

Edneia Rodrigues Ribeiro

**UM *MUSEU* DE DUAS FACES:
POESIA DE CIRCUNSTÂNCIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2019

Edneia Rodrigues Ribeiro

**UM *MUSEU* DE DUAS FACES:
POESIA DE CIRCUNSTÂNCIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras-Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M528m.Yr-m

Ribeiro, Edneia Rodrigues.

Um *Museu* de duas faces [manuscrito] : poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto / Edneia Rodrigues Ribeiro. – 2019.

225 f., enc.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 192-208.

Anexos: f. 209-225.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. – Museu de tudo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Alcides, Sergio, 1967-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*, de autoria da Doutoranda EDNEIA RODRIGUES RIBEIRO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Marcia Regina Jaschke Machado - FALE/UFMG

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira - UNIMONTES

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 30 de abril de 2019.

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - www.poslit.letras.ufmg.br - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

Para Davi e Maria Alice

AGRADECIMENTOS

“[...] um rio precisa de muita água em fios para que todos os poços se enframem:”

(João Cabral de Melo Neto, em “Rios sem discurso”, 2014, p. 46)

Ao professor Sérgio Alcides, pelo aprendizado e, principalmente, pela paciência e generosidade com que acreditou neste trabalho. Muita honra em tê-lo como orientador.

Aos professores Rogério Barbosa da Silva e Márcia Regina Jaschke Machado, pelas contribuições durante os processos de qualificação e de defesa desta tese.

Às professoras Ilca Vieira de Oliveira e Myriam Corrêa de Araújo Ávila, pela participação na banca examinadora.

Ao IFNMG, pelo apoio viabilizado por meio do PQBS e pelo afastamento integral para capacitação que tornou possível dedicar-me integralmente ao doutorado.

Aos meus familiares, de modo especial meus pais, Regina e Ronaldo, meu esposo, Jakson, e nossos filhos, Maria Alice e Davi, por tudo que faz com esta tese seja de todos nós. A minha gratidão sem medida se junta ao pedido de perdão por tanta ausência.

A Marina Leite, Viviana Pereira, Carmen Lúcia Campos, Freddy Coelho, Daiane Andrade, Claude Morneau, Alex Sander Campos, Ana Gabriela Ribeiro, Sonia Mendes, Maria Clara Durães, Jaison Antunes, Getúlio, Irais, Gislane, Gabrielle Mourão, Júlio César Vieira e Duca Queiroz, pela graça da amizade.

A Maria Cristina e Maria Tereza Dulci, pelo afeto com que me acolheram em BH e no Rio, respectivamente, amenizando as agruras de se estar fora de casa para estudar.

A Gabriella Mendes, Cláudia Diniz, Ana Paula Xavier, Alexander Cordeiro, Jeane Mendes, Maraíse Castro, Renilson Durães e Sâmela Ribeiro, para além dos cuidados que tornaram esta fase menos dolorosa.

Aos servidores das seguintes instituições: Fundação Casa de Rui Barbosa, principalmente ao Cláudio Vitena; Biblioteca do ICA/UFMG (Acervo do Sertão), de modo especial a Josiel Machado e Edelzia; Real Gabinete de Leitura; Museu da Imagem e do Som - IMS; Fundação Biblioteca Nacional.

A Judite Correa e Patrícia Resende, pela ajuda valiosa durante a escrita deste texto e, principalmente, pela amizade exemplar.

RESUMO

A partir da aproximação entre metapoesia e versos de circunstâncias, características consideradas basilares de *Museu de tudo* (1975), esta tese tem como propósito a análise de poemas cujo mote são escritores brasileiros, amigos de João Cabral, como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Willy Lewin, Joaquim Cardozo e Marques Rebelo. Apesar do consenso acerca do conceito de poesia de circunstância como algo menor e relacionado ao improviso, realça-se que a conceituação teórica é bastante restrita. Entre os autores que versam sobre esse assunto, a pesquisa busca enfatizar as ideias de Pedrag Matvejevitch e do próprio João Cabral, no inédito “A poesia brasileira”. A interseção entre o circunstancial e o metalinguístico indica que a poesia de circunstância, repelida por muitos poetas brasileiros, entre os quais João Cabral, pode também ser uma poesia crítica.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; poesia de circunstância; poesia crítica.

