratou o sonho como instância, como atmosfera, repleta de elementos particulares da mente de um indivíduo, capazes de influenciar o trabalho poético, não como fator que automatizasse um comportamento ou ponto de vista em relação a algo. Sua preocupação com a organização da linguagem poética, mediada pelo sonho, assim como os modos de lidar com o real, através do sonho, mostram que ele não buscou provar de que maneira se estabelece a relação entre sonho e poesia, mas sim ficar mais próximo de possíveis elementos originados do sonho, influenciadores da poesia, por uma via simbólica.

Sua iniciativa de escrever a esse respeito partiu da observação que fez do modo como elementos abstratos (imagéticos, fantasmáticos), oriundos da mente de um indivíduo, estavam presentes em alguns poemas. JCMN voltou a escrever sobre o assunto em ensaios posteriores; o texto das “Considerações” está situado no momento em que o poeta dá os primeiros passos na construção de sua obra poética e ensaística e não deve ser retomado fora desse contexto, como fonte de explicação para produção posterior.

### 3.3.2. Poesia e Composição: a Inspiração e o Trabalho da Arte (1952)

Composição como “o ato de aprisionar a poesia no poema” ou “elaborar a poesia em poema” ou “momento inexplicável de um achado” ou ainda “horas enormes de uma procura” (MELO NETO, 2007, p. 703): são esses os lugares comuns que JCMN quis desmistificar no ensaio que nomeia esta subseção. Os dois últimos, o momento de um achado para o qual não há explicação e as horas intermináveis de uma procura, são caracterizadores das duas famílias poéticas às quais o ensaísta JCMN se refere ao longo do ensaio. A primeira família é a dos poetas que entendem a poesia como algo inexplicável e não estão muito preocupados, segundo o ensaísta, com a composição – para eles, os poemas “(...) brotam, caem” (MELO NETO, 2007, p. 703) naturalmente. Todavia, para a outra família, que considera a poesia como “procura”, a familiaridade com o fracasso é constante, é preciso não se cansar de buscar um poema, tampouco sentir-se desanimado quando a demora parecer excessiva – é a essa família que JCMN diz pertencer, ideia que o acompanhou sempre, como em entrevista a Victor Manzollillo<sup>42</sup>, ocasião em que ele aponta a existência de dois tipos de

<sup>42</sup> Trata-se de “Anti-Entrevista com João Cabral de Melo Neto – Nobel de Literatura: a vez do Brasil?”, concedida por JCMN à *Florida Review* (jornal brasileiro em circulação na Flórida), em 1994, portanto, 42 anos depois de escrito o ensaio “Poesia e Composição”, de 1952. Tivemos acesso a esse documento em visita à Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) nos dias 25 e 26 de março de 2015.

escritores: “(...) aquele que escreve por excesso de ser, para quem o texto é uma sangria. E o outro, o que considera o poema como uma muleta. Um sujeito não tem a perna e usa a muleta para compensar a perda”. Portanto, o poema é o apoio de JCMN para lidar com o mundo, é o meio que compensa sua natureza muito racional.

Essa divisão é um tanto redutora, pois se trata de uma dicotomia; entretanto, precisa ser compreendida no sentido de que JCMN estava concentrado em discutir acerca de poesia, não de particularidades referentes a poetas, quando a propôs. Sob essa perspectiva, ele se queixa a respeito de um “juízo” (MELO NETO, 2007, p. 703) que direcionasse a poesia para o moderno, no que se refere às propostas de 1922, às quais ele mesmo se voltou para construir as bases de sua obra poética. O moderno defendido por JCMN diz respeito às propostas iniciadas com os modernistas de 1922. O grupo de poetas chamados da geração de 45, sob iniciativa de Ledo Ivo, procurou redescobrir retornando às formas utilizadas antes de 1922. O problema foi pensar apenas na forma, enquanto a matéria, ou seja, a palavra, foi posta em segundo plano. Quando JCMN trata de composição, ele está se referindo diretamente ao trabalho que deve ser feito com a palavra para a construção de sentidos, e não à forma que a envolverá, especificamente.

A composição enfrenta, segundo JCMN, um duplo problema: ao mesmo tempo em que a forma parece ser o fator mais importante e a palavra parece “brotar” de moldes para a escrita, a crítica literária à época (anos em torno de 1952, quando foi apresentado o ensaio), exceto alguns nomes, não referenciados, parece “(...) capaz de apreender o que a atinge, mas incapaz de raciocinar sobre o que foi capaz de atingi-la” (MELO NETO, 2007, p. 704). Isso significa que, para ele, não é importante se posicionar sobre um poema porque ele alcançou instâncias de gosto ou sensibilidade de um crítico, apenas. É preciso identificar e analisar o que há de novo e relevante no texto lido, o que não acontece pela ausência de um juízo comum, de gosto e de valor, para quem lê e para quem escreve. Para quem escreve, a situação é ainda mais séria: se tudo o que é escrito pode ser considerado poesia e se há uma crítica em potencial capaz de gostar de um poema, então há espaço para todos, mas cada um ocupando limites estabelecidos, tanto por seu juízo pessoal do que seja e de como deva ser feito um poema, quanto pela crítica que lhe garantirá alguma divulgação pública.

JCMN preocupa-se com a poesia que substitui a “(...) preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se” (MELO NETO, 2007, p. 704) e, por isso, defende a preservação da “mitologia pessoal” (BARTHES, 1972, p. 149) de cada poeta, mas com

respeito a um juízo composicional previamente estabelecido, com receio de que o ofício poético se reduza aos limites de compreensão de quem o opera. Nesse sentido, se forem respeitadas as conquistas alcançadas pela poesia ao longo do tempo, será possível falar claramente acerca da composição. Havendo poéticas e retóricas em comum, a poesia será capaz de alcançar horizontes mais largos e os poetas aperfeiçoarão suas obras em conjunto, respeitadas as individualidades e possibilidades de renovação poética, mas compartilhadas as leituras e ensinamentos iniciais.

Quanto à inspiração, ou teoria dos “filhos da improvisação” (MELO NETO, 2007, p. 713), sabemos que JCMN não acredita em sua existência. Para ele, isso pode ser explicado através da psicologia pessoal de um autor: há poetas que têm mais facilidade para escrever poesia e há outros (o que ele pensava sobre si) que têm muita dificuldade em trabalhar um poema – são estes que se demoram antes de considerar um poema finalizado, são capazes de dedicar anos à escrita de um único poema.

Para JCMN, a inspiração é uma espécie de tradutor de experiências vividas para o papel. Ele sabe que todo poeta começa a escrever por iniciativa pessoal, de maneira despreocupada; escreve os primeiros versos e aos poucos vai descobrindo caminhos. Todavia, a composição poética não é sinônimo de tradução de experiências, ela começa de maneira instintiva e, aos poucos, vai passando pelo crivo de seu autor, o único responsável por sua forma de pensar sobre poesia: “(...) o homem que existe nele [no jovem poeta] vai determinar se o autor será ou não um autor rigoroso, se pensará em termos de poesia ou em termos de arte, se se confiará à sua espontaneidade ou desconfiará de tudo o que não tenha submetido antes a uma elaboração cuidadosa” (MELO NETO, 2007, p. 707). É nessa medida que a psicologia de um autor é determinante para os direcionamentos que ele dará à composição poética.

Quando o autor escolhe uma “teoria” composicional particular, ele corre o grave risco de tornar superficial o texto escrito. Além disso, possivelmente não se tratará de poesia para ser relida ou revisitada ao longo do tempo: estará esgotada na primeira leitura, por sua ligação restrita com a subjetividade de seu autor. É preciso, pois, partir da realidade, da experiência para a poesia, mas não procurando reproduzi-la no espaço do papel, pois o poeta é capaz, apenas, de retomar pontos da realidade e é necessário fazer isso com a finalidade de lançar novos olhares sobre o real, de modo que o leitor se depare com versos não que



contenham situações vividas pelo poeta, mas que o ajudem a compreender circunstâncias e pontos de vista relacionados ao real.

Finalmente, o poeta comprometido com a composição acreditado por JCMN é o poeta-crítico, aquele que observa a realidade e, a partir dela, escreve um poema com “olho crítico” (MELO NETO, 2007, p. 713). Para esse poeta, o poema não surge vindo de lugares misteriosos, o poeta é que o procura e enfrenta as longas horas de espera e busca até conseguir escrevê-lo. Esse poeta é também o “artista intelectual”, aquele que sabe que “(...) o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas” (MELO NETO, 2007, p. 713). Não se trata de uma relação de causa e consequência: em poesia, o trabalho com a composição originará o poema rico, com possibilidades múltiplas de leituras (sempre dentro de seus limites textuais). A experiência particular do poeta, sua maneira instintiva de começar a escrever sem grandes pretensões, aliada à experiência do observador da realidade são critérios para o poeta que considera importante a composição e não apenas as mitologias pessoais. A partir do entrecruzamento das duas, o poeta poderá começar a escrever seus poemas.

### 3.3.3. A Geração de 45 (1952)

A problemática da chamada geração de 45 no que diz respeito a JCMN é questão ainda muito discutida. A respeito dessa geração, o poeta, em sua face ensaística, escreveu quatro artigos, publicados no jornal *Diário Carioca*, em 1952, os quais integrariam, posteriormente, sua obra completa, sob o título “A Geração de 45”.

Nesse ensaio, JCMN não se refere diretamente à sua relação com as propostas do grupo de 45, mas é preciso interpretar de que modo o poeta se posiciona a respeito dessa geração para entendermos melhor sua perspectiva acerca da questão. Logo nas primeiras linhas do texto, vemos sua consideração de que os poetas de 1945 estavam tão “(...) interessados em explicar-se quanto em criar” (MELO NETO, 2007, p. 721), o que significa uma crítica de JCMN a esse grupo, pois sabemos que sua perspectiva defende a relação entre a poesia e a crítica, preocupadas com a realidade observada e com os movimentos de composição poética, de forma conjunta. Por isso, um poeta deve preocupar-se com a criação, a qual, a partir de tal relação, originará poemas cuja voz será escutada no diálogo do leitor

com o texto: não será necessário que seu autor explique métodos, possíveis intenções ou os motivos de tê-lo organizado de determinada forma.

JCMN sabe que é difícil caminhar pelo terreno dessa geração. Ele está em 1952 quando escreve os artigos e os poetas considerados pertencentes a 1945 ainda estão escrevendo ativamente e participando das discussões sobre o assunto. Assim, ele decide que sua discussão partirá dos pontos de vista de poetas mais antigos acerca dos autores de 1945. Segundo tais poetas, a contribuição do grupo é de pouca importância, já que não se voltou “(...) violentamente contra a poesia que o precedeu” (MELO NETO, 2007, p. 722). Disso os poetas de 45 se defendem, dizendo que têm, em comum, um espírito que vai contra a geração que os antecedeu – neste caso, os poetas de 1930 –, embora não tenham conhecimento a que comunidade de ideias eles estão se referindo. Além disso, não há informações suficientes de JCMN para apontarmos de que “espírito” se trata.

No entanto, podemos recuperar algumas questões historiográficas para nos situarmos melhor sobre o assunto. Havia poetas, em 1930, como Carlos Drummond, que trabalhavam com a poesia de forma diretamente ligada à realidade, sem alusões a elementos abstratos ou oníricos, enquanto outros, mal interpretando as conquistas dos primeiros modernistas brasileiros em relação ao verso livre, usaram-no de maneira exagerada, no sentido de que toda expressão de sentimentos pessoais ou de impressões sobre algo poderia ser matéria de poesia. A esses poetas é que os jovens de 1945 se opõem, já que decidiram trazer à cena literária de sua época formas de escrever poesia, vigentes nos anos anteriores ao de 1922, tais como o soneto e a ode, de forma fixa. O problema, para os autores de 1945, foi a extrema preocupação com os “modelos”, enquanto a palavra e as imagens que poderiam ser construídas a partir dela, foram postas em segundo plano.

Diante disso, é muito natural que JCMN, então integrado ao grupo de 1945 pela crítica atuante do período, tenha-se posicionado sobre o assunto, de maneira muito diplomática, ao considerar que os poetas da chamada Geração de 45 não compartilhavam um denominador comum, tampouco poderiam alcançá-lo revoltando-se com parte da geração de 1930. Para ele, “Uma geração pode continuar a outra” (MELO NETO, 2007, p. 722), não se trata de uma revolta contra o passado, uma vez que é necessário retomá-lo para compreendermos os movimentos do presente e pensarmos em projeções futuras; se trata, isto sim, de dar continuidade à história da literatura de um lugar e isso acontece através do trabalho que o poeta faz com o poema. Para fazê-lo de maneira satisfatória, ele terá,

necessariamente, de conhecer a poesia que veio antes da sua, sem revoltas ou negações, mas atento às conquistas e retrocessos para que suas propostas não se confundam com repetições ou construções de valor inferior.

Além disso, as contribuições dos modernistas de 1922 para a Literatura brasileira e para as artes de um modo geral foram muitas; não estavam, em 1945, como ainda não estão nesse início de século XXI, superadas ou esgotadas. As propostas de 1922 não pretendiam jogar fora toda a literatura feita até então, mas construir, daquele ponto em diante, obras ligadas à realidade do Brasil, que por sua vez não é um país dissociado em nenhum aspecto dos demais. Era preciso, como ainda é, relacionar a nossa literatura à literatura de outros países e reconhecer influências e ligações, diretas e indiretas, de modo a conhecermos nossas origens. Por esse motivo, JCMN reitera: entre os poetas de 1945 e aqueles que os precederam, “Existe uma diferença de posição histórica, no máximo” (MELO NETO, 2007, p. 723). Nada assegura que tais poetas, se pertencessem, em hipótese, à geração de 1930, não fizessem parte daquele grupo para quem o verso livre acabara de surgir como liberdade absoluta.

A dificuldade no que se refere ao lugar de JCMN em 1945 nos parece mais clara, então: o poeta procurou aperfeiçoar sua forma de escrever ao longo de sua obra, interessado em encontrar maneiras de relacionar a poesia com sua observação da realidade, mas sem deixar de pensar nos processos possíveis de composição poética. Sua preocupação não se direcionou a classificações de geração ou “tipos” de escrita. Ter-se posicionado a respeito de 1945 foi mais consequência da insistência que há, ainda, em integrá-lo à geração de 1945, do que vontade particular de fazer parte de tal grupo.

#### 3.3.4. Da Função Moderna da Poesia (1954)

Dessa vez, para o Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, JCMN voltou a escrever, como em “Poesia e Composição” (1952), sobre um denominador comum em poesia – neste caso, a poesia moderna. Tal denominador, para ele, consiste no fato de que a poesia moderna tem um “espírito de pesquisa formal” (MELO NETO, 2007, p. 735). Em virtude das mudanças constatadas no modo de vida das pessoas, o poeta precisa encontrar novas formas de pensar e de construir poemas sobre tais mudanças: “A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos”

(MELO NETO, 2007, p. 735). A partir disso é que ele compreende que a poesia moderna deve ser capaz de desenvolver instrumentos, trabalhados na forma de poemas, capazes de alcançar o ritmo de vida das pessoas.

Nesse sentido, o ensaísta nos adverte para o fato de que, a partir dessa tentativa de alcançar tal ritmo, os poetas desintegraram a arte poética e começaram a aprofundar seus setores, o que, por um lado, deixou-a mais rica, “em abstrato” (MELO NETO, 2007, p. 735), pois foi mais aprofundada no sentido de que verso e ritmo foram mais trabalhados, mas por outro, “nenhum poeta até agora [ano de 1954] se revelou capaz de usá-la” (MELO NETO, 2007, p. 735). Para explicar melhor essa dificuldade do poeta moderno em trabalhar as conquistas alcançadas na elaboração do poema, JCMN retoma os poetas do Mundo Antigo, para os quais havia uma poética definida e o que deviam fazer era ajustar suas intenções de escrita a ela, bem como às condições de sua realidade, de modo que o leitor fosse capaz de compreender seu poema, mas ele sabe que seria muito difícil pensar em uma poética comum aos poetas modernos, principalmente pela tendência individualista desses autores – como foi discutido em “Poesia e Composição”.

O individualismo poético é retomado constantemente por JCMN como algo negativo. Em seu modo de entender a poesia, esta deve ser feita para alcançar um público leitor, não para satisfazer expectativas estritamente pessoais; isto não significa dizer que ele concordasse com a poesia defensora de ideologias, sua perspectiva se coaduna com o que está em **Que é a Literatura** (1948), de Jean-Paul Sartre, a respeito de “literatura engajada” (SARTRE, 2004, Prefácio), da literatura que se volta para a realidade e a partir dela se estrutura. Assim, com o poeta moderno, “(...) escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; é agora atividade intransitiva” (MELO NETO, 2007, p. 736).

A escrita intransitiva de poesia é, ao mesmo tempo, consequência ocasionadora, da individualidade sobre a qual nos fala JCMN. Ao passo que o poeta decide que seu poema tratará de seus sentimentos (voltados para si e não para o mundo), ele colabora com os movimentos de publicação de livros e mais livros que, muitas vezes, não têm nenhum valor para a vida de outras pessoas, tampouco são capazes de ajudar o outro a pensar sobre o mundo e sobre suas circunstâncias. Esse posicionamento de JCMN, recorrente em seus ensaios, entra em desacordo com o lugar comum de que sua escrita é hermética: a preocupação cabralina

lida com a composição poética, com o trabalho da arte, de um lado e, de outro, em equilíbrio, com as realidades observadas pelo poeta.

Com esse posicionamento, JCMN apresenta, em destaque, a conclusão de seu texto, referindo-se a si mesmo na terceira pessoa do singular e, por isso, também se colocando sob o crivo de uma autocrítica. Para ele, o individualismo é um dos principais responsáveis pela distância cada vez mais nítida entre o poeta e o leitor, o que é preciso combater, pois poderá por em risco a “sobrevivência” (MELO NETO, 2007, p. 738) da poesia.

### 3.3.5. Encontro com os Escritores: os Poetas (1993)

O ensaio em questão é fruto de uma conferência pronunciada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1993, por JCMN, com mediação de Antonio Carlos Secchin, seguida de conversa com o público que estava no local. Há uma riqueza enorme nesse texto, pois o poeta discorre sobre assuntos que vão desde suas influências até a relação da poesia com o progresso.