ABSTRACT

Starting from the approximation of metapoetry and occasional verse, which are considered the basic characteristics of João Cabral de Melo Neto's book "Museu de tudo" (1975), this dissertation analyses a number of poems that have as their main theme the work of other Brazilian writers, among the author's friends, such as Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Willy Lewin, Joaquim Cardozo and Marques Rebelo. In spite of the general consensus about occasional poetry as a lesser genre, dependent on improvisation, it must be noted that theoretical approaches of this matter are scarce. Among those who have dealt with the subject, this dissertation emphasizes Pedrag Matvejevitch and João Cabral himself, who made a few remarks about it in his unpublished essay "Brazilian Poetry". The intersection between occasional verse and metalinguistics demonstrates that occasional poetry - although rejected by many, including Cabral - may be also a form of critical poetry.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; occasional verse; critical poetry

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
1. DE MINERAIS CORROÍDOS A DEJETOS CAUTERIZADOS	20
2. MUSEU VIVO E EM USO	50
3. É PRECISO FALAR COM AS COISAS	75
4. É PRECISO ESCREVER PARA ALGUÉM	102
5. AMIZADES LITERÁRIAS	137
6. ENTRE CACTOS E DIAMANTES	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	192
ANEXOS	209

APRESENTAÇÃO

Ao apresentar este trabalho final, gostaria de resumir as vivências que culminaram nesta tese em uma única palavra. Muitas se apresentam como possíveis candidatas: “sonho”, “alegria”, “paixão”, “esforço”, “entusiasmo” e, por que não, “desespero”, “angústia”... e outras pouco nobres que povoam o universo de doutorandos. Porém, recorro ao termo “encontro”, apesar do lugar comum a que possa remeter, para narrar um pouco do meu envolvimento com a poesia de João Cabral, da trajetória acadêmica e dos planos para depois de “Um *Museu* de duas faces”.

Penso nessa palavra em muitas das acepções a que os dicionários lhe atribuem. Começando pela principal razão desta escrita – a poesia de João Cabral – foram muitos encontros e reencontros desde o primeiro contato com *Morte e vida severina*. Após mais de duas décadas, consigo dimensionar o impacto causado por esse livro, ao representar a vida de homens invisíveis como não imaginava que a poesia fosse capaz de fazer. As palavras do próprio João Cabral sintetizam bem: “o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer” (MELO NETO, 2014, p. 909). O choque gerado pela negação do belo e pela inserção da realidade, principalmente de uma menos afável, despertou minha admiração por aquele poeta de quem pouco sabia e com o qual reencontrei alguns anos no curso de graduação em Letras.

Dessa vez, porém, ele foi apresentado como o “engenheiro do verso”, autor de uma poesia de difícil entendimento. O rótulo de poeta cerebral parecia afastá-lo de possíveis leitores, antes mesmo de qualquer tentativa de leitura. Embora também concordasse com o grau de exigência que a compreensão dos seus poemas impunha, sempre me intrigou o fato de que o poeta cujos versos me impressionaram tanto se tornasse praticamente inacessível. Mesmo sem aporte teórico ou leituras mais acuradas a seu respeito, ingenuamente, supus tratar-se de dois Cabrais. Era preciso conciliá-los! Mas como? Enfim, diante de tamanha empreitada, deixei o sonho da poesia de lado e tomei outros rumos.

A poesia de João Cabral cruzou novamente o meu caminho, em meados de 2009, quando, em uma disciplina isolada, tive contato com *A educação pela pedra*. Ali se revelaram muitas das ressalvas quanto à engenharia poética empreendida por ele. Se, por um lado, aquela elaboração extremada me assustava, por outro, o zelo dispensado ao fazer poético era fascinante. Em meio às reações paradoxais geradas por esse livro de 1966 e ao receio de ter como objeto de estudo uma das coletâneas de poemas mais emblemáticas da Literatura Brasileira, ingressei no mestrado, em 2010, com um projeto que buscava entender oito pares

de poemas semelhantes do ponto de vista estético, sintático e semântico, a que considerei como “poemas duplos”. Na tentativa de demonstrar que essa duplicidade, em vez de contradição, estabelecia certa complementariedade que permitia aos pares adquirir outros sentidos, além daqueles expressos por cada poema, flertei com algumas referências vinculadas à teoria da desconstrução.

Dessas ideias busquei me afastar no projeto de doutorado cujo *corpus* tinha como base *Museu de tudo*, o livro que sucede *A educação pela pedra* e que tanto a fortuna crítica quanto o próprio João Cabral o apontavam como um divisor na sua obra poética. Com “*Museu de tudo e antes*” pretendia entender como esses poemas, supostamente, menos elaborados esteticamente dialogavam com aqueles que o antecediam. Havia, ainda, o intuito de perceber o quê da poética esmerada de João Cabral continuava em *Museu de tudo* e em quais aspectos se efetuavam possíveis rupturas consigo mesma.

Como esse projeto inicial era bastante invertebrado, voltamos a nossa atenção para a poesia de circunstância, um dos traços mais marcantes de *Museu de tudo*. Uma das principais dificuldades passou a ser a definição desse conceito. Apesar de muito utilizado – principalmente como sinônimo de poema menos elaborado, feito por poetas inábeis, fruto do acaso e do improvisado – poucos estudiosos dedicaram-se a compreender e a conceituar esses versos rechaçados, desde o Romantismo. Depois de muitas tentativas, algumas delas frustradas, o encontro com os estudos de Pedrag Matvejevitch foi esclarecedor, pois contribuiu para desvincularmos a poesia de circunstância do lugar comum a que foi submetida, principalmente pelos poetas modernos, entre os quais João Cabral.

Com um entendimento teórico razoável, outros impasses surgiram: como justificar a isenção do circunstancial em livros anteriores, se boa parte da poesia de João Cabral construiu-se com base em objetos e situações concretas? Quais critérios utilizar para definir um poema de *Museu de tudo* sobre remédios, doenças, futebol e outras trivialidades como de circunstância, se em livros mais elaborados esses temas também são desenvolvidos? Todos os poemas de *Museu de tudo* seriam circunstanciais ou, ainda, quase toda a poesia de João Cabral, se pensarmos de modo mais genérico, seguindo o raciocínio de Goethe de que todos os seus poemas são de circunstância porque estão vinculados a algum contexto externo?

Em meio a tantos questionamentos e, ainda, sem definir quais dos 80 poemas de *Museu de tudo*, bem como dos livros anteriores, ilustrariam a poesia de circunstância de João Cabral, focamos nos “poemas para amigos”, considerando-se o número significativo de textos

nos quais outros artistas, muitos deles figuras conviviais, são homenageados por esse poeta pernambucano.

A proposta de poesia de circunstância a partir das amizades literárias e de poemas endereçados, no entanto, trazia outra problemática: se metade dos poemas de *Museu de tudo* foi selecionada para compor a antologia *Poesia crítica* (1982), na qual, como o próprio título sugere, João Cabral buscou explicitar a sua atuação como poeta-crítico, esses “poemas para amigos” além de circunstanciais também seriam metalinguísticos. Seguiríamos, então, pela interseção entre a poesia de circunstância e a poesia crítica. Novamente, o jogo com díspares e outras ambivalências se interpunham como um desafio ao estudo da poesia cabralina.