Após breve itinerário da poesia de 1922 e 1930, JCMN, para quem o termo “geração”, do modo como propõe Ortega y Gasset (1936, p. 12), foi utilizado sempre ao longo da vida, nos ensina que não há motivo para um grupo de poetas se revoltar contra aqueles que os precederam, a fim de negá-los e superá-los. Isso fez sentido em 1922, momento em que era preciso reconstruir o cenário da Literatura brasileira, assim como fez em 1930, pois os caminhos literários estavam abertos pelos primeiros modernistas e, aos que viriam em seguida, era cabido dar sentido a tais caminhos. No entanto, não havia motivo para que a geração de 45 se posicionasse de tal forma. JCMN insiste em esclarecer que não concordava com as ideias dessa geração. Para ele, os poetas de 45 deveriam ler poetas anteriores, aprender com os ensinamentos de suas obras e, então, trabalhar em seu processo de construção poética particular, observando as conquistas e grandezas que já estavam consolidadas e procurando desenvolver outras questões que trouxessem, para a poesia brasileira, novidades. Foi o que ele mesmo fez em sua obra: jamais negou as influências recebidas – e foram muitas ao longo de sua vida –, mas os poetas que escreviam em 1945 entenderam que trazer o lirismo formal de volta à cena era algo importante, o que, para JCMN, empobrecia a Literatura.

Sua esperança de novidades na poesia brasileira se renovou com o surgimento do Concretismo, à primeira vista, mas ele logo se deu conta de que os concretistas estavam indo muito depressa e “(...) a história não dá dois passos. A história da literatura também não. Ninguém dá dois passos, você dá um, depois dá o seguinte” (MELO NETO, 2007, p. 761). Apesar de reconhecer a repercussão que o Concretismo teve fora do Brasil, JCMN atribui as questões polêmicas do movimento à pressa que seus representantes tinham de mudar e renovar constantemente a poesia, quando era preciso, realmente, trabalhar a poesia de modo contínuo. Sobre essa questão, Ferreira Gullar nos conta de uma conversa com JCMN, quando disse ao poeta que os concretistas eram o contrário dele: “A poesia deles é vazia, só tem forma, e a tua é uma dinamite, que está para explodir a qualquer momento” (GULLAR *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 133), ou seja, a grande diferença entre JCMN e os concretistas reside na preocupação formal aliada ao sentido do poema.

Em conversa com o público, nessa ocasião, o poeta falou sobre assuntos variados, desde o fato de não poder retomar sua obra de um modo geral, pois “A obra cresce com a vida da gente” (MELO NETO, 2007, p. 763), mas apenas pontualmente, até de sua incapacidade para entender a música (a melodia musical). Se lhe pedissem para falar a respeito de sua poesia, ele não conseguiria fazê-lo satisfatoriamente, mas se lhe perguntassem sobre um aspecto de um livro ou de um poema, ele o faria. Sua dificuldade estava em tratar de assuntos vagos ou gerais, era preciso ser claro e objetivo para perguntar algo a ele.

Nosso retorno aos ensaios de JCMN não mostra como as ideias do poeta a respeito da poesia, da relação íntima entre composição poética e crítica se mantiveram presentes em sua obra poético/crítica. Ao mesmo tempo em que refletia e discutia sobre as questões relativas a essa relação, JCMN esteve preocupado em construir atmosferas, nos poemas, para que o leitor pudesse encontrar suas formas de entender a poesia e sua importância para a compreensão do mundo, embora JCMN soubesse, como Osman Lins, que “Não faltam, pois, horas de desgosto e até de desespero para o escritor, que se crê vitimado por um longo equívoco e vê em sua obra mais que um envoltório vazio, sobrecarta vazia endereçada a alguém que não existe, nunca existiu, nem haverá de nascer” (LINS, 1974, p. 35).

Apesar desse sentimento que acomete o escritor ou o poeta, dessa certeza de que o leitor ideal é uma espécie de utopia, JCMN deu seguimento à sua obra poética, acreditando que ela poderia, talvez, chegar ao entendimento de alguém e que, com isso, esse alguém fosse

capaz de pensar sobre a realidade sob vários ângulos e possibilidades, sem imaginar que os olhos devam se direcionar apenas para um centro à sua frente. Por isso, JCMN escreveu uma poesia que, embora localizada em lugares específicos, em alguns poemas, alcança todo leitor que se disponha a lê-la, uma vez que a natureza da poesia, sua composição e crítica, bem como uma possível influência dessa poesia para a vida das pessoas, são questões recorrentes nos poemas cabralinos, não apenas nos que selecionamos para esta pesquisa, mas em todos os que compõem sua obra poética. Para ele,

Deve haver uma luta entre o que se quer dizer e o esforço para organizar isso num conjunto que faz sentido. É o que dá uma certa dramaticidade. Escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem riscar, não entendo. Se a coisa é levada com tranquilidade, obtém-se um frescor de laranja, e quase sem laranja. É necessária uma tensão interior. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 30)

Essa tensão interior é a mesma “convocação integral do ser” para Osman Lins, em trecho comentado anteriormente, ela caracteriza um compromisso do poeta com o fazer poético. Nesse sentido, há, na poesia cabralina, uma relação direta entre a subjetividade do poeta, no sentido de que ele concentra todo o seu empenho intelectual na escrita da poesia, e a preocupação com o alcance de sua poesia, a fim de ela que retroaja sobre o leitor, contribuindo com a ampliação de seus horizontes, e o poeta não pode aceitar que um lugar tranquilo e calmo seja tido como ideal para o trabalho poético, quando ele sabe que a poesia é construída com, dentre outros fatores, recusas pessoais, horas destinadas aos exercícios de leitura e de escrita, sonhos de justiça e frustrações.

#### 4. PODE-SE APRENDER/ENSINAR A ESCREVER POESIA?

Para quem quer produzir literatura, literatura não é uma ciência e sim uma arte. (...) e mais, literatura é feita por quem gosta de literatura para quem gosta de literatura de verdade. O resto é “literatura” de pacotilha ou *best-seller*, matéria digestiva, passatempo de pessoas não muito exigentes. (Autran Dourado, **Breve manual de estilo e romance**, 2009, p. 32-33)

Estranho poeta, esse [João Cabral de Melo Neto], que através de uma indagação aprofundada do verso, chega à conclusão inevitável de que é ele, verso, tão somente um instrumento, para, de certo modo, comunicar algo – e que todo o grande problema é descobrir esse algo. (Antônio Houaiss, **Drummond mais seis poetas e um problema**, 1976, p. 213)

... Que a obra de arte na realidade não se aprende. Existe, é certo, dentro da arte, um elemento, o material, que é necessário por em ação, mover, pra que a obra de arte se faça. (Mário de Andrade, **O Baile das quatro artes**, 1975, p. 11)

Dentre as perguntas feitas por Autran Dourado em **Breve manual de estilo e romance** (2009), lemos: “Pode-se ensinar a escrever?” (DOURADO, 2009, p. 31). Eis o mote para o que será desenvolvido nas próximas páginas de nosso texto, uma oportunidade para pensarmos acerca de ser, ou não, possível ensinar a escrever ficção. Vejamos o que diz, a esse respeito, Autran Dourado:

Digamos de maneira oposta: pode-se aprender a escrever? Conforme a formulação, varia a resposta. Quanto à primeira, a resposta seria: depende do que você quer escrever. Se quer escrever um artigo, um ensaio, uma tese ou uma conferência com clareza ou elegância de estilo, a resposta é positiva. Outra coisa é uma obra criativa: um poema, um conto, uma novela, um romance, uma peça de teatro, a resposta seria outra pergunta: você já verificou se tem algum talento? Indagado sobre isso, disse o meu mestre imaginário: só se pode ensinar a escrever a um escritor, o que talvez seja inútil, ele próprio achará a sua maneira, o seu estilo. (DOURADO, 2009, p. 31)



Ensinar apenas ao escritor significa reconhecer, nele, alguma disposição para o trabalho com a escrita, o que não ocorre através de aulas, com metodologias empregadas para um fim – isso é possível apenas quando o objetivo é escrever um texto científico –, mas com uma série de iniciativas que partem muito mais do jovem escritor ou poeta, quando há, nele, vontade de iniciar um trabalho com a escrita, do que de seu mestre, que não se comporta como alguém à procura de “alunos” para ensinar.

A busca por um ensinamento, um caminho, uma forma de começar a escrever, do jovem poeta por um mestre capaz de orientá-lo, nos remete diretamente para o “artesanato do estilo” (BARTHES, 2006, p. 53), seção integrante de **O grau zero da escrita** (1989), em edição de 2006, em que Roland Barthes discute a formação/construção do que ele chama de estilo. Sob a ótica barthesiana, essa relação entre o jovem poeta e um mestre pode ser compreendida a partir de uma concessão, feita pelo possível mestre, da “(...) responsabilidade de sua forma [a do jovem escritor], para fazer da escrita que lhe era entregue pela História uma *arte*, isto é, uma convenção clara, um pacto sincero que permitisse ao homem assumir uma condição familiar numa natureza díspar” (BARTHES, 2006, p. 56, grifo do autor).

É difícil para o jovem escritor ou poeta consolidar sua escrita em ambientes onde já existem formas estabelecidas e reconhecidas; ele se lança para um ambiente literário em movimento e corre grande risco de não superar o que já está em andamento, isto é, sua proposta literária pode, ou não, ser aceita por um público leitor. Ele encontrará “mestres” que o ajudarão a construir seus projetos, mas dependerá dele levá-los adiante, superando as influências recebidas, o que não significa negá-las, mas reconhecê-las, aprender a partir delas e, em seguida, assumir a “responsabilidade de sua forma” (BARTHES, 2006, p. 53).

Nós sabemos, com discussões anteriores, neste trabalho, que JCMN foi influenciado por alguns “mestres”. Antes de pensar em escrever crítica literária, seu primeiro objetivo, ele precisou de muitas horas na biblioteca de seu pai, depois na de Willy Lewin e, sucessivamente, do convívio com escritores, intelectuais e poetas no Café Continental (ou Café da Lafayette, como é mais conhecido), no Recife, da leitura dos poemas de Agripino Grieco e de Carlos Drummond de Andrade, até entender que poderia escrever os seus, para os quais o pensamento de Antonio Candido, já comentado, foi fundamental. Isso nos mostra como são muitos e diversos os movimentos de um escritor ou poeta, antes de pensar em escrever um texto de sua autoria, com “responsabilidade por sua forma”.

Os muitos influenciadores de JCMN ensinaram-no a construir uma forma de escrever não com doutrinas ou incentivo a cópias do que já estava feito, mas com indicações de leitura, abrindo-lhe suas bibliotecas, depois de JCMN tê-los procurado. No caso de Grieco e Drummond, a influência é constatada em outro plano, o da leitura da poesia. Se, por um lado, JCMN logo percebeu que, aos 20 anos, não poderia escrever crítica, por outro, encontrou, na leitura de obras dos poetas referidos, ensinamentos acerca da poesia que foram decisivos para ele, que viu ser possível trabalhar forma e sentido, como fez, por exemplo, em **O Engenheiro** (1945), livro voltado, ao mesmo tempo, para uma preocupação formal com a escrita de poemas e para as possíveis finalidades de tais poemas, isto é, as reflexões críticas que um poema poderia suscitar no leitor.

Quando JCMN leu livros de Carlos Drummond de Andrade, os dois ainda não se conheciam e, por isso, a iniciativa de um possível ensinamento poético partiu de JCMN, em relação a Drummond, quando estabeleceu os primeiros contatos com a poesia drummondiana. Por esse motivo, Autran Dourado nos fala da inutilidade de ensinar alguém a escrever. Se houver, de fato, alguma disposição para tal ofício, ela partirá de quem deseja dedicar-se a ele, mesmo sob pena de muitos fracassos.

Essas considerações nos ajudam a entender que, no plano das influências, não há um único modo de identificá-las, uma vez que um escritor ou poeta receberá muitas ao longo de sua vida, e elas são de ordens variadas, podem ser constatadas em viagens, lugares de morada do escritor ou poeta, outras artes e pensamentos com os quais ele teve contato, em uma lista diversa de itens. Para o pesquisador, é preciso toda uma vida dedicada ao estudo das influências, se o seu objetivo é buscar conhecê-las todas, sob o risco enorme de não concretizar o intento, e analisar os processos de assimilação e transformação das fontes em escritura.

Quando lemos, por exemplo, **Cartas a um jovem poeta** (2006), de Rainer Maria Rilke, entendemos como são diversos os modos de um poeta influenciar outro. O livro de Rilke contém dez cartas enviadas por ele a um jovem poeta, chamado Franz Xaver Kappus, num período que vai de 1902 até 1908. Nelas, percebemos que a preocupação de Rilke é falar a respeito de uma solidão fundamental para a compreensão de escolhas, sentimentos, posicionamentos. O poeta está concentrado em mostrar ao jovem que, para escrever, ele precisa estar muito atento ao que o rodeia, com paciência para que, mesmo quando não conseguir pensar claramente sobre uma circunstância, permaneça atento ao cotidiano, o qual

será, para ele, o espaço onde variadas situações serão encontradas e, uma vez que ele as encontre, é preciso demorar-se observando-as, a fim de procurar entendê-las. É possível que tal exercício seja difícil e doloroso e,

(...) talvez, depois desse mergulho em si mesmo e em sua solidão, o senhor [o jovem poeta] tenha de renunciar ser um poeta (basta, como foi dito, sentir que seria possível viver sem escrever para não ter mais o direito de fazê-lo). Mesmo assim não terá sido em vão o exame de consciência que lhe peço. Seja como for, sua vida encontrará a partir dele caminhos próprios, e que eles sejam bons, ricos e vastos é o que lhe desejo mais do que posso manifestar. (RILKE, 2006, p. 27)

Durante essa solidão fundamental, o jovem poeta precisa, corajosamente, perguntar-se se pode escrever, ou seja, se quer enfrentar o trabalho com a escrita, e responder à pergunta com disposição para lidar com suas consequências, caso sua resposta seja positiva ou negativa. O que nos chama atenção nas cartas de Rilke é sua preocupação em mostrar ao jovem poeta, não ensinamentos sobre como escrever, mas uma disposição para conversar com ele a respeito da vida, desde suas questões mais práticas até as mais abstratas, com uma clareza singular.

Lendo **Cartas a um jovem poeta**, temos claro o que disse Autran Dourado, “só se pode ensinar a escrever a um escritor” (DOURADO, 2009, p. 31), pois caberá ao jovem poeta compreender o que lhe diz Rilke sobre a necessidade de voltarmos para nós mesmos quando pensamos em iniciar um percurso, não importa qual seja. Se o jovem espera que o poeta lhe diga para escrever sobre tais assuntos, com determinada métrica ou mesmo para não escrever sobre questões específicas, será difícil que ele entenda o que lhe diz Rilke, com o seguinte: “O fato de nos encontrarmos em situações que trabalham em nós, que de tempos em tempos nos põem diante de grandes coisas da natureza, é tudo que se faz necessário” (RILKE, 2006, p. 91).

Admitir que há situações a trabalhar em si é, para o jovem poeta, reconhecer sua capacidade de observar o que está ao seu redor a ponto de fazer de tal observação um ponto de partida para a escrita. Isto se faz em relação a circunstâncias, observações, leituras de livros, a tudo, enfim, a que o jovem poeta queira olhar e entender de modo mais profundo. É por isso que dizemos que uma influência entre poetas não pode ser exclusivamente estética e textual, e nem poderia porque, se assim fosse, o que teríamos em Literatura seriam apenas cópias de determinadas obras, isto é, se pensarmos que um escritor influencia outro exclusivamente em virtude de sua maneira de escrever, admitimos que os “influenciados” por

ele procurarão seguir seu modo de escrita, o que é, claramente, uma ideia redutora de influência poética.

A referência ao livro de Rilke nos ajuda a esclarecer questões dessa natureza. Quando o poeta se propõe a escrever a outro poeta, mais jovem e desconhecido para ele, falando-lhe sobre assuntos variados, ligados à vida, este elo que aproxima pessoas, apesar de suas diferenças, vemos que ele se atém à matéria primeira de toda a escrita, isto é, à existência e, por extensão dela, aos questionamentos que todos temos, os quais, para Rilke, podem parecer mais claros se houver disposição para o exercício de uma individualidade que, embora ligada a um contexto, precisa ser familiarizada pelo jovem poeta, num exercício solitário, o do indivíduo que se volta para si, em busca de um autoconhecimento e, em seguida, aprende a relacionar sua individualidade com o mundo que o rodeia.

Mário de Andrade também discute o assunto, quando distingue “artista” de “artesão”, no sentido de que “(...) todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão” (ANDRADE, 1975, p. 11), o que significa dizer que, para o ofício artístico, é necessário conhecimento dos objetos que auxiliarão um jovem artista em sua iniciativa e, ao mesmo tempo, é preciso haver, nele, o que Mário de Andrade chama de “talento” (ANDRADE, 1975, p. 15), uma vez que

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é um artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (ANDRADE, 1975, p. 12)

Com a diferença estabelecida por Mário de Andrade, reforçamos a discussão acerca de influência, desenvolvida até este ponto. É preciso entendermos que a necessidade, para alguém que deseje tornar-se um artista, de buscar conhecer e compreender seus instrumentos de trabalho, é condição fundamental para êxitos em suas intenções. No que se refere a um jovem poeta, este deve conhecer sua língua, a fim de utilizá-la com familiaridade, deve conhecer rimas, métricas, versos, a fim de construir seus poemas, sejam eles escritos com versos presos ou livres; entretanto, à medida que o jovem poeta for conhecendo expressões de sua língua e de poesia, através de suas leituras de escritores e poetas, ele precisa perguntar a si mesmo, como nos ensina Rilke, se há, em si, uma disposição para a escrita.

Sem isso, o jovem poeta poderá cometer dois enganos: o primeiro é achar que, por conhecer bem sua língua e a poesia de muitos autores, ele poderá tornar-se um poeta, sem questionar-se a respeito de seu “talento”; o segundo é julgar desnecessário exercitar esse “artesanato”, de que nos fala Mário de Andrade, considerando que, para escrever, ele precisará apenas falar, em versos, acerca de seus sentimentos e experiências.

Um jovem poeta há de ser artista e artesão na medida em que se dispuser a estudar as estruturas de sua língua, bem como as relações desta com outras línguas e culturas, assim como se dispuser a por em dúvida sua disposição para a escrita ou, dito de modo mais direto, ele deverá indagar-se a respeito de seu “talento”. Por isso é que Mário de Andrade pensa na construção da obra de arte, a partir de três etapas: “o aprendizado do material com que se faz a obra de arte”, “o conhecimento da técnica tradicional” e “a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte” (ANDRADE, 1975, p. 14-15), que “É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável” (ANDRADE, 1975, p. 15).