Os poemas de *Museu de tudo* que tematizam escritores amigos de João Cabral se mostravam uma boa sugestão para o *corpus*. Era preciso entender, portanto, o tipo de vínculo estabelecido entre os homenageados e o autor do livro. Para isso, além de pesquisa bibliográfica nas obras de ambos, parecia importante consultar documentos de cunho mais subjetivo, como suas correspondências. Algumas já se encontravam publicadas, como as de Manuel Bandeira e de Lêdo Ivo. Para ter acesso à maior parte, no entanto, principalmente aquelas de figuras pouco difundidas, atualmente, como Willy Lewin e Marques Rebelo, fez-se necessária a consulta ao espólio de João Cabral, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa.

O meu primeiro contato com as fontes primárias de João Cabral ocorreu em 2016. Nessa ocasião, as cartas que motivaram a ida a Casa Rui adquiriram papel secundário diante das possibilidades que o material, listado em um inventário analítico de quase 600 páginas, tinha a oferecer. Além de três poemas inéditos – “Versos de álbum”, “Epitáfios” e “Poema-flash” – e de dezenas de pequenos textos em prosa sobre intelectuais, como Cecília Meireles e Luiz Santa Cruz, por exemplo, foi descoberto um documento de quase trinta laudas datiloscritas, intitulado “A poesia brasileira”.

Para esse encontro, o sinônimo “descoberta” parece insuficiente. Alguns prefeririam chamá-lo de acaso, outros de milagre, ou, até mesmo, de sorte. Não será exagero considerar um grande presente ter encontrado um texto inédito no qual João Cabral tematiza a poesia de circunstância: assunto que já havia me afligido bastante. Essa conferência escrita no Recife em 1954, mas nunca publicada, redefiniu os rumos desta pesquisa. Era preciso pausar tudo para investigar se houve algum evento no qual João Cabral poderia ter apresentado esse texto. Além de livros, entrevistas e cartas, voltamos a nossa atenção para jornais e outros veículos de comunicação da época. Da pesquisa no *Jornal Diário de Pernambuco*, abrangendo toda a

década de 1950, só mesmo o inédito “Nota sobre a poesia taurina de Rafael Alberti” amenizou um pouco a sensação que deve ser similar àquela vivida por garimpeiros após remover tanta terra e não encontrar pepita alguma.

Entre idas e vindas, de 2016 a 2018, passei boas semanas pesquisando documentos de João Cabral nos arquivos da Casa Rui. Quando já parecia não haver mais motivos para encantamentos, apesar de o interesse pela sua poesia não ter cessado, mesmo depois de quase uma década dedicada a ela, no final de 2018, novos achados nos surpreenderam. Seria, com certeza, o maior dos encontros! Dezenas de poemas, ainda inéditos, alguns manuscritos de difícil entendimento e outros datiloscritos e bem organizados aguardavam por leitores. Certas laudas contam com anotações do próprio João Cabral: “*Revisto 2/8/1991. Acho que não foi publicado ainda. Rever Crime na Calle Relator.*” Em outros, sugere-se a publicação em *Museu de tudo* ou em *A escola das facas*, apesar de não identificarmos tais textos nesses livros, nem na *Obra (in-)completa* de João Cabral. Transcrevemos mais de quarenta, mas, como não havia tempo hábil para nos aventurar a incluí-los na tese, reservamos esse material para projetos futuros.

Portanto, apresento este trabalho final com a sensação de que a minha história com a poesia de João Cabral não se encerra aqui. Em partes devido a seus textos inéditos, tanto a prosa ensaística de “A poesia brasileira” quanto a dezenas de poemas, a que pretendo dar continuidade à pesquisa na Casa Rui. Há outras possibilidades geradas pelos poemas sobre escritores pouco difundidos inclusive no meio acadêmico, como Regina Célia Colônia, Willy Lewin e Joaquim Cardozo, por exemplo, aos quais tenho o intuito de me dedicar futuramente. Enfim, dos encontros, reencontros e desencontros, durante a minha saga para estudar, fica a gratidão à Literatura, de modo especial à poesia de João Cabral, pelos desvendamentos e travessias.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*O branco não é uma cor:
é o que o carvão revela,
o carvão tão branco, apesar
do negro com que opera.
Talvez o branco seja apenas
forma de ser, ou seja
a forma de ser que só o pode
na mais dura pureza.
E embora negro e branco sempre
nos opostos se vejam,
a instabilidade dos dois
é de igual natureza:
ambos têm a limitação
(se pólos na aparência)
glandular, de só conseguirem
viver na intransigência.*