As etapas sugeridas por Mário de Andrade nos mostram como a influência poética é assunto com muitas possibilidades de discussão. Um jovem poeta pode ter todo o auxílio de seus estudos, pesquisas, leituras de outros poetas ou mesmo de uma conviência com esses poetas, mas tudo isso será insuficiente se ele não tiver a “técnica imprescindível e ensinável”, que pode ser chamada de “vocaçào” ou “talento”, dentre outras denominações, para o exercício da escrita.

Se pensarmos em JCMN, por exemplo, poeta assumidamente contra a ideia de “inspiração”, para quem todo êxito tem origem no trabalho contínuo, poderemos identificar um ponto de conflito com essa discussão acerca das “regiões” da técnica, proposta por Mário de Andrade. No entanto, como pesquisadores, precisamos ter em mente alguns questionamentos e, no que se refere a esse aspecto, consideramos que, sem essa condição “imprescindível e ensinável” para a escrita, JCMN não teria superado suas influências, mesmo com as muitas horas que ele dedicava à leitura e ao exercício da escrita. Dizemos isso porque, sem essa instância criadora (digamos desse modo), a poesia cabralina poderia ser apenas um conjunto de textos com possibilidade de análises estruturais, mas nós sabemos que isso não acontece. A poesia de JCMN tem se reatualizado ao longo do tempo porque, nela, há uma relação direta entre uma preocupação com a construção da escrita e, ao mesmo tempo, com um caráter social e humanista, interpretado a partir de um poema.

Assim, no que concerne, diretamente, ao plano das influências de JCMN, encontramos muitas referências na obra cabralina. No entanto, sabemos como JCMN foi minucioso em suas construções poéticas e, para cada alusão a nomes, cidades, obras ou situações, identificados por nós, caberia um estudo demorado e detalhado, inviável às páginas de uma dissertação. O fato, porém, é que para dar seguimento ao que está sugerido no título desta pesquisa, consideramos fundamental estudar, também, a face de JCMN sob a perspectiva de uma influência forte.

Queremos estudá-lo como “escritor-crítico”, segundo expressão retirada de Leyla Perrone-Moisés, em **Altas Literaturas** (1998), isto é, queremos analisar de que modo um poeta como JCMN fez exercícios críticos em sua poesia. Embora tenhamos comentado, neste trabalho, um pouco acerca de sua relação com Carlos Drummond de Andrade e sobre a importância que este poeta teve para os anos iniciais de sua formação poética, o que propomos, nesta seção, é um olhar mais demorado, voltado para JCMN, enquanto homem e poeta, ligado ao pensamento de outrem. Dizemos homem e poeta, retomando a “difícil união” (MAINGUENEAU, 1995, p. 46) entre vida e obra, já referida nesta pesquisa, discutida por Dominique Maingueneau.

Para a discussão dessa proposta, selecionamos o poeta Joaquim Cardozo, “poeta do Capibaribe”, segundo dedicatória feita por JCMN, em ocasião da publicação de **O Cão sem Plumas** (1950). Sabendo, então, de nossa escolha, cuja justificativa será feita ao longo do texto, faremos o seguinte: nós apresentaremos Joaquim Cardozo e sua obra poética, a partir do que JCMN escreveu a seu respeito, em poemas. Ao mesmo tempo, nos debruçaremos sobre as possíveis influências de Cardozo sobre JCMN, não apenas as ligadas ao plano da escrita, mas também e principalmente as que dizem respeito à construção de um pensamento ético de Joaquim Cardozo, admirado e respeitado por JCMN. Isso é importante porque conheceremos um poeta bem pouco divulgado, cujo nome não faz parte de muitos livros de história literária, mas com papel fundamental para a Literatura brasileira no século XX, para a cidade do Recife, para a formação de um pensamento de extração ibérico-nordestina generoso e inovador sobre arte. Além disso, veremos quais suas ligações com JCMN e sua formação poética.

Desse modo, interessa-nos entender de que maneira é possível confirmar o que disse Harold Bloom a respeito de influência poética. Vejamos: [a influência poética] “não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar

um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor. (...) A influência poética (...) é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta” (BLOOM, 1991, p. 35-36).

Assim, ao mesmo tempo em que nos aprofundaremos um pouco mais no estudo da poesia cabralina e de sua composição, daremos os primeiros passos em direção à obra de Joaquim Cardozo, sem pretensões de julgar qual dos dois é melhor poeta, mas com o objetivo declarado de estudar, de JCMN, a poesia, a formação e o processo de composição poética, em continuidade ao que temos feito nesta pesquisa; de Joaquim Cardozo, o influenciador de JCMN, e a poesia, tendo em vista que ele escreveu contos, peças de teatro, textos críticos, que foi engenheiro com forte atuação em construções pelo Brasil, principalmente na construção de Brasília, ao lado de Oscar Niemeyer, de quem era muito amigo, e ilustrador da *Revista do Norte*<sup>43</sup>, onde publicou pela primeira vez seu poema “As alvarengas”, em 1924, ocasião em que decidiu mudar o 's' de Cardoso para o 'z'.

Sua participação nessa revista liga-o diretamente ao Modernismo do Recife, uma vez que, se por um lado, nela, as publicações acompanhavam o que acontecia em São Paulo e no Rio de Janeiro, em relação aos modernistas, por outro, não interessava ao grupo recifense fazer cópias do de São Paulo, composto por, dentre outros nomes, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A revista não estava limitada a esse assunto. Cardozo faz referência a ela não como movimento, mas como “(...) uma escola, essa velha escola regionalista à qual Gilberto Freyre deu ênfase com seu manifesto, tirando-lhe o caráter simples de literatura, para se estender em pesquisas sociológicas” (CARDOZO *apud* BARROS, 1972, p. 146). Abaixo, temos uma página da *Revista do Norte* (série III, Nº 1, 1942):

Figura 9 – Página da *Revista do Norte* (1942)

---

<sup>43</sup>Revista fundada por José Maria de Albuquerque e Melo, político pernambucano, e editada artesanalmente a partir de outubro de 1923, no Recife, por colaboradores tais como os poetas Ascenso Ferreira e Manuel Bandeira, o sociólogo Gilberto Freyre, dentre outros nomes. Joaquim Cardozo foi ilustrador da revista em alguns exemplares, teve poemas publicados nela e passou a integrar sua direção a partir de 1924. Não foram encontradas referências quanto à última publicação da revista. No entanto, sabemos que, em 1947, ela foi editada como homenagem aos 50 anos de Joaquim Cardozo.

**EXTINTOS ALDEIAMENTOS  
DE INDIOS DE PERNAMBUCO**

**A** história da colonização portuguesa em terras pernambucanas, encerrando por um lado aspectos realmente singulares de esforço e tenacidade, apresenta, ao mesmo tempo, um dos episódios mais justamente lamentáveis na luta inexorável e exterminadora do indígena.

Fundados os sólidos núcleos de população e de cultura, que tornaram Pernambuco um lugar de riquezas quasi lendárias, o indígena aí figurava ou era utilizado como escravo, sob um regime de trabalho e de exploração a que nunca poderia ficar submetido sem protesto formal e violento.

Esse protesto havia de ecoar rapidamente por toda a parte e desaparecia assim a paz dos primeiros dias, conseguida após pequenas escaramuças e à sombra da qual em pouco tempo tanto se tinha feito e estruturado, de modo a permitir à jovem povoação lograr uma vida de relativa abundância.

Os centros de resistência, que os portugueses fundaram, não suportariam, contudo, as arremetidas destruidoras dos valentes e indomáveis caetés, não fosse a a-

A página exibida acima confirma para nós o caráter diversificado da revista. Ao mesmo tempo em que esteve ligada ao Brasil, esteve também, de modo particular, a Pernambuco e, por isso, Cardozo fala de regionalismo nela, não apenas no que concerne à literatura, mas à cultura e à formação do estado. A esse respeito, disse Luís Jardim<sup>44</sup>: “O nosso impulso era outro, e o passado para nós contava. O velho barroco do Recife fazia parte de nossas preocupações, assim como as coisas típicas (...). Queríamos, e ainda queremos, o velho Recife com sua expressão própria, o seu caráter, os seus dois rios” (JARDIM *apud* BARROS, 1972, p. 161).

Nós sabemos que os modernistas de São Paulo, os do grupo de 1922, propuseram um certo apagamento do passado submisso do Brasil em relação à Europa. Para eles, era preciso construir uma arte brasileira. No Recife, não havia uma intenção como essa, pois o grupo da Revista do Norte considerava importante preservar a memória de Pernambuco, ao

<sup>44</sup>Pintor e escritor, nasceu em 1901, no município de Garanhuns – PE, mudou-se para o Recife em 1918, após a morte do pai e logo fez amizade com Joaquim Cardozo, no Café Continental. Faleceu em 1987, no Rio de Janeiro.



mesmo tempo em que acompanhava o que acontecia na Europa, em relação às artes, à política, à guerra. Isso foi possível porque Joaquim Cardozo viajou para a Europa e tinha assinatura de revistas estrangeiras, o que o levava a falar de suas experiências para o grupo da revista e mostrar aos colegas os exemplares que recebia, em reuniões no Café Continental. Souza Barros, em **A década de 20 em Pernambuco** (1972), considera que Cardozo foi

O mais perfeito contumaz do ponto de vista de uma comunidade, e o mais influente membro da confraria. Pode-se mesmo dizer que o grupo tomou saliência e uma determinada importância pela presença de Cardozo. Sabia, apesar de retraído, levantar os debates, trazendo questões interessantes para os bate-papos, pois era o mais informado, acompanhando com interesse o que se passava na Europa, lendo e tendo assinaturas de revistas estrangeiras. (BARROS, 1972, p. 223)

A atuação de Joaquim Cardozo foi múltipla e influenciou o trabalho de escritores, pintores, jornalistas, dos que o procuravam para conversas no Café Continental. Quando JCMN nasceu, em 1920, Cardozo já frequentava há bastante tempo esse café, onde os dois se conheceram em 1938, mas não se tornaram tão próximos, pois em 1940, quando JCMN tinha apenas 20 anos, Cardozo precisou mudar-se para o Rio de Janeiro, em virtude de uma decisão de Agamenon Magalhães, interventor do governo de Getúlio Vargas em Pernambuco.

Os dois ficaram mais próximos em 1942, no Rio de Janeiro, conversavam diariamente sobre assuntos variados, mas principalmente sobre literatura. JCMN começava a vida fora do Recife e até 1947, quando foi transferido, como vice-cônsul, para Barcelona, seu primeiro posto fora do Brasil, Cardozo foi uma companhia constante. Sobre os encontros com o poeta, JCMN comentou: “Jantávamos todas as noites e conversávamos até tarde. Cardozo era pernambucano de corpo e alma, sua linguagem era regional, seu espírito, atento. Nossos encontros duraram quatro anos, e sempre tínhamos muito o que falar. Naquele tempo, comecei a escrever poesia” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 132).

Para nós, uma forma eficaz de estudar a relação de amizade e de influência entre Joaquim Cardozo e JCMN é partir dos poemas cabralinos dedicados a Cardozo. Faremos dessa forma. Os poemas serão transcritos integralmente nas seções seguintes, a fim de que nossa discussão seja satisfatória e, além deles, veremos a obra poética de Cardozo, devidamente citada quando necessário e a de JCMN, cujo conteúdo tem motivado toda a escrita deste trabalho, desde as primeiras linhas.

#### 4.1. Uma observação feita por João Cabral

Em 1986, JCMN foi transferido para a cidade do Porto, em Portugal e, um ano depois, publicou o livro **Crime na Calle Relator** (1987) – após essa publicação, JCMN dedicou-se apenas ao livro **Sevilha Andando** (1993); outros dois livros, **Ilustrações para Fotografias de Dandara** (2011) e **Notas sobre uma possível A Casa de Farinha** (2013), foram publicados postumamente, sob organização de Inez Cabral, filha de JCMN. O livro é formado por poemas narrativos, cujos assuntos se originam em Pernambuco, em Sevilha e na Inglaterra – à exceção de “A tartaruga de Marselha”, “Rubem Braga e o homem do farol”, “Numa seção do grêmio” e “Brasil 4x0 Argentina”.

É, por isso, um livro para JCMN “contar histórias” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 119). Seu título faz referência à *calle Relator*, em Sevilha, cidade muito presente na obra de JCMN. O poema que dá título ao livro foi escrito a partir de uma história contada ao poeta por uma bailarina de flamenco, sobre a morte de sua avó, ambientada nessa *calle*. Vejamos, abaixo, uma imagem da *calle Relator* que, embora date de 2013, nos dá uma ideia do local ao qual o livro faz referência. A imagem corresponde ao último trecho ou *tramo* da *Calle Relator*:

Figura 10 – *El último tramo de la calle Relator*<sup>45</sup>



<sup>45</sup> Retirada de: <https://icamialeon.wordpress.com/2013/09/01/la-calle-relator/> (Acesso em 05/10/15, às 15h44).

A partir de história contada pela bailarina de flamenco sobre esta *calle*, o poeta escreveu versos como estes, retirados do poema homônimo do livro: “À meia-noite ela acordou;/ não de todo, a sede somente;/ e pediu: *Dáme pronto, hijita,/ una poquita de aguardiente./* Eu tinha só dezesseis anos;/ só, em casa com a irmã pequena:/ como poder não atender/ a ordem da avó de noventa?” (MELO NETO, 2007, p. 555, grifos do autor). O poema tem mais versos, mas nós não nos deteremos neles. O que queremos é ilustrar um pouco o universo que origina o livro, uma vez que a leitura dos poemas cabralinos possibilita vasta construção de imagens ou associação entre o texto e imagens existentes, pelo leitor.

Desse livro de poemas narrativos, cujo maior número está ligado a Pernambuco, retiramos o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, o último que JCMN escreveu sobre “o poeta do Capibaribe”, quando este já havia falecido. Elegendo essa ordem, a do fim para o começo, isto é, do último poema cabralino sobre Cardozo para o primeiro, entendemos que ficará mais clara a nossa discussão a respeito da influência forte de Cardozo sobre JCMN, uma vez que o poema foi retirado do penúltimo livro publicado por JCMN, o que significa dizer que o poeta, numa fase amadurecida de sua escrita, ainda reconhecia o lugar forte de Cardozo em sua formação ética e poética, como veremos com a análise que segue. Além disso, esse é o poema mais completo que JCMN escreveu sobre o conterrâneo, tendo em vista que, nele, o leitor encontra referências sobre toda a vida de Cardozo, sob a ótica de JCMN.

Vejamos o poema, a partir das divisões feitas por JCMN. São quatro segmentos, antecedidos por subtítulos. Vejamos o primeiro:

*A tragédia grega e o mar do Nordeste*

Chega o Nordeste de Setembro:  
 O Inverno se foi, com seus ventos.  
 Tinham voz própria, me dizia:  
 com as ondas longo discutiam.  
 Com o Inverno, acaba a temporada  
 de teatro, a que ele não faltava,  
 quando ainda engenheiro de campo  
 arma, à noite, a tenda de pano.  
 Dizia ouvir, marés inteiras,  
 diálogos de tragédia grega:  
 o vento e o mar se apostrofavam  
 com vozes aos berros, de raiva,  
 e com tal raiva, com tal nervo,  
 que dispensava ler o texto.  
 Dizia sentir o tremendo  
 da tragédia, seu argumento,  
 a que o murmurar dos coqueiros  
 fazia o coro lastimeiro.  
 Na maré-alta, o pleito sobe,  
 na maré baixa, baixa e morre.

O teatro desses personagens  
 que entoavam vozes sem face  
 pensava algum dia escrever,  
 dando ao som um texto que ler.  
 Seguiria seu ritmo, enchendo-o,  
 subindo e caindo no silêncio.  
 Não é essa a curva das estórias?  
 Não é esse o trajeto da História?  
 (Não soube se escreveu tais peças.  
 Talvez, pensando melhor nelas,  
 achasse ocioso pôr palavras  
 em formas vazias tão claras).  
 (MELO NETO, 2007, p. 590-591)

Aristóteles nos ensina que “A tragédia é, pois, a representação de uma ação digna de atenção séria, completa em si mesma e de alguma amplitude” (ARISTÓTELES, 1989, p. 20). Para que ela se concretize, são necessários seis componentes, a saber: “enredo, personagem, elocução, ideias, espetáculo e canto” (ARISTÓTELES, 1989, p. 21). Sabendo disso, passamos ao estudo do primeiro segmento de “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, a partir da relação entre uma tragédia grega, dependente dos elementos citados, e o mar do Nordeste, a qual, segundo o poeta, foi identificada por Joaquim Cardozo.

A leitura da poesia de Joaquim Cardozo nos confirma o quanto este poeta foi interessado pelos elementos da natureza e sua relação com a vida das pessoas e com o desenvolvimento das cidades. JCMN atém-se ao interesse de Cardozo pelo mar do Recife e, neste caso pelo mar do Nordeste, e compõe uma pequena tragédia em versos, a fim de nos mostrar como era importante, para Cardozo, observar paisagens e identificar, nelas, sons, interações e relações.

A ação digna de atenção, segundo os estudos sobre tal categoria da narrativa feitos por Aristóteles, que dá curso ao poema, é a vida de Joaquim Cardozo, vista a partir de algumas cenas, escolhidas por JCMN. O segmento transcrito acima é uma “introdução” às cenas que virão em seguida. Lendo-o, vemos de que modo JCMN prepara, para o leitor, o espaço da tragédia que será apresentada: trata-se de uma praia (ou de todas as praias) do Nordeste, à noite. Quando construímos essa imagem em nosso imaginário, podemos seguir adiante na leitura do poema, a fim de entender de que modo configura-se uma relação entre o gênero tragédia e o mar do Nordeste para Joaquim Cardozo, sob o ponto de vista cabralino.

As personagens dessa tragédia são as ondas e o vento, com uma elocução feita através de “berros” (verso 12) emitidos pelos dois. A ideia que a origina e é, ao mesmo tempo, consequência dela, diz respeito à vontade de Cardozo “pôr palavras/ em formas vazias

tão claras” (versos 31 e 32), ou seja, à sua motivação para descrever os sons emitidos por esses elementos da natureza à noite, de querer escrever peças onde seja possível ler, através de palavras, essa comunicação em volta do mar, mesmo sabendo que, embora vazios de significado, o som das ondas e dos ventos é, claramente, reconhecível. Finalmente, o espetáculo que envolve o segmento é garantido pela subida ou descida das marés. Quando altas, há euforia nos “pleitos”, isto é, vozes que se altercam e alteram, nas ondas e nos ventos, e, quando baixas, há a morte deles, constatada pelo silêncio. Tudo isso, ao som do “coro lastimeiro” (verso 18) dos coqueiros.