(João Cabral de Melo Neto, em “Os pólos do branco (ou do negro)”, 1975, p. 80)

Além do antilirismo, da precisão estética e do comprometimento com o real a que a poesia de João Cabral de Melo Neto é frequentemente associada, o trabalho com díspares é uma característica recorrente ao longo da sua obra. Desde o ápice com os poemas duplos, de *A educação pela pedra* (1966), ao jogo com pares – dentro/fora, branco/negro, seco/úmido – observa-se que a aproximação desses elementos dá complementariedade à ideia do poema, em vez de acentuar contradição ou negação. A tentativa de conciliar, ou de problematizar, opostos não se limita a questões pontuais de cunho linguístico, mas se estende à poética cabralina desde o seu esforço para não valorizar a forma em detrimento do conteúdo. A esses aspectos ambivalentes que caracterizam a obra desse poeta somam-se dois traços fulcrais de *Museu de tudo* (1975): poesia de circunstância e poesia crítica.

Museu de tudo é caracterizado por João Cabral como um livro composto por poemas de circunstância. Alguns dos seus críticos, como Marta de Senna (1980) e João Alexandre Barbosa (1996), por exemplo, reiteraram essa opinião, indicando o título como um divisor na obra desse poeta, à medida que se desprende do planejamento rigoroso e compõe-se por poemas, supostamente, menos pretensiosos. Essa possível mudança de rumo instiga a pensar qual seria o lugar do contingencial na esmerada poética cabralina nesse livro que se apresenta, já no primeiro poema, a partir do seu aspecto dual: “tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo”.

Com base em autores que versam sobre poesia de circunstância, como Pedrag Matvejevitch, Paul Éluard e Johann Wolfgang Von Goethe, por exemplo, será apresentada a

situação dos estudos acerca desse assunto que, devido à desvalorização a que foi submetido ao longo do tempo, não tem despertado muita atenção no meio acadêmico. Será enfatizada a opinião expressa por João Cabral, em seu texto “A poesia brasileira”, escrito em Recife, em 1954, mas nunca publicado, no qual os poetas são divididos em profissionais e de circunstância. A partir dessa segmentação, problematizar-se-á o fato de na obra de alguns dos possíveis “poetas profissionais”, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e o próprio João Cabral, constarem livros definidos por eles mesmos como circunstanciais – *Mafuá do malungo* (1948), *Viola de bolso* (1952), *Versiprosa* (1967) e *Museu de tudo* (1975).

Outra opinião expressa nesse texto inédito, vinculando os poemas de circunstância ao universo subjetivo do poeta e de seus pares conviviais, fundamentará questionamentos relacionados à poesia crítica constante em *Museu de tudo*. Considerando-se que dos 80 poemas desse livro, 40 foram selecionados pelo autor para compor a sua antologia *Poesia crítica* (1982), observar-se-á que a consolidação de João Cabral como poeta crítico relaciona-se a certa poesia de circunstância por meio da qual ele discorre sobre outros escritores e suas obras. Trata-se, de fato, de uma inusitada interseção entre o circunstancial e o crítico, que constitui o tema principal deste estudo.

Além de ser apontado como o mais propenso à circunstância, *Museu de tudo* é considerado o livro no qual João Cabral faz mais alusão a escritores, pintores, escultores e a artistas de diversos segmentos, de diferentes épocas e nacionalidades¹. Nesse *Museu*, o espaço reservado à Literatura é bastante significativo. Nele, são homenageados quase vinte literatos², além de contar com poemas de anti-homenagens³, em que se notam críticas àqueles cujas características divergem do estilo apreciado por João Cabral. Entre os poemas que versam sobre figuras vinculadas à Literatura, a pesquisa proposta terá a sua atenção dedicada àqueles que tomam escritores brasileiros ou suas obras como temática.