Não é difícil entender os motivos que levaram JCMN a pensar numa imagem de praia nordestina à noite para apresentar Joaquim Cardozo ao leitor. Cardozo trabalhou algum tempo, desde bem jovem, como engenheiro de campo no Recife e em municípios vizinhos, o que garantiu a ele “(...) uma sensibilidade sintonizada com os ritmos da terra, detectados na geografia, tanto da terra nordestina como da Terra planeta: ventos, chuvas, ambientes marinhos, fenômenos atmosféricos, vegetações que fazem parte de seu universo” (DANTAS, 2003, p. 8).

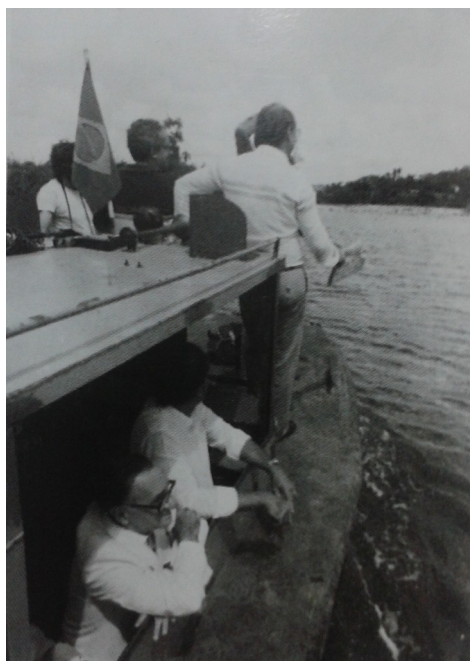
A poesia de Joaquim Cardozo está toda ligada aos elementos da natureza, principalmente no Recife, onde ele nasceu. Mesmo quando foi definitivamente para o Rio de Janeiro, em 1940, Cardozo mantinha viva a memória do Nordeste. Vejamos, a esse respeito, o poema “Cajueiros de Setembro”, retirado do livro **Poemas** (1947), mas consultado por nós em sua obra completa, editada pela editora Nova Aguilar, em 2008. Diz o poema:

Cajueiros de setembro,  
 Cobertos de folhas cor-de-vinho,  
 Anunciadores simples dos estios  
 Que as dúvidas e as mágoas aliviam  
 Àqueles que como eu vivem sozinhos.  
 As praias e as nuvens e as velas de barcaças  
 Que vão seguindo além rumos marinhos  
 Fazem com que por tudo se vislumbrem  
 Luminosos domingos em setembro,  
 Cajueiros de folhas cor-de-vinho.  
 Presságio, amor de noites perfumadas  
 Cheias de lua, de promessas e carinhos,  
 Vivas canções serenas e distantes,  
 Cajueiros de sombras inocentes  
 Debruçados à beira dos caminhos.  
 (CARDOZO, 2008, p. 156-157)

É importante verificarmos a relação direta entre a mudança nos cajueiros e a atenuação dos sentimentos do poeta. Embora sejam “anunciadores simples dos estios”,

observá-los é suficiente para que alguém tenha os sentimentos modificados. De seu lugar, podem ser vistos até longas distâncias, tendo em vista a cor de suas folhas, quando vem chegando o estio. Observando-os, o poeta vê modificados os dias a partir de setembro, de homens sozinhos, como ele, dos marinheiros que seguem nas barcaças (embarcações tipicamente nordestinas, como a que vemos abaixo, em viagem feita por JCMN pelo rio Capibaribe, em 1984) e dos que se debruçam à sombra dos cajueiros, inocentemente.

Figura 11 – Passeio pelo Capibaribe<sup>46</sup>



Joaquim Moreira Cardoso nasceu em 1897, no bairro do Zumbi, no Recife, onde viveu até os 12 anos. Coursou a Faculdade de Engenharia de Pernambuco, prestou serviço para o exército, foi topógrafo, poeta, ensaísta, engenheiro, escreveu peças teatrais, fez ilustrações para jornais, revistas e livros. Um trabalho que muito o influenciou foi feito quando integrou a Comissão Geodésica, em 1920, no Recife:

Para mim esse trabalho foi um verdadeiro encantamento, pois vi de perto camaçarais de 40 metros de altura, angelins, sapucaias, deixando, de vez em quando, cair os seus pixídios – opérculos abertos – as sementes sobre a mataria mais baixa que lhe encobria o tronco. E de todas as árvores, a mais bela na sua forma, vi de perto um grande visgueiro, talvez mais belo do que aquele que Teles Júnior pintou: árvore que

<sup>46</sup> In: Cadernos de Literatura Brasileira, Nº 1 – João Cabral de Melo Neto. Instituto Moreira Salles, 1991, p. 14.

se abre em umbelas de galhos dominando o resto da floresta. (CARDOZO *apud* BARROS, 1972, p. 137)

Além desse trabalho, Cardozo procurou, a partir de todos os seus ofícios, identificar a importância da natureza para a vida das pessoas e fazer disso uma matéria para sua poesia. Uma referência importante, nesse sentido, é a tese de doutorado de Moema Selma D'Andrea, chamada *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo* (1993), cujo primeiro capítulo está direcionado para uma visão poética de Cardozo da paisagem pernambucana, dos ambientes mais rurais, do Recife, da zona da mata, até as mudanças feitas nas velhas ruas do Recife.

Agora, passemos ao segundo segmento de “Cenas da vida de Joaquim Carodozo”, ainda situado no ambiente central da tragédia de JCMN, uma praia do Nordeste, à noite. Vejamos o que segue:

*Um poema sempre se fazendo*  
 Muito embora sua obra pequena,  
 vivia escrevendo-se um poema:  
 não no papel, mas na memória,  
 um papel de pouca demora.  
 Na memória, é fácil compor  
 todo o dia, seja onde for:  
 sentado, escritor, numa mesa,  
 ou andando, entre a hora e a pressa  
 de uma cidade que abalroa,  
 que exige de quem anda proa,  
 onde quem anda é entre choques  
 ou se esgueira como quem foge.  
 Cardozo levava seu poema:  
 a poesia não leva a pena  
 de fazê-la, a pena é abstrata,  
 é o fazer, re-fazer, guardá-la.  
 E nele vai sem romantismos:  
 nem o de vir de paroxismos  
 nem o mais de moda e moderno,  
 de escalar fingidos infernos.  
 Ele vivia com seu poema  
 como outros vivem com sua crença:  
 a dele é o poema do momento,  
 que leva sem mudar de gênio.  
 No Recife, em todas as horas,  
 no Rio, (quem melhor o ignora?)  
 eis como escrevia, me disse,  
 o poeta que fez o Recife.  
 Assim, não deu trabalho aos prelos:  
 se sequer cuida de escrevê-los!  
 Se só se alguém lhe pede um poema  
 reescreve algum que ainda lembra.  
 (MELO NETO, 2007, p. 591-592)

JCMN apresenta Joaquim Cardozo ao leitor, a partir de uma característica forte do poeta, o fato de que ele não se preocupou em escrever poemas para publicar. “Um poema sempre se fazendo” é uma designação poética muito bonita de JCMN para Cardozo, pois este pensava nos poemas e os deixava na memória, este “papel” de pouca demora; só os compartilhava se alguém pedisse. Então é que ele dizia o poema. Se lhe encomendassem um, ele o fazia, de modo bastante livre no sentido de que não considerava necessária a concretização da escrita, como garantia para o poema existir.

Manuel Bandeira incluiu esse poeta, que “vivia fazendo-se um poema”, em sua **Antologia de Poetas Bissexto e Contemporâneos**, publicada em 1946, mais por receio de não vê-lo editado do que por considerá-lo bissexto. Entre seus comentadores, há unanimidade no que concerne à naturalidade com que dizia seus poemas, guardados apenas na memória. Antônio Houaiss nos diz belas palavras a respeito desse modo de Joaquim Cardozo lidar com a poesia:

(...) Joaquim Cardozo vem sendo o que fora sempre, esse poeta da dignidade humana, da fraternidade humana, que nos revelava, antes, o matizado vário da vida, com cheiro de maresia e tremores de noites estreladas ou chuvosas. (...) Entretanto, se tão alto é seu canto – o canto desse poeta que foi moda incluir entre os bissexto, poeta, contudo, sempre –, nem tão convívida é a sua mensagem poética. (HOUAISS, 1976, p. 189)

Como Houaiss, JCMN reconhece o caráter forte de Cardozo, além do fato deste não ter-se filiado a movimentos ou ideias. Seu compromisso esteve voltado para compreensões e interpretações da vida em Pernambuco e para as ligações desta com a natureza e seus elementos, de modo mais amplo. Cardozo esteve, portanto, sempre “No Recife, em todas as horas”. Seu forte pertencimento a essa cidade motivou o trabalho de muitos jovens, tais como o do próprio JCMN, que o admirava por “(...) falar de nossas coisas [ligadas a Pernambuco], com os pés plantados no chão” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 132).

Todavia, em virtude desse posicionamento, acreditamos que muito do que Joaquim Cardozo “escreveu”, com sua pena imaginária, tenha sido esquecido ao longo dos anos. Poucas vezes, seus poemas foram editados e, quando foram, a iniciativa partiu de amigos do poeta. Para Antônio Houaiss, ele não quis “(...) forçar as portas da notoriedade, cuja razão profunda talvez esteja em sua personalidade (...) e ao aspecto profissional de sua vida cotidiana, em que a engenharia o absorve muito e lhe permite consagrar à sua poesia uma gestação por assim dizer 'desinteressada'” (HOUAISS, 1976, p. 189).



Em Joaquim Cardozo, a discussão entre vida e obra pode ser desenvolvida longamente, pois o que verificamos foi que o seu estilo de vida foi pensado para que ele dedicasse muito tempo aos estudos matemáticos e à leitura. JCMN descreve seu apartamento, no Rio de Janeiro, como um espaço cheio de livros: “A casa tinha mesa, a cama onde ele dormia e livros. Mas não tinha estante, os livros eram empilhados pelos cantos” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 133).

Havia, então, um interesse muito forte pelo desenvolvimento intelectual, em Cardozo. Era desse lugar cheio de livros, onde ele vivia, que JCMN levava, emprestados, inúmeros exemplares sobre assuntos variados, mas principalmente sobre poesia francesa, para ler. Estamos falando de um período em torno de 1942 até 1947, quando os dois conviveram intensamente no Rio de Janeiro e JCMN dava os primeiros passos em direção à poesia. Isso nos permite entender que as leituras indicadas por Joaquim Cardozo foram fundamentais para os planos do jovem poeta que era JCMN, nos inícios da década de 1940. Em 1977, quando completou 80 anos, Joaquim Cardozo doou todos os seus livros (cerca de 7.500 exemplares) para a biblioteca da Universidade Federal de Pernambuco, que leva o nome do poeta.

Do ponto de vista afetivo, Maria da Paz Ribeiro Dantas considera que o poeta escolheu o estado civil de solteiro para preservar uma solidão, fundamental para o seu estilo de vida, muito simples e voltado para a leitura. Segundo ela, “(...) sua poesia transparece o amor aos seres, à vida no sentido amplo – vida que incorpora a morte como uma forma de existir” (DANTAS, 2003, p. 6).

Um episódio que marcou definitivamente a vida de Joaquim Cardozo foi o exílio, em virtude de um desentendimento seu com o governo vigente. Em 1939, foi convidado, como paraninfo, de uma turma de concluintes da Escola de Engenharia do Recife. Na ocasião, proferiu um discurso que ocasionou sua demissão do serviço público. Abaixo, transcrevemos um trecho desse discurso de Cardozo:

Não são portanto os recursos técnicos das velhas configurações econômicas dos sistemas usados até hoje que nos vão trazer a chave do nosso bem-estar ou de nossa prosperidade. Precisamos recorrer a algo de novo, de imprevisível; talvez à moldagem de novos sentimentos e de um novo caráter para vencer os obstáculos que o destino nos legou. É preciso altear nossas colinas de prazer, criar um novo estado psicológico que, novo, nos dê uma capacidade mais franca de renúncia e de sacrifício. (CARDOZO *apud* DANTAS, 2003, p. 14)

Não é difícil identificar, mesmo com base num fragmento curto desse discurso, os motivos que levaram um interventor de Getúlio Vargas a demiti-lo do serviço público. Propor um novo estado, num regime político chamado Estado Novo, não traria boas consequências para a vida do poeta que, por esse discurso, foi vigiado diariamente pela polícia, até que alguns amigos o levassem embora. Com base nesse episódio, passemos à leitura do terceiro segmento do poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”:

*O exilado indiferente*

A esse recifense de praias  
 obrigam-no a deixar seu mapa:  
 outro pernambucano, truão,  
 (nada é do grego, Agamenão)  
 disse que o não queria mais  
 no espaço de que é capataz.  
 Sequestraram-no amizades boas,  
 às carreiras, para Alagoas  
 e, dos Maceió, num navio  
 vem viver federal, no exílio  
 (que ele habitaria sem queixa,  
 nunca de camarinha e mesa).  
 De calça e paletó de amianto,  
 ei-lo entre os cantados encantos,  
 sem sentir que esse mar que o cerne  
 é o Atlântico do Nordeste:  
 de Guarabira, Pirangi,  
 Carne de Vaca, Serrambi.  
 Recifense, a um cria de engenho,  
 ditou as canas de seu tempo,  
 e impaciente, a um mestre-de-obras  
 que espera a planta há mais de uma hora,  
 enquanto ele diz das finezas  
 da poesia e escrita chinesas:  
 “Qual, é inconcebível, meu caro,  
 no Rio, onde o último é o trabalho,  
 você quer preceder à antiga  
 conversa de China e poesia.”  
 Não canavieiro pernambucano,  
 abria exceção para Campos.  
 É em Campos que Maria Luísa  
 e ele ouvem a chuva, sem camisa.  
 (MELO NETO, 2007, p. 592-593)

Agamenon Magalhães não tem as características do herói grego Agamenão. Por sua iniciativa, Cardozo teve que sair apressadamente do Recife, sob o risco de ser preso, em direção ao Rio de Janeiro, onde conheceu Oscar Niemeyer, ao lado de quem trabalhou até não ter mais condições físicas e psicológicas. Mesmo engenheiro, Cardozo mantinha forte interesse por poesia e pelo estudo de línguas – ele falava muitas, inclusive mandarim.

Apesar de ter-se instalado no Rio de Janeiro e de ter dado seguimento ao seu trabalho com esforços pessoais, nunca de “camarinha e mesa”, isto é, sob os favores de

alguém, Cardozo não procurou rodas literárias nem escritores. Os que quisessem estar com ele, deveriam procurá-lo e isso era o que ele preferia. Aos que o procuravam, ele os recebia com muita atenção, como fez com JCMN, que levava “braçadas de livros” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 133), emprestados pelo amigo, para ler em casa.

A delicadeza é, para JCMN, uma qualidade forte em Joaquim Cardozo. A menção a Maria Luiza, ao final do segmento, nos remete de imediato ao poema de Cardozo, cujo título é “Poema dedicado a Maria Luiza” (In: **Poemas**, 1947):

Eu te quero a ti sempre e somente,  
 Eu que compreendi a beleza das prostitutas e dos portos,  
 Que sofri a violência da solidão no meio das multidões das grandes ruas,  
 Que vi as paisagens do céu erguidas sobre a noite do mais alto e puro mar,  
 Que erreí por muito tempo nos jardins deliciosos dos amores incertos e obscuros.  
 Eu te quero a ti sempre e somente.  
 Eu te quero a ti pura e tranquila  
 Preciosa entre todas as mulheres  
 Que como rosas, como lírios, sobre mim se debruçaram,  
 Entre aquelas que, em noite de tormenta em mim se consolaram  
 E aquelas que de mim se aperceberam  
 Ao doce esmaecer das tardes luminosas.  
 Eu te quero a ti pura e tranquila.  
 (...)  
 (CARDOZO, 2007, p. 172).

Para além da beleza de uma mulher, é à beleza da natureza que Cardozo se volta, neste poema: o poeta não esquece que há uma ligação maior para si, a sua com a natureza, figura feminina presente em todos os seus poemas, sem exceção. Não se trata apenas de uma personagem feminina à qual ele faz referência, quando escreve. O fruto de seu querer contém todas as características de um ser delicado, para o qual a humanidade imperfeita do poeta jamais será suficiente, mas tampouco o impedirá de nutrir, pelo ser feminino e delicado, um desejo.

Chama nossa atenção saber que os que falam de Cardozo e o conheceram, não esquecem de apontar ética, delicadeza e generosidade como elementos fortes em sua personalidade. No mesmo poema, lemos: “E o sol do meu deserto te ilumina/ E a noite do meu sono te adormece” (CARDOZO, 2007, p. 173). Para nós, a personagem feminina a qual o poeta se refere está além do nome Maria Luiza (e não Luísa), que por ter o 'z' se torna delicado e forte ao mesmo tempo. Maria Luiza é, então, uma personificação da feminilidade, neste poema de Cardozo.

Não é por acaso que JCMN termine o segmento com uma referência a Maria Luiza. Ele sabe que, para escolher falar de Cardozo, é preciso eleger elementos fundamentais, aos seus olhos, do “Poeta do Capibaribe”. Embora sejam muitos esses elementos, alguns são intensamente marcantes para JCMN, e a delicadeza contemplada pela personagem Maria Luiza foi praticada por Joaquim Cardozo ao longo de sua vida. Esse é o poeta que JCMN nos apresenta. Finalmente, ao nos aproximarmos do último segmento do poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, identificamos uma espécie de “apanhado”, feito por JCMN, sobre a vida do amigo. Vejamos:

Viagem à Europa e depois  
 Antes da Guerra, foi à Europa.  
 Bebeu-a até a última hora.  
 Por cá, a poesia é sempre o dengue  
 do falso índio, homossensualmente.  
 No Nordeste, Freyre e a reação  
 para trazer a bola ao chão.  
 Mas é coisa de romancista,  
 não de política, polícia.  
 Volta da Europa ao “Lafaiete”,  
 como se inda ontem lá estivesse.  
 Escreveu três poemas na Europa:  
 dois se apagaram na memória.  
 Compõem alguns poemas, ainda,  
 mas quase todos viram cinza,  
 porque, completados, ninguém  
 colhe-os da memória onde os tem.  
 Eis, talvez, o melhor momento  
 para ele, de seu desempenho:  
 a Polícia, na mira, o tem;  
 mas no “Lafaiete” entretém,  
 e, enquanto entretém, entretece,  
 em sinal mais, lá quem aparece:  
 é sem pregação, manifesto  
 (e o gesto só o vê quem de perto);  
 sabe o gesto sábio e ambíguo:  
 é sempre com o mesmo sorriso  
 que devolve o mau poema-sim  
 e o fascista-sim porque sim.  
 Assim viveu até que o Truão.  
 Até que Oscar pôs-lhe nas mãos  
 botar Brasília em pé. Qual a moeda?  
 Deu-nos um novo Frei Caneca.  
 (MELO NETO, 2008, p. 593-594)

Nós já comentamos que Joaquim Cardozo visitou a Europa, que não costumava escrever seus poemas e, por isso, os esquecia facilmente, a não ser que alguém lhe pedisse para escrever um deles. JCMN nos diz isso novamente, agora num tom mais inflamado, para dizer, também, que não concorda com o modo como a escrita romântica transforma a poesia num “dengue”, que fala dos índios “homossensualmente”, mas apoia Gilberto Freyre e suas

propostas de retorno à realidade, de um regionalismo que não perde de vista as origens e a formação do povo nordestino, ao mesmo tempo em que vislumbra o futuro.

No Café Continental, Cardozo viveu grandes momentos. Lá, mais conquistou atenções do que foi conquistado, mesmo quando observado pela Polícia que, neste caso, pela maiúscula inicial, compreende forças maiores que as dos guardas – Agamenon Magalhães não o perdeu de vista, mesmo depois de tê-lo demitido de suas funções. Tudo isso durou até Cardozo ir embora do Recife, para longe da Olinda de que tanto gostava.

E o poeta nos pergunta: “Qual a moeda?” para, em seguida, responder: “Deu-nos um novo Frei Caneca”. Em 1971, Oscar Niemeyer convidou Cardozo para fazer os cálculos da construção de um pavilhão de exposições em Belo Horizonte, no bairro da Gameleira. Cardozo fez os cálculos e a construção foi iniciada. No entanto, o governador de Minas Gerais à época, Israel Pinheiro, mandou que as vigas de sustentação fossem retiradas antes do tempo estabelecido, apesar do alerta dos operários a respeito de rachaduras no pavilhão. A intenção era entregar a obra à população antes do fim de seu mandato. O resultado foi o desabamento da obra e a prisão de Joaquim Cardozo, acusado de ter errado os cálculos da construção<sup>47</sup>.

O poeta foi absolvido do processo, mas não conseguiu superar a acusação injusta. Desde o episódio, desenvolveu uma depressão, agravada ao longo dos anos, e já debilitado, internado numa casa de saúde no Rio de Janeiro, pediu que Oscar Niemeyer o levasse para Olinda, cidade querida para ele, onde faleceu, em 1978.

Nós já comentamos em outra ocasião, neste trabalho, o **Auto do Frade** (1984), poema para ser lido em voz alta, o único que JCMN dedicou a todos os seus filhos, uma oportunidade em que o poeta desenvolve as ideias de justiça e justeza, ao contar o último dia de vida de Frei Caneca, condenado à morte injustamente. A aproximação entre Caneca e Cardozo, no verso final de “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, é feita diretamente, pois os dois tinham ideias nobres a respeito das condições de vida das pessoas.

No caso de Joaquim Cardozo, sua sensibilidade e enorme senso ético foram atacados por uma acusação injusta, seguida de prisão. Os amigos próximos a ele sabiam o quanto uma situação como essa poderia abalá-lo e, por isso, não é exagero de JCMN compará-lo ao Frei Caneca. A diferença é que Cardozo foi condenado a uma “morte” de

---

<sup>47</sup>Informações retiradas de: <http://www.anovademocracia.com.br/no-30/463-desabamento-da-gameleira-criminosos-a-solta> (Acesso em 09/11/15, às 14h51).

reputação e perspectivas, uma vez que não conseguiu retomar suas atividades após o incidente, nem voltou a escrever poesia com sua pena imaginária..

“Cenas da vida de Joaquim Cardozo” é mais que uma homenagem de JCMN ao amigo, é um exercício de rememoração cabralina, feito em versos e com rimas, da importância de Joaquim Cardozo não apenas para ele, mas para todos os que conviveram com “o Poeta do Capibaribe” no Recife e em outros lugares.

Joaquim Cardozo não foi modernista, regionalista ou vanguardista. Nós o enxergamos como um homem moderno, no século XX, em Pernambuco. Sua poesia é trabalhada formalmente, mas é, como lemos de Antônio Houaiss, despreocupada, isto é, livre. Livre, mas sempre pertencente a Pernambuco, lugar que Cardozo jamais perdeu de vista.

#### 4.2. Um exercício crítico e moral

Nesta seção, daremos continuidade à proposta que põe o fim antes do começo, no que se refere à apresentação dos poemas cabralinos dedicados a Joaquim Cardozo. Não fazemos isso porque nos parece mais agradável, mas sim porque identificamos uma análise mais satisfatória para a relação entre JCMN e Joaquim Cardozo seguindo dessa forma, tendo em vista a temática de cada poema. Conduziremos nossa discussão com base neste comentário de JCMN a respeito de sua poesia ser crítica: “A minha poesia é quase sempre uma visão crítica da realidade. Dentro da realidade de Pernambuco é, até vamos dizer assim, uma crítica moral. Existe não só uma crítica estética, como uma crítica moral” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 25)

Estamos, ainda, participando, como leitores, da tragédia construída por JCMN para falar sobre Cardozo. É com essa consciência que nos voltamos, agora, para os outros cinco poemas que JCMN escreveu sobre aspectos ligados ao conterrâneo. O poema que transcreveremos abaixo chama-se “Na morte de Joaquim Cardozo”, foi retirado do livro **A Escola das Facas**, de 1980, em que todos os poemas têm ligação com o universo pernambucano, a partir das memórias de JCMN de sua infância ou de referências a pessoas que, para ele, foram significativas em Pernambuco. Observemos o poema:

Creio que Joyce é que dizia

que a Irlanda dele se comia  
 comendo os filhos, como a porca  
 que as crias melhores devora.  
 Estamos tão desenvolvidos  
 que já podemos esse estilo  
 de fazer Dublin, Irlanda, Europa?  
 É um novo imitá-las, em porca?  
 (MELO NETO, 2007, p. 414-415)

Há forte ironia de JCMN neste poema, tanto pelo que vimos na seção anterior sobre as circunstâncias que levaram Cardozo ao Rio de Janeiro e seu retorno, no fim da vida, a Pernambuco, quanto pelo pouco reconhecimento que ele teve no estado. Só os mais próximos ao poeta é que sabiam de sua atuação intelectual, no Recife. Embora seu nome seja atribuído a um teatro e a uma biblioteca, os que conviveram com ele e os que se debruçam sobre sua obra, consideram injusto o modo como ele saiu do Recife, em 1940.

Nesse caso, estamos falando de uma crítica moral, tendo em vista a metáfora da porca, associada a Pernambuco, utilizada pelo poeta para que o leitor pense nos modos como algumas pessoas são tratadas em seus lugares de origem – lembremos a comparação entre Cardozo e Caneca –, bem como o grau de desenvolvimento da Irlanda, em relação a Pernambuco. Tudo isso sob o título “Na morte de Joaquim Cardozo”, o que, para o leitor, desperta questionamentos não apenas relativos a Cardozo, mas também às condições sociais, políticas e culturais de Pernambuco e, por sua extensão, do Brasil.

Ainda em **A Escola das Facas** (1980), livro que JCMN dedica a seus irmãos, há outro poema sobre Cardozo, chamado “Joaquim Cardozo na Europa”, transcrito a seguir.

Ele foi um dos recifenses  
 de menos ondes e onde mais,  
 que em lisboas, madrids, paris  
 andou no Recife, seus cais.  
 Como elas todas já sabia,  
 não foi turista ou visitante,  
 não caminhou guias, programas:  
 viveu-as de dentro, habitante.  
 A guerra não o deixou andar  
 outras que também lhe eram íntimas,  
 que conhecera no Recife,  
 habitando-as no espaço-língua.  
 Confiou-me que se anda igualmente  
 no cais do Apolo ou nos do Sena,  
 que foi *na* Europa (não à Europa)  
 como vai *na* Várzea ou Madalena.  
 (MELO NETO, 2007, p. 424-425)

Esse poema confirma, para nós, o título acertado que Félix de Athayde deu a um livro que publicou, em 1998, sobre JCMN, chamado **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto** (1998). Nele, estão transcritos trechos de entrevistas, conversas, registros de fala de JCMN, que se repetiram ao longo dos anos, são as ideias fixas do poeta. Para os que se dedicam à leitura de sua obra, é possível constatar que o livro de Athayde contém registros fiéis do que disse JCMN a respeito de alguns assuntos, com tamanha convicção que o leitor tem a impressão de ouvir as mesmas palavras do poeta sobre determinado tema, em circunstâncias distintas.

Dizemos isso porque, no poema acima, vemos uma ideia fixa de JCMN sobre Joaquim Cardozo, já comentada a partir do primeiro poema analisado. Estamos falando da importância que a estada de Cardozo na Europa teve para o grupo que o rodeava, no Café Continental.

Nesse poema, há mesmo uma atitude enaltecida de JCMN em relação a Cardozo, a partir da ligação deste poeta com o estado de Pernambuco. Por ser “de menos ondes e onde mais”, Cardozo não deixou de levar seu lugar de origem aonde ia e, desse lugar, admirar todos os detalhes, principalmente os ligados à natureza, o que não o impedia, entretanto, de sofrer com as mudanças urbanas das cidades pernambucanas, em especial pelo Recife, cujas antigas ruas foram demolidas para, em seu lugar, serem abertas outras, consideradas modernas, mas com arquitetura intensamente ligada ao Rio de Janeiro, o que, na visão de Cardozo, ajudaria a apagar uma memória pernambucana não mais recuperável, isto é, as antigas construções, os sobrados e seu estilo, ficariam perdidos na memória das pessoas, que deveriam acostumar-se com estruturas originadas em outra cidade.

“Joaquim Cardozo na Europa” é, portanto, um poema sobre Joaquim Cardozo e Pernambuco, onde ele estava quando conheceu, pelos livros, todas as cidades da Europa. Quando as visitou, todas pareceram menores, a seus olhos, que o Recife e Olinda. Nelas, nada era superior, todo cais era o cais do Apolo, no Recife. Ir até essas cidades, era como ir de Recife até Olinda, não pela curta distância, mas pelo conhecimento que Cardozo tinha sobre os lugares, o que lhe concedia certa familiaridade com o que visitava. Tudo tão familiar, que o poeta foi, mesmo, “na Europa”.

Ironia, há, ainda, e em maior grau, no poema “Pergunta a Joaquim Cardozo”, retirado do livro **Museu de Tudo** (1974):



É que todo dar ao Brasil  
 de Pernambuco há de ser *nihil*?  
 Será que o dar de Pernambuco  
 é suspeito porque em tudo  
 sintam a distância, o pé atrás,  
 insubserviente, de quem foi mais?  
 (MELO NETO, 2007, p. 384, grifo do autor)

Não é nossa intenção desenvolver uma discussão no que se refere ao lugar social e político de Pernambuco em relação ao Brasil, apesar de, neste poema, haver referências que possibilitam um estudo dessa natureza. No entanto, é preciso apontar a crítica predominante nos dois primeiros versos do poema, nos quais o poeta faz clara referência ao lugar de inferioridade que o Nordeste tem ocupado em relação às demais regiões brasileiras. Embora o poeta cite, diretamente, Pernambuco, é possível identificar uma alusão ao Nordeste inteiro nesse “há de ser *nihil*”, isto é, há de ser nada, no muito que o Nordeste representa para o País e não é reconhecido. Nós sabemos que a capital brasileira mais antiga é o Recife e, por isso, Pernambuco “foi mais” para o Brasil, inclusive como estado onde mais explorou-se a cana-de-açúcar, planta que, cultivada desde a colonização do Brasil, está associada à exploração e a riquezas<sup>48</sup>, e isso está presente nos versos do poema acima, o qual, embora curto, contém uma crítica direta às desigualdades que envolvem o Nordeste, em relação ao Brasil.

Por essas questões, verificamos, nesse poema, uma manifestação de JCMN sobre sua ligação forte com Pernambuco. Para ele, “Um sujeito não pode entender sua poesia como a poesia de um brasileiro qualquer. É de um brasileiro de determinada região”(MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67). Nós já sabemos que região é essa; dela, o poeta parte para os movimentos de sua escrita, numa atitude que ele manteve por toda a vida. Essa é, em nosso entendimento, a maior influência de Joaquim Cardozo sobre JCMN: o falar pernambucano, reconhecível neste poema. JCMN dizia: “Eu sou brasileiro na medida em que sou nordestino, e sou nordestino na medida em que sou pernambucano. Você não pode ser brasileiro em geral” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67).

Naturalmente que a vida longe do Brasil permitiu a JCMN um olhar mais distanciado das cenas e circunstâncias do Recife, mas não é possível negar o forte aprendizado que o poeta teve com Joaquim Cardozo, acerca do significado da palavra regional. JCMN conheceu a literatura de diversos países nas bibliotecas que frequentou, ainda jovem, bem como através dos livros que Cardozo lhe emprestava, no Rio de Janeiro. No

---

<sup>48</sup>Sobre o assunto, o livro **O bagaço da cana** (2012), de Evaldo Cabral de Mello, historiador pernambucano e irmão de JCMN, é muito esclarecedor.

entanto, a força de pertencimento a Pernambuco, lugar de onde ele saiu sem um livro escrito, é um elemento bastante forte em sua obra, senão o mais forte.

JCMN reconhecia, em Cardozo, uma espécie de luminosidade e os poemas que escreveu sobre o amigo não se distanciam desse ponto de vista. Todavia, isso é mais claro no poema que segue, cujo título é “A luz em Joaquim Cardozo”, retirado, também, de **Museu de Tudo** (1974):

Escrever de Joaquim Cardozo  
só pode quem conhecer  
aquela luz Velázquez  
de onde nasceu e de que escreve.  
A luz que das várzeas da Várzea  
onde nasceu, redonda,  
vem até o ex-Cais de Santa Rita  
que viveu: luz redoma,  
luz espaço, luz que se veste,  
leve como uma rede,  
e clara, até quando preside  
o cemitério e a sede.  
(MELO NETO, 2007, p. 349)

Vejamos, abaixo, uma representação da tela *Los Borrachos* (1628-1629), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660), cujas obras contrastam zonas escuras com zonas iluminadas, a partir de um único foco de luz, a fim de que possamos entender melhor como a luz, referida por JCMN, está disposta no espaço da tela de pintura e, então, nós a associaremos à 'leitura' que JCMN faz de Joaquim Cardozo, referindo-se a ele como o dono de uma “luz redoma”, capaz de contrastar várzeas, que são, por sua localização, espaços mais escuros, com um cais e sua iluminação. Cardozo sabe direcionar a “luz” de sua poesia para assuntos variados; ele conserva uma luz, que é também uma esperança, para falar da morte e da situação de vida difícil de algumas pessoas, sua luz é clara até “quando preside/ o cemitério e a sede”.

Figura 12 – *Los Borrachos*<sup>49</sup>



A luz nas telas de Velázquez é diferente, por exemplo, da luz apresentada por Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), pintor pernambucano com quem JCMN conviveu nos anos iniciais de sua formação, no Recife, quando frequentava a casa de Willy Lewin. JCMN admirava bastante o trabalho de Rego Monteiro e dedicou-lhe, também, alguns poemas. No trabalho de Rego Monteiro, a luz não se origina apenas de um ponto específico, como em Velázquez, ela envolve todos os elementos retratados pela pintura.

A luz, pensada por Velázquez, é utilizada para destacar um dos elementos da pintura em relação aos demais. Em *Los Borrachos*, ela é incidida sobre a figura de Dioniso, deus grego associado a festas. Nós vemos, claramente, que todos os homens da tela estão organizados em função de Dioniso. Dele é que nasce a alegria, identificada por nós na expressão das faces que compõem o quadro.

<sup>49</sup>“Os Bêbados” (tradução nossa). Imagem disponível em: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/28.htm> (Acesso em 09/11/15, às 15h39).

Essa é uma compreensão da luz referida por JCMN para falar de Joaquim Cardozo, a luz que surge de um ponto, central ou periférico, mas que é o elo entre todos os elementos de um quadro, de uma situação. Vejamos, para que fique ainda mais clara a percepção da “luz Velázquez”, sob a perspectiva de Vicente do Rego Monteiro, outro modo de dispor da luz na tela de pintura, desta vez sem um ponto de origem específico, mas com destaque para cada elemento, de modo particular, a fim de reconhecermos uma unidade na coletividade:

Figura 13 – *Deposição* (1924)<sup>50</sup>



As duas representações nos ajudam a entender mais claramente a luz que JCMN reconhecia em Joaquim Cardozo, no poema “A luz em Joaquim Cardozo”, retirado do livro **Museu de Tudo** (1974), uma coleção de poemas escritos em momentos distintos da vida de JCMN e organizados em livro na década de 1970. Em geral, os poemas estão ligados a personalidades, ou a suas obras, o que configura o livro como exemplar marcadamente poético-crítico. Com essa perspectiva, a de que estamos diante de um livro poético-crítico – embora esta seja uma característica recorrente na poesia cabralina, neste livro, o poeta volta seu foco para nomes e obras pouco divulgados, num interesse reconhecidamente crítico –, identificamos mais um motivo para a admiração de JCMN por Joaquim Cardozo: sua “luz Velázquez”.

<sup>50</sup>Imagem disponível em: <http://www.arelíquia.com.br/artigos%20anteriores/60VicenteRM.htm> (Acesso em 09/11/15, às 15h54).

Observemos a “luz Velázquez” de Joaquim Cardozo no poema cardoziano que segue, cujo título é “1930” (In: **Poemas**, 1947):

Na estranha madrugada  
 O homem alto, transpondo o portão da velha casa, depôs no chão frio  
 O corpo inanimado do seu irmão.  
 Da sombra das velhas mangueiras, por um momento,  
 Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo.  
 Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro.  
 (CARDOZO, 2007, p. 167)

Nós sabemos, pelo título, que o contexto do poema contempla a Revolução de 1930<sup>51</sup>, em Pernambuco. No entanto, a perspectiva que nos interessa, neste poema, é a da relação entre vida e morte, da harmonia entre os elementos que constroem uma vida e, dentre eles, também a morte, à luz de pequenos detalhes localizados, como as “gotas de orvalho” que caem sobre a cena ou a “memória dos heróis”. O fato é que a luz de Joaquim Cardozo, identificada por JCMN, é o ponto, “Velázquez”, de harmonia neste poema.