Antonio Carlos Secchin (2014)⁴ atenta para a ausência de estudos críticos que apontem a presença de escritores brasileiros na poesia cabralina, ao passo que são numerosos os trabalhos indicando o interesse do autor de *A educação pela pedra* (1966) por artistas espanhóis. Por considerar essa lacuna na fortuna crítica de João Cabral, esta tese propõe-se a

¹ Para Antonio Carlos Secchin (2014, p. 267), por exemplo, “*Museu de tudo*, no conjunto das produções de João Cabral, é a obra que mais referencia e reverencia a própria arte.”

² Além dos escritores brasileiros a que esta tese se dedica, destacam-se nomes como: Paul Valéry, Dylan Tomas, W. H. Auden, Gonzalo de Berceo, Francisco de Quevedo, Rainer Maria Rilke, Pierre Reverdy, Jean Baptiste Racine, Rafael Alberti e Marcel Proust. A relação completa de escritores e livros tematizados em *Museu de tudo* pode ser conferida no anexo IV.

³ Há ainda os poemas “Anti-Char” e “Retrato de poeta”, apontados por Secchin como anti-homenagens.

⁴ No ensaio “João Cabral: do fonema ao livro & algum Portugal”.

estabelecer aproximações entre a poesia de circunstância e a poesia crítica, observando como os poemas que homenageiam amigos literatos, além de revelar afeto e questões comezinhas, possibilitam compreender a situação da Literatura Brasileira por meio do diálogo entre seus escritores.

Seguindo esse princípio, integrarão o *corpus* cerca de 10 poemas que versam sobre os seguintes autores: Marques Rebelo (“*O espelho partido*”, “Na morte de Marques Rebelo” e “Relendo *Marafa*”); Manuel Bandeira (“O pernambucano Manuel Bandeira”); Vinicius de Moraes (“Resposta a Vinicius de Moraes”); Joaquim Cardozo (“Pergunta a Joaquim Cardozo” e “A luz em Joaquim Cardozo”); Gilberto Freyre (“*Casa-grande & senzala*, quarenta anos”); Rubem Braga (“Lendo provas de um poema”) e Willy Lewin (“A Willy Lewin, morto”). Embora possam ser considerados como de efeméride, de comemoração e de homenagens mútuas, seguindo à ideia convencional sobre poesia de circunstância, em *Museu de tudo* eles extrapolam esse tipo de segmentação.

A fim de compreender os vínculos entre João Cabral e cada um desses escritores, foi realizado um levantamento da referência a eles na *Obra completa* de João Cabral, observando sua presença ou ausência em livros anteriores e posteriores. Além disso, entrevistas, ensaios, livros dos homenageados, correspondências trocadas entre eles e outros documentos forneceram dados importantes para a análise desses poemas. A busca por elementos que elucidassem a ligação de João Cabral com escritores dos quais há poucas informações em livros, como Willy Lewin e Marques Rebelo, motivou a pesquisa desenvolvida em seu espólio. Durante o referido estudo, causou surpresa o expressivo volume de textos inéditos de João Cabral, totalizando cerca de 40 em prosa ensaística e mais de cinquenta poemas. Curiosamente, a análise dos poemas-homenagens de *Museu de tudo* conduziu ao caminho que leva a outro museu – o arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde manuscritos inéditos aguardam pelos leitores de João Cabral.

Nesse *Museu*, evidenciam-se escritores, pintores, escultores, jogadores de futebol e outros contemporâneos seus, ao lado daqueles de gerações anteriores. A sua visita possibilita ao leitor entender o tipo de relação estabelecida entre o poeta-curador da exposição e aqueles selecionados para compor o acervo. Considerando-se, a partir das afirmativas de Dominique Poulot (2013), que aos museus cabe o duplo papel de conservar e de formar, nesse de João Cabral nota-se certo didatismo que permite ao seu leitor/visitante tomar conhecimento de alguns artistas e obras que já não recebem tanta atenção atualmente.

Apesar da delimitação temática voltada a escritores brasileiros, não se exclui aqui a possibilidade de diálogo com poemas que abordem outros literatos presentes nesse *Museu cabralino*. Entre os estrangeiros, destacam-se nomes como Paul Valéry, W. H. Auden, Rafael Alberti e Marcel Proust, com os quais João Cabral mantém afinidades ideológica, estética e, em alguns casos, até mesmo afetiva. Em relação ao poeta espanhol, além do poema “Fábula de Rafael Alberti”, de *Museu de tudo*, merece destaque o ensaio “Nota sobre a poesia taurina de Rafael Alberti”⁵, publicado na edição 00286, de 14 de dezembro de 1952, do *Diário de Pernambuco*. O referido texto não consta entre os seus documentos originais datiloscritos ou manuscritos⁶, além de não ser relacionado nas edições de sua *Obra Completa*⁷, nem no livro *Prosa* (1997).

Ao voltar-se a assuntos ligados a seus pares conviviais, mesmo sendo do meio literário, João Cabral aproxima a sua poesia do conceito definido por ele mesmo como poesia de circunstância: “O poema de circunstância é o poema ocasional, o poema que ocorre em determinada circunstância, sem que tenha em vista uma função exterior ou tenha sido criado em atenção a uma necessidade exterior”⁸. Na concepção do autor, o poeta bissexto, de domingo ou de circunstância, ao invés de falar da realidade que o circunda e de assuntos capazes de aproximá-lo do leitor do qual a poesia moderna se afastara, ocupa-se com seus pares, aos quais presta homenagens, muitas vezes, nos próprios títulos dos poemas. Essa atitude suscitou questionamentos na sua prosa ensaística de: “Poesia e composição” (1952), “Da função moderna da poesia” (1954), da conferência inédita “A poesia brasileira” (1954) e de outros textos inéditos, como “O exílio das elites” (1953) e “O Romanceiro da Inconfidência” (1953)⁹, por exemplo.

Ao lado do estudo dos poemas compostos para amigos-escritores, esta tese volta-se, também, aos textos em prosa que continuam inéditos e àqueles que, mesmo publicados em algumas edições de seus livros, são pouco estudados. Torna-se importante enfatizar a relevância que a prosa ensaística de João Cabral possui no conjunto da sua obra,

⁵ A versão *fac-similar* do texto completo consta no anexo VIII ao final deste trabalho.

⁶ Nos documentos da Fundação Casa de Rui Barbosa, foram pesquisadas as seções: “*Produção Intelectual de João Cabral*” e “*Obras literárias diversas: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros de João Cabral*”.

⁷ Para esta pesquisa, foram utilizadas as edições de 1986, 1994, 2007 e 2014.

⁸ Fragmento extraído de “A poesia brasileira”, conferência escrita no Recife, em 1954, mas nunca publicada. Faz parte do espólio desse poeta, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa. Encontra-se na pasta “*Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto*”, da seção “*Produção Intelectual*”, p. 147-175.

⁹ Com aproximadamente duas laudas cada um, esses textos analisam o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. São datados de 1953, no entanto, não há especificação do veículo no qual tenham sido publicados. Encontram-se na pasta *Obras literárias diversas: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros*, do espólio de João Cabral, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

considerando-se a sua inclinação à poesia crítica e o seu anseio de ser mais crítico do que poeta, reiterado por ele algumas vezes, como neste trecho do seu *Depoimento para a posteridade*: “Escrevi poesia enquanto me preparava para escrever crítica¹⁰”. Portanto, além de refletir sobre a interseção da sua poesia crítica com a poesia de circunstância por meio da qual se revela a sua análise de escritores brasileiros em *Museu de tudo*, pretende-se evidenciar o João Cabral crítico que se apresenta tanto em verso quanto em prosa. Assim, a circunstância não é tão circunstancial na obra de João Cabral, funciona como um elemento estruturante.