Embora o reconhecimento dessa luz seja um exemplo muito forte da admiração de JCMN por Cardozo, para nós, não há melhor poema cabralino para descrever Joaquim Cardozo que “A Joaquim Cardozo”, retirado do livro **O Engenheiro** (1945), uma vez que foi escrito quando os dois, JCMN e Cardozo, conviviam diariamente, no Rio de Janeiro. O poema é, mesmo, um “retrato” escrito da imagem de Cardozo. Vejamos:

Com teus sapatos de borracha  
 seguramente  
 é que os seres pisam  
 no fundo das águas.  
 Encontrei algum dia  
 sobre a terra  
 o fundo do mar,  
 o tempo marinho e calmo?  
 Tuas refeições de peixe;  
 teus nomes  
 femininos: Mariana; teu verso  
 medido pelas ondas;  
 a cidade que não consegues  
 esquecer,  
 a florada no mar: Recife,  
 arrecifes, marés, mareas;  
 e marinha ainda a tua arquitetura  
 que calculaste:  
 tantos sinais da marítima nostalgia  
 que te fez lento e longo.  
 (MELO NETO, 2007, p. 56)

---

<sup>51</sup>Movimento armado, liderado pelos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, que pôs fim à Primeira República brasileira, a chamada República Velha. O assassinato de João Pessoa (1878 – 1930), no Recife, é considerado um dos principais motivos da Revolução de 1930.

Neste poema, há um equilíbrio entre a descrição da aparência de Cardozo e de sua personalidade. Não é preciso comentar cada verso, nós já sabemos quais as ligações de Cardozo com os elementos apontados por JCMN; todavia, a aproximação entre Cardozo e as embarcações – como elas, ele é “lento e longo” –, feita por JCMN, é o ponto que une todas as características elencadas pelo poeta para falar sobre Cardozo. Por esse motivo, vejamos, abaixo, uma imagem que representa bem tais embarcações num cais do Recife antigo:

Figura 14 – Cais de Santa Rita, em 1880<sup>52</sup>.



Este poema é, então, uma descrição satisfatória da figura de Joaquim Cardozo, ao mesmo tempo em que finaliza, por hora, nossa proposta de aproximação entre os dois poetas. Neste poema, confirmamos, sobretudo, a designação “Poeta do Capibaribe”, feita por JCMN para dedicar **O Cão sem plumas** (1950) a Joaquim Cardozo, por sua insistência em falar do Recife e, por extensão, das possibilidades que esse falar poderia trazer, com seus “arrecifes, marés, maresias”, isto é, com suas particularidades.

---

<sup>52</sup>Imagem disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/115009405> (Acesso em 09/11/15, às 16h29).

### 4.3. Uma grande influência

Apesar de termos despendido certa atenção aos poemas que JCMN dedicou a Joaquim Cardozo – há, ainda, algumas alusões ao poeta e a dedicatória de **O Cão sem plumas** (1950), significativa sob o ponto de vista de JCMN ter inserido uma poesia pernambucana em seu horizonte de escrita pela primeira vez neste poema, dedicado a Cardozo –, sabemos que existe muito a estudar no que se refere à ligação entre os dois poetas. Todavia, é preciso que nos direcionemos, deste ponto em diante, para uma “finalização” de nossa discussão sobre o assunto, neste trabalho.

Nessa perspectiva, seguimos sob a ótica de Harold Bloom, para quem (...) poeta algum (...) jamais falou uma língua livre da língua forjada por seus precursores” (BLOOM, 1991, p. 56). Só um poeta forte é capaz de reconhecer a força de outro poeta e, a partir desse reconhecimento, construir as bases de sua obra, possíveis apenas se houver, como nos ensina Bloom, um “*clinamen*” (BLOOM, 1991, p. 47), isto é, uma desconstrução da leitura, feita pelo possível poeta forte, de seu precursor.

Dizemos isso porque acreditamos que JCMN soube reconhecer e fazer, não apenas de Joaquim Cardozo, mas de todos os que o influenciaram, essa desconstrução de leituras, uma vez que, identificados os aspectos de seu interesse, ele verificava de que maneira poderiam ajudá-lo a enriquecer seu processo de construção poética. É preciso dizer que isso não era feito mecanicamente, de modo forçado, mas com o exercício da razão. Basta lembrarmos de sua aproximação com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, autor cujos primeiros livros foram decisivos para sua escolha pela escrita da poesia; entretanto, quando Drummond seguiu por caminhos poéticos mais ligados a aspectos sociais, JCMN entendeu que a proposta drummondiana havia mudado e que ela não mais se coadunava com suas expectativas em relação à poesia. Nesse sentido é que JCMN fazia os movimentos de identificação de uma poesia que lhe ensinasse algo novo para, em seguida, desconstruí-la, se pensarmos como Bloom, a fim de construir um caminho poético particular.

No caso de Joaquim Cardozo, nós acreditamos que a influência recebida por JCMN esteja ligada a dois fatores gerais. Para nós, a situação que une os dois pode ser vista, dentre outros possíveis, a partir do seguinte: primeiro, a constatação da importância de Joaquim Cardozo para a formação intelectual do Recife nos anos de 1920 e, também, nos seguintes, e sua responsabilidade por incentivar, nos que o rodeavam, um trabalho que não

perdesse de vista o estado de Pernambuco, feita por JCMN; segundo, o fato de Cardozo ter visitado a Europa, ter morado em outros lugares, mas continuar falando de Pernambuco como lugar para viver e sobre o qual escrever. Não podemos acreditar que esses fatores tenham sido considerados apenas um detalhe pelos que eram próximos a Cardozo.

Para JCMN, um ponto positivo à sua poesia foi o exercício diplomático, tanto por fatores já comentados, quanto e principalmente pela distância que a diplomacia lhe proporcionou de Pernambuco. Isso o ajudou a olhar para o Recife com olhos novos, de quem conheceu quase o mundo inteiro e, apesar disso, continuava a pensar no seu lugar de nascimento e a falar dele, de suas qualidades e defeitos. Quando JCMN partiu para Barcelona, seu primeiro posto, ele já havia conversado longamente com Joaquim Cardozo a respeito de ser, como ele, um pernambucano longe de suas origens, com a diferença de Cardozo residir em outro estado e JCMN, em outro país.

No entanto, uma vez na Espanha, não consideramos que um falar pernambucano em sua poesia tenha sido consequência de acasos, principalmente se pensarmos em seu direcionamento para exercícios lógicos e racionais com a linguagem verbal. Acreditamos que JCMN já estivesse trabalhando para dar continuidade à sua proposta poética, delineada com **O Engenheiro** (1945), desenvolvendo, nela, uma perspectiva regional, intensamente ligada ao Recife, com motivações oriundas de sua convivência com Joaquim Cardozo nos anos anteriores.

A conservação desse elo, o do poeta com Pernambuco, é, em nosso entendimento, a maior influência de Joaquim Cardozo sobre JCMN, uma vez que, embora haja muitas aproximações entre as poesias de Cardozo e de JCMN, tais como um exercício poético com o objetivo de unir ideias matemáticas, estéticas e linguísticas – neste sentido, consideramos que Joaquim Cardozo se aprofundou mais na questão, basta lermos o poema “Visão do último trem subindo ao céu” (In: **Trivium**, 1970), em que há uma descrição, em alguns momentos, feita através de fórmulas matemáticas. JCMN, por sua vez, preocupou-se mais com a clareza e a objetividade como elementos fundamentais à escrita de poemas e à construção de metáforas –, o que JCMN reconhecia e apreciava era o ensinamento do “fazer poesia pernambucana”, que Joaquim Cardozo proporcionou-lhe.

JCMN foi o jovem poeta, o “efebo” (BLOOM, 1991, 67), mas foi também o possível poeta forte, ideia que já temos confirmada em virtude de sua obra poético-crítica,



responsável por procurar o que Joaquim Cardozo tinha para oferecer-lhe, em ensinamentos ou, como diria Ezra Pound, “Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá (...) olhar para ela e escutá-la. E, se precisar de conselhos, deve dirigir-se a alguém que ENTENDA alguma coisa a respeito dela” (POUND, 2006, p. 34, grifo do autor), isso significa que, ao jovem poeta, cabe a procura paciente e atenta por uma poética com a qual ele possa aprender sobre a criação verbal, a fim de construir uma obra particular.

Assim, a partir dessa influência, JCMN incluiria, em sua poesia, um caráter social, segundo o sentido sartreano, já referido neste trabalho, uma vez que, manter-se ligado a Pernambuco, mesmo estando longe dele, manter-se atento ao que lá acontecia, foi importante para JCMN entender que

A literatura não existe num vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência COMO ESCRITORES. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas como ponto de vista particular de cada um. (POUND, 2006, p. 36, grifos do autor)

Se um escritor ou poeta publica um livro apenas para divulgar um trabalho, isto é, um romance, poema, conto etc., mas não pensa em que novidades e/ou acréscimos sua iniciativa pode trazer para um contexto literário ou, dito de forma mais clara, se o seu trabalho não acrescenta, supera, nem está próximo de outros, anteriores a ele, no que se refere a qualidades formais e estéticas, a finalidade de sua escrita é apenas mostrar um ponto de vista de seu autor e isso é muito pouco quando há escritores cujas obras atravessam séculos, mantendo uma atualidade inquestionável.

Nesse sentido é que um escritor ou poeta deve estar atento quando pensa em escrever algo, pois há uma função social em seu ofício que não pode ser apagada, mas não deve, porém, ser o aspecto mais evidente em sua obra. O caráter social alcançado por JCMN e, também, por outros autores, está muito mais próximo de uma preocupação com a condição de vida das pessoas e, por isso, com o caráter humano, do que com possíveis “mensagens”, levadas ao leitor, através de um texto.

Joaquim Cardozo está presente na formação poético-crítica de JCMN, assim como em toda a sua obra. Os aspectos elencados neste capítulo, que não perdem de vista o falar pernambucano e a preocupação humanista, são recorrentes na poesia cabralina, desde **O Cão sem plumas** (1950) até **Sevilha andando** (1993), e o nome de Cardozo perpassa a obra de

JCMN com força que se renova a cada leitura, não importa se o encontramos na primeira ocorrência ou na última. O fato é que Joaquim Cardozo, eleito, por JCMN, “Poeta do Capibaribe”, poeta do rio que fez parte de toda a vida de JCMN e faz, também, de sua obra, é, de JCMN, um grande influenciador de ideias, as quais foram reconhecidas por ele e estão presentes em todos os livros que publicou, a partir de suas propostas para cada um.

No entanto, além das questões elencadas até este ponto, é preciso que tratemos, ainda, da influência reconhecidamente textual de Cardozo sobre JCMN, pois uma interpretação como esta que temos feito não deve “(...) se prender à forma nem ao conteúdo” (CANDIDO, 1996, p. 18), separadamente, mas à relação entre os dois aspectos. Pensando desse modo, veremos, então, como Joaquim Cardozo influenciou a construção de imagens poéticas por JCMN e, ao mesmo tempo, de que maneira este as superou.

Faremos isso, observando a construção de metáforas pelos dois poetas, uma vez que tal construção estabelece um “nexo lábil (...) entre o real e o imaginário (no sentido de pensar por imagens)” (PAES, 1997, p. 18), isto é, com a metáfora, um poeta pode criar vários elos entre uma realidade concreta e outra, imaginada. Por esse motivo é que a linguagem ficcional se mantém atualizada ao longo do tempo; a utilização de metáforas não objetiva apreender um aspecto do real, mas fazer com que o leitor pense, através de imagens desse aspecto, sobre o real. A esse respeito, Alfredo Bosi nos questiona: “O que é uma imagem-no-poema?” (BOSI, 2000, p. 29) e, logo em seguida, nos responde: “Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (BOSI, 2000, p. 29).

Seguindo o raciocínio de Alfredo Bosi, podemos dizer que uma imagem poética, se precisa de “palavras articuladas”, antes destas, precisa, também, do “parece mas não é” (PAES, 1997, p. 34) da metáfora, ou seja, com metáforas, o poeta articula palavras e, dessa articulação, constrói imagens, num poema. São essas imagens as responsáveis pelas inúmeras leituras e interpretações que um leitor poderá fazer de um poema. Vejamos essa discussão a partir de dois poemas, um de Joaquim Cardozo e outro, de JCMN. O primeiro, de Cardozo, se chama “Autômatos” (In: **Poemas**, 1947):

No barulho das usinas,  
Na sombra áspera e pálida que desce dos *sheds*,  
Um dia os homens desapareceram.  
No entanto  
Braços de ferro gesticulam enérgicos,

Bocas, abertas, de fogo vociferam,  
 Ouvem-se vozes telegráficas de comando.  
 Autômatos!  
 Os homens se encantaram,  
 Se enlearam, se perderam  
 Nas formas e movimentos dos grandes maquinismos?  
 Ou são as almas que trabalham,  
 Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?  
 Oh! Com certeza os homens morreram  
 E às máquinas legaram  
 O sopro divino.  
 (CARDOZO, 2008, P. 164)

Este é um poema com metáforas ligadas a usinas de cana-de-açúcar: “autômatos”, “braços de ferro”, “bocas, abertas, de fogo”. Com elas, o poeta constrói um poema em prosa, tendo em vista a descrição que ele faz do espaço onde estão os “autômatos”, um lugar sem homens, de onde só vozes artificiais podem ser ouvidas, e a presença humana, se há, é reconhecida na possibilidade da presença de almas, “forçadas” a estarem nesse lugar de fumaça, como estiveram, enquanto vivas, “perdidas” no mesmo lugar, sem condições de partir para outras situações, e “penadas” porque voltaram a ele, mesmo não estando mais vivas, para cumprir obrigações que eram suas. Eis a descrição de uma usina, o lugar onde a capacidade criadora foi atribuída a máquinas, não a pessoas.

Para fazer essa descrição da usina em detrimento das pessoas, o poeta organiza o poema em versos livres, com uma métrica que contribui para o caráter de poema em prosa que tem “Autômatos”. É importante observarmos esse recurso para termos mais claras algumas propostas. Por exemplo, os versos 12 e 13 têm metrificacão diferente, o verso 13 é mais longo que o verso 12, isso porque há uma ironia muito forte nos dois, cujo sentido seria diminuído se a métrica fosse igual em 12 e 13. Vejamos como: “Ou são as almas que trabalham,/ Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?”, são os versos dos quais estamos falando. Sobretudo em 13, há um ritmo sonoro desencadeado pela ênfase que o poeta dá às almas. Se ele pensasse nos dois versos com o mesmo número de sílabas, seria preciso rever a última parte, “almas penadas?”, ou levá-la pra o verso seguinte.

Todavia, se assim fosse, a quebra no ritmo do verso seria inevitável e somente “almas forçadas” e “almas perdidas” não seria o bastante para construirmos um significado irônico no poema, cuja maior carga de sentido é decorrente da “palavra articulada” “almas penadas”, seguida de interrogação. Isso porque não estamos falando apenas de seres forçados ao trabalho com a cana-de-açúcar, perdidos para outras funções, tamanha sua familiaridade com esse ofício, estamos falando de seres que, mesmo depois de mortos, sentem o peso da

obrigação do trabalho e, embora forçados a ele e perdidos nele, ainda sentem que precisam cumprir as tarefas que lhes foram destinadas, apesar de, em seu lugar, haver “um sopro divino” artificial, que dispensa qualquer contribuição humana.

Dito isso, consideramos que Joaquim Cardozo utiliza metáforas, em “Autômatos”, para descrever uma situação de transição entre a chegada das usinas e a partida da mão de obra humana, no trato com a cana-de-açúcar. Nesse caso, as metáforas são organizadas em função de imagens que mostrem essa transição e, ao mesmo tempo, contenham um caráter crítico do poeta diante da situação. Desse modo, entendemos que o poeta não escreve o poema a partir de uma métrica específica, ele a constrói de acordo com sua proposta material, isto é, de acordo com aquilo sobre o quê escreverá, e mantém, como nos ensina Antonio Candido, uma harmonia entre forma e conteúdo.

Com “Autômatos”, vemos que Cardozo constrói dois níveis de leitura: no primeiro estão, harmônicas, questões formais e contextuais; no segundo, um caráter crítico diante do “assunto” do poema, a chegada das usinas. Nos dois níveis, a interpretação de metáforas é o meio que o leitor tem para construir significações a partir do poema. Agora, vejamos, de JCMN, o poema “Psicanálise do açúcar” (In: **A educação pela pedra**, 1965):

O açúcar cristal, ou açúcar de usina,  
mostra a mais instável das brancuras:  
quem do Recife sabe direito o quanto,  
e o pouco desse quanto, que ele dura.  
Sabe o mínimo do pouco que o cristal  
se estabiliza cristal sobre o açúcar,  
por cima do fundo antigo, de mascavo,  
do mascavo barrento que se incubia;  
e sabe que tudo pode romper o mínimo  
em que o cristal é capaz de censura:  
pois o tal fundo mascavo logo aflorada  
quer inverno ou verão mele o açúcar.  
Só os bangüês que-ainda purgam ainda  
o açúcar bruto com barro, de mistura;  
a usina já não o purga: da infância,  
não de depois de adulto, ela o educa;  
em enfermarias, com vácuos e turbinas,  
em mãos de metal de gente indústria,  
a usina o leva a sublimar em cristal  
o pardo do xarope: não purga, cura.  
Mas como a cana se cria ainda hoje,  
em mãos de barro de gente agricultura,  
o barrento da pré-infância logo aflora,  
quer inverno ou verão mele o açúcar.  
(MELO NETO, 2007, p. 330)

Nossa intenção, aproximando esses dois poemas, de Joaquim Cardozo e JCMN, é identificar uma influência formal, já referida e, ao mesmo tempo, observá-la a partir do falar pernambucano comum aos dois poetas, o qual reconhecemos como influência forte de Cardozo sobre JCMN.

Ao nos determos em “Psicanálise do açúcar”, chama nossa atenção, de imediato, a metáfora do título, onde identificamos uma relação direta entre uma palavra com significado mais científico e outra, completamente referencial. Eis o primeiro ponto de superação cabralina: há o falar pernambucano de Cardozo, mas com duas diferenças: os versos têm métrica mais presa, no sentido de que o poeta busca uma unidade nas rimas, e as metáforas são construídas a partir de signos mais concretos, em relação a Cardozo. Além disso, as metáforas cabralinas suscitam construções de imagens com maior complexidade, se comparadas às metáforas cardozianas.

Em “Autômatos”, embora haja metáforas como “bocas de fogo”, formadas por signos materiais, para mostrar o maquinário de uma usina, não há uma continuidade nessa proposta, logo o poeta insere signos subjetivos em sua descrição. O que é diferente no poema de JCMN, onde nós temos um percurso organizado de metáforas, cujas “palavras articuladas” contêm signos materiais e subjetivos, de modo contínuo, com a finalidade de apresentar ao leitor o percurso por que passa o açúcar desde a cana-de-açúcar até a cristalização.

Na primeira estrofe de “Psicanálise do açúcar” (até o verso 12), há uma quantidade de informações, suscitadas pelas metáforas, bastante considerável. Nós podemos reconhecer séculos de cultivo da cana-de-açúcar em Pernambuco nessa estrofe. Quando o poeta nos diz: “Sabe o mínimo do pouco que o cristal/ se estabiliza cristal sobre o açúcar,/ por cima do fundo antigo, de mascavo,/ do mascavo barrento que se incubo;”, vemos que não conhecíamos até então de que modo o açúcar adquire uma tonalidade branca, um aspecto de cristal, em virtude da crítica à falta de conhecimento que temos do papel dos engenhos para a consolidação do Nordeste e, por extensão, do Brasil.

O açúcar cristal e sua instável brancura, uma vez molhado ou derretido pelo calor, isto é, uma vez manuseado, logo apresenta uma tonalidade mais escura, então escondida. É a tonalidade do mascavo, o açúcar dos engenhos, cujo processamento não cumpria as mesmas etapas de uma usina que, ao açúcar mascavo, adiciona compostos químicos responsáveis pela perda da cor marrom e das propriedades vitamínicas.

A metáfora “Psicanálise do açúcar” é, neste poema, a responsável pelas leituras que faremos. Da junção entre um signo subjetivo e outro, material, nós vamos construindo imagens poéticas e referências objetivas. Temos, portanto, uma metáfora central, através da qual todos as significações são formadas.

Na segunda estrofe, as “mãos de metal” da usina são responsáveis por lidar com o açúcar, mas de um modo brando, diferente do modo como faziam os “bangüês que-ainda purgam ainda” o açúcar. Vejamos como a insistência do “ainda” reforça o papel dos engenhos bangüê, aqueles nos quais a mão de obra humana era a fonte de todo o trabalho, para o cultivo da cana-de-açúcar e, por extensão, para o crescimento de Pernambuco. Nos bangüês, há pessoas que retiram impurezas do açúcar, o que uma usina não poderá fazer, pois esta dá, ao açúcar, uma “cura” para sua cor escurecida, isto é, um aspecto cristalino obtido pela adição de compostos químicos. No entanto, e as duas estrofes do poema terminam com os mesmos versos, a cor da “infância” logo aparece, “quer inverno ou verão mele o açúcar”.

Em “Autômatos” e em “Psicologia do açúcar”, há o falar pernambucano e a construção de metáforas com finalidade crítica. No entanto, no poema de JCMN, percebemos um passo adiante, trata-se da finalidade crítica voltada para a recepção. No poema de Cardozo, constatamos a crítica com a ironia de alguns versos. No poema de JCMN, a crítica está presente desde a metáfora do título, que é, em nossa leitura, um centro para o desenvolvimento do poema, até a reincidência dos versos finais das duas estrofes. O poeta parece redundante em sua descrição, mas isso é aparente. Ele está construindo imagens em torno de uma metáfora central, a do título, para mostrar ao leitor que, numa tonalidade de açúcar, há uma história de séculos de exploração de pessoas a fim de um desenvolvimento econômico que não deve ser esquecido, simplesmente porque, em lugar do marrom, o açúcar mais conhecido é o branco. Branco que se enegrece ao primeiro sinal de manuseio.

JCMN constrói metáforas de modo semelhante ao de Joaquim Cardozo, mas ele vai adiante em relação ao contemporâneo quando atribui uma complexidade maior a elas e, mais que isso, direciona seu poema para o leitor, com clareza para que este seja capaz de compreender as referências contidas no poema e, com exercícios de leitura e releituras, possa fazer suas interpretações e construir significados críticos do que está lendo.

Nesse sentido, Cardozo não “ensinou” JCMN a escrever, o que nem é possível, se pensarmos como Autran Dourado a respeito de só ser possível ensinar a escrever a um escritor

(2009, p. 32); ele esteve mais preocupado em atender as necessidades do jovem rapaz que o procurava para conversas no seu apartamento, no Rio de Janeiro, ansioso por conhecimento, por horizontes contidos em livros que ele não conhecia e passou a conhecer por iniciativa de Cardozo – talvez viesse a conhecer de um modo ou de outro, não sabemos. O fato é que não podemos ignorar a apresentação de poetas franceses, americanos, espanhóis, dentre outros, feita pelo poeta/engenheiro, a JCMN. Por esse motivo é que Joaquim Cardozo é figura viva na obra poética de JCMN e, por isso mesmo, o é também em sua formação ética e poética.

Assim, com as discussões feitas neste capítulo, acreditamos que a influência de Joaquim Cardozo sobre a formação e a escrita de JCMN são fundamentais para compreendermos a obra cabralina. Sabemos, entretanto, das muitas influências recebidas por JCMN, mas nos interessou mostrar que um jovem poeta, uma vez que tenha contato com outro, mais experiente que ele, observa não apenas seu modo de construir metáforas e imagens poéticas, mas sua postura diante da vida, e essa postura não é ignorada pelo jovem poeta, em sua formação pessoal. Acreditamos, portanto, que esta pesquisa deu mais um passo em direção à compreensão de que as influências recebidas por um escritor ou poeta são muitas e distintas, mas é preciso não separar vida e obra se queremos buscar conhecê-las.

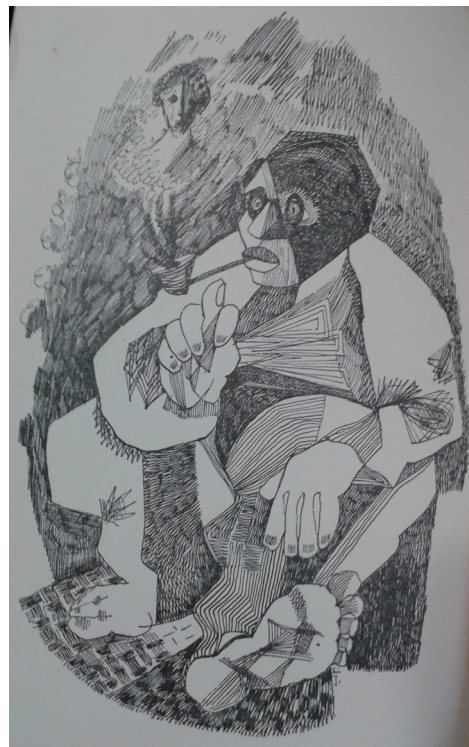
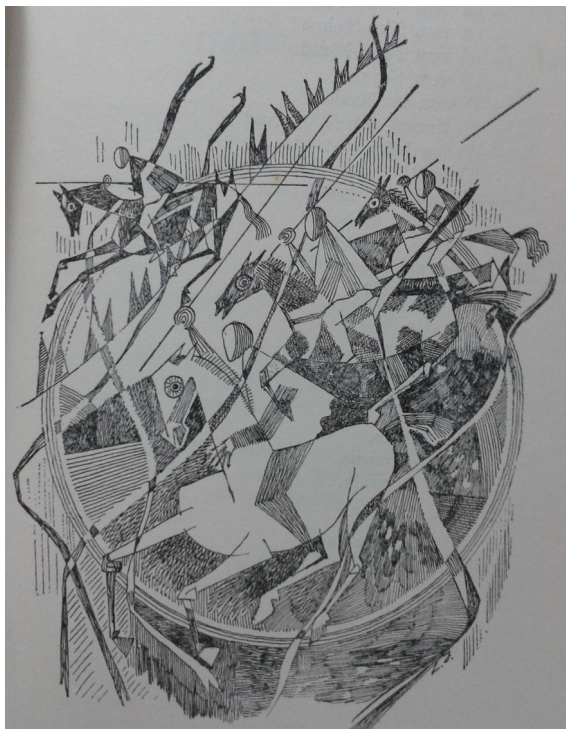
Finalmente, pensando no título deste capítulo, é preciso dizermos que não se pode ensinar a escrever ficção e poesia. No entanto, pode-se aprender a construir um caminho se há vontade de escrever ficção e poesia. Foi isso o que fez JCMN, em relação a Joaquim Cardozo e a outros escritores, poetas, intelectuais de um modo geral, que estão referidos em sua obra poético-crítica. Ele conviveu com eles, conheceu suas obras, admirou alguns aspectos, negou outros, mas não abriu mão das horas diárias de leitura e escrita em sua biblioteca, nos países onde morou. Em nosso entendimento, essas horas foram fundamentais para a formação do poeta João Cabral de Melo Neto, consciente de suas influências, mas mais consciente ainda de suas propostas poéticas, das quais uma parcela muito pequena foi discutida aqui.

Abaixo, temos um exemplo das muitas funções que Joaquim Cardozo exerceu. Como dissemos, ele foi ilustrador de jornais, da Revista do Norte e do primeiro livro do poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965), cujo título é **Catimbó e outros poemas** (1963). Do livro de Ascenso Ferreira, reproduzimos algumas ilustrações<sup>53</sup> de Cardozo. Vejamos:

---

<sup>53</sup> Ilustrações sem título, retiradas de **Catimbó e outros poemas** (José Olympio, 1963).

Figura 15 – Ilustrações feitas por Joaquim Cardozo





## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA LEITURA EM VOZ BAIXA

– De sua formosura  
deixai-me que diga:  
é belo como o coqueiro  
que vence a areia marinha.

– De sua formosura  
deixai-me que diga:  
belo como o avelós  
contra o Agreste de cinza.

– De sua formosura  
deixai-me que diga:  
belo como a palmatória  
na caatinga sem saliva.

– De sua formosura  
deixai-me que diga:  
é tão belo como um sim  
numa sala negativa.

(João Cabral de Melo Neto. In: **Morte e Vida Severina**, 2007, p. 176 )

Uma vez apresentadas e discutidas as propostas deste trabalho, iniciaremos esta seção com a seguinte afirmação de JCMN: “Mas a minha poesia, que é uma poesia mais concentrada, é para ser lida em voz baixa” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 74). Com ela, direcionamos nosso foco para a leitura de uma poesia que exige do leitor a atenção de quem desenvolve, com afinco, um trabalho de que goste bastante, ao mesmo tempo em que inserimos, nesta pesquisa, um mote que não gostaríamos, jamais, de perder de vista: a necessidade de termos, em nossa vida, poesia e, por sua extensão, Literatura (para nós, pronunciada e escrita com L maiúsculo, tendo em vista suas muitas potencialidades de significação).

Antes de nos direcionarmos para essa perspectiva de nossa proposta, vamos à afirmação de JCMN: no “mas” que antecede sua fala, identifiquemos tudo o que comentamos acerca das famílias poéticas compreendidas por ele, assim como suas ideias sobre o excesso de lirismo em poesia, ou mesmo o exercício mental que foi, para ele, a escrita de poemas. JCMN dedicou-se com empenho à escrita de poesia e era isso o que ele esperava de seu leitor em potencial, isto é, uma disposição para a leitura precedida de quantas releituras fossem necessárias até que o leitor pudesse compreender um sentido no que estava lendo. Para tal, não esqueçamos de suas ideias humanistas, do fato de que sua poesia, embora muito voltada

para questões formais e estéticas, não perdeu de vista um interesse crescente, cujos inícios datam de 1945, com **O Engenheiro**, pelos desenvolvimentos social e humano.

Por isso é que sua poesia é para vozes baixas, vozes de pensamentos que precisam de muita concentração para o exercício da leitura. O poeta só abriu duas exceções: quando escreveu seus dois autos, nos quais ele mesmo nos diz: são poemas para vozes, isto é, para leitura em voz alta. Nos outros, a expectativa da leitura em voz baixa foi constante, principalmente se lembrarmos que JCMN não considerava que a audição fosse o seu melhor sentido – nós já sabemos que o poeta precisava ver o que escrevia e o que lia. Para escrever ou ler, havia espaço apenas para ele e seu objeto, um poema ou um livro. Se alguém se dispusesse a ler para o poeta ou mesmo escrever o que ele dissesse, escrita e leitura seriam fracassadas.

Uma vez explicada a poesia para ser lida em voz baixa, surge-nos, inquieta, uma questão: que importância há nessa poesia, dita cabralina, para a vida de quem, sobre ela, quer debruçar-se? Obviamente, nós temos conhecimento dos vários trabalhos acerca da relevância da Literatura de um modo mais amplo. Muitos foram lidos e citados nesta pesquisa. Outros, nós ainda buscaremos. Todavia, ao pesquisador muito interessado por seu objeto, uma ideia fixa é necessária: é preciso por em revista, constantemente, a relevância das escolhas feitas, bem como suas possíveis contribuições. Sem esse exercício, corre-se o risco do esquecimento, e de, caso seja perguntado, por si ou por outros, acerca de sua decisão por este ou aquele estudo, a resposta do pesquisador seja um longo silêncio.

Pensando dessa forma, as páginas que seguem são, para nós, uma pretensão de explicar, a quem possa interessar, os motivos que nos levam a ler esta poesia para vozes baixas e a sugerir que outros também o façam. Nós sabemos, entretanto, que não estamos diante de tarefa fácil, uma vez que defender relevâncias em poemas cuja leitura exige atenção e concentração, tendo em vista a enorme variedade de distrações e possibilidades para as quais podemos nos dedicar sem muito esforço, é uma iniciativa com possíveis e variados fracassos. Mas saber disso não é nem será o bastante. Vamos adiante.

Pensamos como Alfredo Bosi, em relação ao fato de que “A poesia seria hoje bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda sorte” (BOSI, 2000, p. 260). Nesse contexto, quase não conseguimos notar atentamente tudo o

que nos cerca e vamos, aos poucos, desaprendendo a “ler” o mundo, atentos para suas particularidades.

Lendo poemas, aprendemos a exercitar uma certa calma no que se refere à observação que fazemos de tudo. Quando percebemos que, para construir significações a partir do que lemos, precisamos interpretar metáforas, imagens, identificar referências, considerar que a leitura pode modificar pontos de vista que possamos ter, vamos reaprendendo a olhar o mundo, atentos às singularidades que formam a coletividade que nos acostumamos a ver. Uma vez percebidas as muitas particularidades do coletivo, naturalmente exercitamos, por exemplo, o respeito ao espaço do outro, o tempo de falar e o de escutar e, principalmente, exercitamos nosso olhar que, mais familiarizado com a observação de detalhes que suscitam complexidades, consegue enxergar melhor o mundo ao seu redor.

Nós aprendemos isso com a leitura de poesia. E, com a leitura da poesia cabralina em particular, nós avançamos ainda mais. Por sua insistência em falar do que seja material em lugar do que seja mais subjetivo, João Cabral de Melo Neto nos propõe um olhar mais atento para objetos bastante simples. Fazendo isso, entendemos que a beleza inerente à poesia pode fazer parte de todas as nossas observações, as quais, é preciso, dizer, devem ser atentas.

Não imaginemos que basta apenas olhar para algo ou observar uma situação; não. A poesia cabralina, como vimos ao longo deste trabalho, compreende uma série de movimentos em torno de uma circunstância. O poeta observa, mas busca leituras e “ensinamentos” que o auxiliem a construir, dessa observação, um poema que, ao mesmo tempo em que apresente ao leitor como foi observado, mostre um pensamento crítico em relação ao real e, por isso mesmo, desperte reflexões críticas no leitor acerca das possibilidades do real, isto é, das imagens poéticas ligadas a uma única situação, que poderá ser vista, através do poema, a partir de várias potencialidades, diferente do que costumamos fazer comumente, quando lidamos com uma questão a partir de um único ponto de vista.

Nesse sentido é que a poesia é importante para o leitor que a ela se dedique. Apesar de haver diferentes ritmos para lermos todos os poemas de João Cabral em voz alta, a ênfase que o poeta dá à leitura em voz baixa nos faz perceber o quanto o exercício da leitura é levado a sério por ele. Ao mesmo tempo em que (re)aprendemos a ver o mundo, lendo a poesia cabralina, entendemos que isso não acontecerá com pouco esforço. João Cabral nos ensina a ler poesia não como um exercício apenas para o nosso deleite, mas e principalmente,

para a nossa formação individual, o que não acontecerá se nos acomodarmos na primeira leitura de um poema cabralino. Nesse momento é que a releitura, como condição indispensável para a compreensão de um poema, concede ao nosso processo de leitura um caráter de trabalho.

Por isso é que ouvimos, algumas vezes, que a poesia de João Cabral é “difícil” de ler. Por isso, também, não conhecemos muita gente que se demore lendo-a. O trabalho como condição para a leitura da poesia cabralina pode descaracterizar o poema como texto ligado à fruição, de modo mais subjetivo, se o leitor não se dispuser a reconhecer, nas metáforas criadas por João Cabral, formadas por signos materiais, como já vimos, uma subjetividade. João Cabral nos ensina a ver o que está além das primeiras impressões que temos acerca de algo, quando nos propõe aliar trabalho, disciplina e deleite, se queremos ler seus poemas. Com sua poesia, vamos reconstruindo nosso modo de ler, tornando-o mais atento para objetos que, até então, desapercibidos, isto é, ficavam fora de nossa apreensão..

Quando lemos um poema como “O Canavial e o Mar” (IN: **A Educação pela pedra**, 1965), transcrito abaixo, temos claro esse falar objetivo sobre o mundo. Vejamos o poema:

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

2

O que o mar não ensina ao canavial:  
a veemência da preamar;  
a mão-de-pilão das ondas na areia,  
moída e miúda, pilada do que pilar.  
O que o canavial não ensina ao mar:  
o desmedido do derramar-se da cana;  
o comedimento do latifúndio do mar,  
que menos lastradamente se derrama.  
(MELO NETO, 2007, p. 314-315)

Identificamos três planos, centrais, de significação neste poema: em 1, há uma comparação entre o canavial e o mar, feita a partir dos “ensinamentos” de um e de outro; em 2, uma descrição poética de algumas características do canavial e do mar; em 3, a falta de “ensinamentos”, que também existe, é um meio utilizado pelo poeta para apontar particularidades ligadas ao canavial e ao mar.

Desses planos de significação, interpretamos as metáforas feitas pelo poeta e, com elas, construímos imagens não apenas de canaviais e do mar, mas do momento em que os dois se aproximam e, com isso, aproximamos opostos, identificamos suas singularidades e as reconhecemos numa coletividade, isto é, num momento em que particularidades se entrecruzam e originam algo coletivo. Fazemos esse exercício aos poucos, seguindo o ritmo que o poema nos dá. Identificamos o mar e seus ensinamentos, depois o canavial e os seus e, só então, significamos o poema.

Após uma leitura como essa, de um poema cabralino, que, embora breve, ilustra nossa discussão acerca da importância de lermos a obra poética de João Cabral, pensamos que a pergunta de Antoine Compagnon, “O que a literatura pode fazer?” (COMPAGNON, 2012, p. 28), é reatualizada todas as vezes em que nos perguntamos a esse respeito.

Para nós, as páginas deste trabalho são um exercício nesse sentido. Desde a introdução, quando discutimos a complexidade da poesia de João Cabral, até os capítulos um, dois e três, quando tratamos de sua formação e dos contextos a partir dos quais ela foi construída, bem como da abrangência de sua metalíngua poética, de sua preocupação com a crítica, presente em seus poemas e ensaios, de sua relação com algumas influências recebidas. Todas essas discussões mostram nosso interesse crescente pelo estudo da poesia cabralina e mostram, mais que isso, nossa crença na leitura de textos literários, escritos em prosa ou em versos, para a formação do caráter de pessoas, as quais, uma vez apresentadas a textos dessa natureza, poderão identificar, neles, possibilidades de alargamento de seu olhar sobre o mundo.

Embora haja algumas dificuldades quanto ao ensino do texto literário, não podemos nos abster de lê-lo e de ensiná-lo, uma vez que a decisão sobre relevâncias ou irrelevâncias no que se refere à leitura do texto literário caberá ao leitor, mas, para decidir isso, ele precisa aprender a ler um texto literário antes. Só então decidirá se quer, ou não, dedicar-se à leitura literária. Antes disso, não acreditamos que lhe seja justa a decisão de não ler, por exemplo, a poesia de João Cabral de Melo Neto. Por isso mesmo, esta seção foi uma tentativa de mostrar que há muito a aprender com a leitura da obra poética cabralina. Só é preciso lê-la. E relê-la.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### TÍTULOS GERAIS

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4 ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

\_\_\_\_\_. **O Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

\_\_\_\_\_. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Vida Melhor, 2009.

ANDRADE, Oswald. **Estética e Política**. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicasto Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. Da Arte Poética. *In: Crítica e Teoria Literária na Antiguidade*. Tradução da Editora Tecnoprint. São Paulo: Ediouro, 1989.

ASSIS, Machado de. *Ideal do Crítico*. *In: Obras Completas*. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, sd.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. **Para uma Teoria do Verso**. Fortaleza, Edições UFC, 1997.

BACHELARD, Gaston. **L'Air Et les Songes**: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Librairie Générale Française, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. 5 ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do romance. 6 ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BARROS, Manoel de Souza. **A Década de 20 em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Editora Acadêmica, 1972.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Org. Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Coleção Mimo; 7)

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOOM, Harold. **A Angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

BRADBURY, Malcolm. **O Mundo Moderno**: dez grandes escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcom; MACFARLANE, James. **Modernismo**: guia geral. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, CL; ROUSSEAU, A. M. **Que é Literatura Comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CROCE, Benedetto. **A Poesia**: introdução à crítica e história da poesia e da literatura. Tradução de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. 3 ed. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DEJEAN, Jean. **Antigos contra Modernos**: as guerras culturais e a construção de um *fin de siècle*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DOURADO, Autran. **Breve Manual de Estilo e Romance**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ECO, Humberto. **Memória Vegetal**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FILHO, Domício Proença. **A Linguagem Literária**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007. – (Série Princípios; 49)

FINKIELKRAUT, Alain. **A Derrota do Pensamento**. Tradução de Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Paulo. **A importância do Ato de Ler**. São Paulo: Cortez, 2005.

FOUCAULT, Michael. **Isto não é um cachimbo**. 6 ed. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922: a Semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GULLAR, Ferreira. **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2008.

HAMBURGER, Michael. **A Verdade da Poesia: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Shuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trad. Regina Zilberman. São Paulo: Ática, 1994.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A Crise do Século XX**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Participação da Palavra Poética: do Modernismo à Poesia Contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 1966.

\_\_\_\_\_. **Descartes Existencial**. São Paulo: Editora Herder, 1969.

LINS, Osman. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto da Obra Literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira: Volume VII (1933 – 1960)**. 2 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. 4 ed. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.



NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia**: o pensamento poético. Org. Maria José Campos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PAES, José Paulo. **Os Perigos da Poesia** e outros ensaios. São Paulo: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2 ed. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Inútil Poesia** e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: A intriga e a narrativa histórica. Vol. 1. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Vol. 2. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**: O tempo narrado. Vol. 3. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Experiência Crítica**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto Pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SIRINELLI, Jean-François. "A Geração". In: **Usos e Abusos da História Oral**. Org. Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SISCAR, Marcos. **Poesia e Crise**: ensaios sobre a "crise da poesia" como *topos* da modernidade. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2012.

## TÍTULOS EM PDF

ORTEGA Y GASSET, José. **En Torno a Galileo**: esquema de las crisis. Petrópolis, Vozes, 1989. Disponível em: <http://www.librodot.com>.

## TÍTULOS ESPECÍFICOS

## LIVROS

ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

\_\_\_\_\_. **A Viagem ou Itinerário que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1967.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. [et. al.]. **João Cabral de Melo Neto**: um autor em perspectiva. São Paulo: Global, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **A leitura do intervalo**: ensaios de crítica. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

\_\_\_\_\_. **Alguma Crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de Teoria e Crítica Literária. Petrópolis: Vozes, 1967.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o Homem sem Alma & Diário de Tudo. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006.

CARDOZO, Joaquim. **Poesia Completa e Prosa**. Mário Hélio Gomes de Lima (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.

COSTA, Cristina Henrique da. **Imaginando João Cabral Imaginando**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo**: contemporâneo do futuro. Recife: Ensol, 2003.

ESCOREL, A **Pedra e o Rio**. Uma interpretação da Poesia de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FERREIRA, Ascenso. **Catimbó e outros poemas**. São Paulo: José Olympio, 1963.

JUNQUEIRA, Ivan. **João Cabral de Melo Neto**: cadeira 37/ocupante 5. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

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

LINHARES, Marcos. Org. **Cartas ao Poeta Dormindo**. João Cabral de Melo Neto. Brasília: Thesaurus, 2013.

MAMEDE, Zila. **Civil Geometria**. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942 – 1982. São Paulo: Nobel, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do Poema**: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

MONTERO, Tereza. **Correspondências**: Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**: antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

\_\_\_\_\_. **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

\_\_\_\_\_. **Prosa**. 3 impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Artista Inconfessável**. Org. Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ilustrações para fotografias de Dandara**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre uma possível A Casa de Farinha**. Org. Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

NUNES, Benedito. **João Cabral**: a máquina do poema. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com Coisas**. Uma Leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SALES, Teresa. **João Cabral & Josué de Castro conversam sobre o Recife**. São Paulo: Cortez, 2014.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Entre Drummond e Cabral**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

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

\_\_\_\_\_. **Uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SISCAR, Marcos. "A Máquina de João Cabral". In: **Poesia e Crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Helton Gonçalves de. Org. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablume, 1999.

SÜSSEKIND, Flora (Org).p **Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

VASCONCELOS, Selma. **João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta**. Recife: Editora do Autor, 2009.

## ENSAIOS

BARBOSA, João Alexandre. "O Curso do Discurso". In: **João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa**. 2 ed. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BOSI, Alfredo. "O Auto do Frade: as vozes e a geometria". In: **João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa**. 2 ed. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

CANDIDO, Antonio. "Poesia ao Norte". In: **João Cabral de Melo Neto: Poesia Completa**. 2 ed. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LEITE, Sebastião Uchoa. "João Cabral e a Ironia Icônica". In: **Crítica de Ouvido**. Org. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

\_\_\_\_\_. "João Cabral e a Tripa". In: **Crítica de Ouvido**. Org. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

\_\_\_\_\_. "O Pós-Modernismo: a Geração de 45, Cabral, os Novos Poetas". In: **Participação da Palavra poética: do Modernismo à Poesia Contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NUNES, Benedito. "A Máquina do Poema". In: **O Dorso do Tigre**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

## ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

AZEVEDO, Reinaldo. **A redescoberta de Cabral**. Revista Bravo!, novembro de 1997.

BARBOSA, João Alexandre. “A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto”. In: **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. Número 29. São Paulo: dezembro de 1999.

CAVALCANTI, Claudia. “Paisagem Cabralina.” In: **Cult**: Revista Brasileira de Literatura. Número 29. São Paulo: dezembro de 1999.

CARVALHO, Ricardo Souza de. “João Cabral de Melo Neto e a Tradição do Romance de 30”. In: **Estudos Avançados**: Revista do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. “O Cavalo de Todas as Cores: uma revista editada por João Cabral de Melo Neto.” In: **Revista USP**. Número 73. São Paulo: março/maio de 2007.

COUTO, José Geraldo. “O Pedreiro do Verso”. In: **Caderno Mais!**/ Folha de São Paulo, 22 de Maio de 1994.

GAMA, Rinaldo. **Entrevista**: João Cabral de Melo Neto, milionário da poesia. Revista Veja, nove de setembro de 1992.

LÍSIAS, Ricardo. “Poesia em estado (anti)natural”. In: **Entre Livros**. Número 13. São Paulo, Maio de 2006.

LUSTOSA, Regina. “O Encontro de Cabral e Miró”. In: **Revista Leia**, novembro de 1989.

ROCHA, Hildon. “Quem é Você: João Cabral de Melo Neto”. In: **O Cruzeiro**, 05 de Março de 1969.

#### ENTREVISTAS, CONFERÊNCIAS, MESAS-REDONDAS E PROGRAMAS DE TELEVISÃO

ARQUIVO N João Cabral de Melo Neto: o engenheiro da palavra. Direção e Produção: Natália Bruscky; Célia Perrone. Globonews, 28 de fevereiro de 2009.

ENTRELINHAS João Cabral de Melo Neto. Direção: Inês Shertel. Produção: Gal Buitoni. São Paulo: TV Cultura, 5 de outubro de 2009.

FERREIRA, Claudiney; VASCOSCELLOS, Jorge. Org. Entrevista com João Cabral de Melo Neto. **Programa Certas Palavras**, Rádio Eldorado. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

IVO, Lêdo; JUNQUEIRA, Ivan; SECCHIN, Antonio Carlos; TAPIA, Nicolás Extremera. **MESA-REDONDA**: “Dez anos sem João Cabral de Melo Neto”. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 24 de setembro de 2009.

MESTRES DA LITERATURA João Cabral de Melo Neto: quatro vezes quatro. Direção: Luiz Fernando Ramos. Produção: Malu Viana Batista. São Paulo: TV Escola, novembro de 2007.

O CURSO DO POETA: João Cabral de Melo Neto. **Curta-metragem**. Direção: Fernando Sabino e Davi Neves. Produção: Jorge Laclete. Rio de Janeiro: Bem-te-vi produções, s/d.

#### EDIÇÕES COMEMORATIVAS

SIBILA, Revista de Poesia e Cultura. **Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto**. Número especial em pdf/Ano 9, número 13, agosto de 2009.

SALLES, Instituto Moreira (IMS). **Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto**. Nº 1. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.

\_\_\_\_\_. **E agora adeus**. Correspondência para Lêdo Ivo. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

TERESA, Revista de Literatura Brasileira 3. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 3 (2002). São Paulo: Editora 34, 2002.

#### REVISTAS

NORTE, Revista do. **Literatura, História, Artes e Ofícios**. Série III, Abril de 1942, Nº 1. Direção de José Maria de Albuquerque.

#### DOCUMENTOS CONSULTADOS NA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

COUTINHO, Edilberto. “Cabral no Recife e na Memória”. Revista World Literature Today. Número especial do outono de 1992. (Em ocasião do prêmio Neustadt).

Exemplar de “Jornal do Brasil”. Caderno b, 03 de maio de 1969.

Exemplar de “Jornal do Comércio”, de 22 de setembro de 1968.

Exemplar de “O Jornal”, de 16 de agosto de 1968.

Exemplar de “O Jornal”, de 7 de maio de 1968.

Exemplar de “O Jornal”, de 7 de maio de 1969.

Exemplar de jornal sem título, de 18 de agosto de 1974.

“Requerimento nº 2083”, 15 de outubro de 1999 – Câmara Municipal do Recife.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS NA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA

LIMA, Aparecida de Paula. “João Cabral de Melo Neto e a Geração de 45”. *Jornal s/t. Especial Literatura*. 18 de agosto de 1974.

MORAES, Victor Manzollillo de Mello. “Anti-Entrevista com João Cabral de Melo Neto. Nobel de Literatura: a vez do Brasil?” *Florida Review: jornal brasileiro em circulação na Flórida/Estados Unidos*. Honduras, 1994.

PRADO, Luiz Eduardo. “A Pedra: do sono à educação, a trajetória de um poeta.” *Rio de Janeiro: Jornal do Brasil. Caderno 6*. 3 de maio de 1969.

Carta a Vinicius de Moraes. 16 de setembro de 1947.

\_\_\_\_\_. 22 de fevereiro de 1951.

NISKIER, Arnaldo. “Adeus a João Cabral”.

MORAES, Vinicius. **“Um poeta ganha 100 mil cruzeiros”**.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS NO INSTITUTO MOREIRA SALLES

JABOR, Arnaldo. “Poesia de João Cabral microanalisa o Brasil”. 5 de setembro de 1991.

MELO NETO, João Cabral de. “Eu conheço um lugar: Sevilha”. *Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1988.

QUEIROZ, Rachel de. “Morreu João Cabral, poeta”. *Jornal O Povo. Caderno Vida & Arte*, 23 de outubro de 1999.

Carta a Décio de Almeida Prado. 23 de março de 1966.

Carta a Otto Lara Resende. 12 de fevereiro de 1958.

\_\_\_\_\_. 02 de abril de 1959.

\_\_\_\_\_. 23 de abril 1979.

\_\_\_\_\_. 19 de setembro de 1983.

TESES E DISSERTAÇÕES<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Pequeno levantamento que fizemos acerca dos estudos ligados à obra de João Cabral de Melo Neto, encontrados nas bibliotecas dos programas de pós-graduação de algumas universidades do Brasil, desde a década de 1970. Nesse sentido, é importante destacar o livro **Civil Geometria** (1987), de Zila Mamede, onde podemos encontrar um levantamento de teses, dissertações, artigos de jornais e revistas e entrevistas, apresentados e publicados no Brasil e em outros países, relacionados à obra cabralina, dos anos de 1942 até

ALMEIDA, Valéria Paz de. **A Retórica da Pedra**. Análise da argumentação no discurso poético de João Cabral de Melo Neto. 2001. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

AQUINO, Marceley Pinheiro de. **Caminhos didáticos: o social e o histórico nos autos de João Cabral de Melo Neto**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2003.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. **Um corpo entre imagem e gesto: a tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2013. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2013.

BARCELOS, Waldir Batista Pinheiro de. **Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto: diálogos entre poesia e pintura no Modernismo Brasileiro**. 2012. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2012.

BEDIN, Olivo. **O fazer poético de João Cabral de Melo Neto e de Fernando Pessoa**. 2009. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

CAMPOS, Jorge Luis Fernandes. **Percurso crítico e social do poema**. 1997. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1997.

CARDOSO, Helania Cunha de Sousa. **A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas**. 2007. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

CARVALHO, Cláudia Fialho. 2004. **Em Perfil: João Cabral de Melo Neto e Paul Valéry**. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

COELHO, Cláudia. **Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira**. 2011. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

COSTA, Ricardo Ramos. **Poéticas da visualidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró: a poesia como crítica de arte**. 2012. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.



DAFOE, Ruth Adele. **Dois poéticas do lugar: João Cabral de Melo Neto e William Carlos Williams**. 1999. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

D'ANDREA, Moema Selma. **A cidade poética de Joaquim Cardozo**: elegia de uma modernidade. 1993. Tese. (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade de Campinas. Campinas, 1993.

DIAS, Silvana Moreli Vicente. **João Cabral de Melo Neto**: a poesia no feminino. 2002. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

FERNANDES, Mércia. **A questão urbana na poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2005. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2005.

FERRAZ, Eucana de Nazareno. **Máquina de comover: a poética de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura**. 2000. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

FILHO, Sérgio Roberto Gomide. **Antilira do eu, antiverso da morte, antiode de amor**: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. 2014. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2014.

FILHO, Walter Barbosa Lacerda. **Os signos de uma rotação**: a água e a pedra na poética de João Cabral de Melo Neto. 2001. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2001.

FREITAS, Fábio Feldman dos Santos. **O trágico em 'Fabula de Anfion', de João Cabral de Melo Neto**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2009.

GODOY, José Roberto Araújo de. **Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto**. Aproximações com o cinema. 2010. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

GONÇALVES, Aguinaldo José. **O processo de criação em João Cabral de Melo Neto**: análise de A Educação pela Pedra, a partir de suas relações intertextuais. 1980. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

GONZAGA, Graciele Batista. **O pensar poético**: Alexandre O'Neill em diálogo com João Cabral. 2015. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015.

JÚNIOR, José Ferreira de Lucena. **Discurso erótico em três poetas modernistas**: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. 2009. Dissertação.

(Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

LIMA, Batista de. **A metáfora da água em João Cabral**. 1983. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1983.

MENDES, Nancy Maria. **O humor: um apesco de A Educação pela Pedra, de João Cabral de Melo Neto**. 1980. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 1980.

MENEZES, Roniere Silva. **O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius**. 2008. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2008.

NADAI, José Fulaneti de. **O Deus da sede: uma análise de paisagens com figuras de João Cabral de Melo Neto**. 1978. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de 'Pedra do Sono' a 'Andando Sevilha'**. 2008. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

PINTO, Luzinete Menezes. **Azul para semanas sem beber (dinâmica da cor na poesia de João Cabral)**. 1994. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1994.

PIRES, Marina de Souza. **A presença da Península Ibérica em Morte e Vida Severina**. 2003. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2003.

REBUZZI, Solange Estellita Lins. **O idioma pedra em João Cabral**. 2007. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit). Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2007.

ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. **Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto: análise textual e prototextual**. 2011. Tese. (Doutorado em Letras – École Doctorale Pratiques ET Théorie du Sens / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Université Paris 8/Vincennes-Saint-Denis; Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SANTOS, Carla Cristina Bianchi dos. **O Espaço nas Obras 'Hábito da Terra' de Ruy Duarte de Carvalho e 'A Educação pela Pedra' de João Cabral de Melo Neto'**. 2001. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

SILVEIRA, Everson. **Os olhos azuis do Cão sem plumas (a poesia de João Cabral de Melo Neto e o processo de conscientização social)**. 1999. Dissertação. (Mestrado em Letras)

– Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

SOUZA, Carlos Alberto de. **Afinidades e diferenças entre Elio Vittorini em 'Conversa na Sicília' e João Cabral de Melo Neto em 'Morte e Vida Severina'**. 2005. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: 2005.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. **O Homem e a Paisagem ('O Cão sem Plumas' de João Cabral de Melo Neto)**. 2004. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.

\_\_\_\_\_. **O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2010. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.