No capítulo “De minerais corroídos a dejetos cauterizados”, será problematizado o aspecto dual de *Museu de tudo* – “tanto pode ser caixão de lixo ou arquivo” – destacando a poesia de circunstância e o aspecto metalinguístico como suas características basilares, a fim de evidenciar a interseção entre o circunstancial e a poesia crítica. Além da análise de poemas e da apresentação de algumas descobertas feitas no espólio de João Cabral, serão apontados aspectos gerais desse livro, da sua recepção crítica e da opinião do próprio poeta.

“Museu vivo e em uso” buscará demonstrar como a ideia de museu convencional é questionada por João Cabral ao estender essa denominação a objetos e situações comuns: livro, praça e relato oral. Seguindo o propósito de valorização do que está vivo e em uso, após revisão dos conceitos de poesia pura e de poesia de circunstância, será apontado como João Cabral se distancia da primeira à medida que insere o real na sua obra.

Dando sequência à valorização de temas extraídos do mundo empírico, “É preciso falar com as coisas” evidenciará como a “poesia feita com coisas”, tão peculiar à poética cabralina, aproxima-se da poesia de circunstância, por mais que essa seja refutada pelo João Cabral crítico, principalmente, no seu inédito “A poesia brasileira” (1954).

Fundamentando-se na prosa ensaística, “É preciso escrever para alguém” apontará como João Cabral defendeu a importância do leitor comum para manter a vida de uma Literatura para além das confrarias literárias e de restritos círculos de leitores especializados. Enquanto, nos textos em prosa da década de 1950, critica-se a atitude do poeta que faz dos pares literatos o mote da sua poesia, nos versos da década de 1970, dispõe-se a homenagear artistas, muitos deles figuras conviviais. A defesa do resgate de um público para a poesia brasileira e a atribuição de responsabilidade aos poetas bissextos e de circunstância por esse distanciamento serão problematizadas nesse capítulo.

Em “Amizades literárias”, serão observadas opiniões emitidas por importantes nomes do Modernismo Brasileiro, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, acerca

¹⁰ Trecho do depoimento para a posteridade, prestado em 21/08/1968, que se encontra no Museu da Imagem e do Som – MIS. (6 min.)

da poesia de circunstância, bem como, o ato de tematizar figuras conviviais. Assim, o circunstancial e o metalinguístico podem estar contidos em poemas que parecem limitar-se à mera homenagem a amigos escritores, indicando que além do afeto se revelam críticas literárias.

“Entre cactos e diamantes” partirá de respostas a homenagens feitas por outros poetas, como a réplica de “Resposta a Vinicius de Moares” a “Retrato à sua maneira”, para indicar que, ao falar de outros, João Cabral indica caminhos para a reflexão da sua própria poesia. Na perspectiva de que “há um contar de si no escolher”, serão analisados poemas que tratam de dois poetas importantes na trajetória literária e pessoal de João Cabral: Vinicius de Moraes, que o vê como um diamante, e Joaquim Cardozo, com quem João Cabral aprendeu a fazer do real, sobretudo ligado ao homem nordestino, um mote importante da sua poesia.

Enfim, retomando os versos do poema “Os pólos do branco (ou do negro)”, com o qual se iniciou esta conversa: “embora negro e branco sempre/ nos opostos se vejam”, o sujeito poético reconhece a igual natureza rígida e intolerante de ambos. Se as diferenças conceituais entre poesia de circunstância e poesia crítica não são suficientes para situá-las na mesma condição de polaridade que encerra o branco e o negro, também não lhes permitem ser consideradas parelhas. Sem contrapor esses dois princípios poéticos, espera-se, com esta tese, indicar como eles se entrecruzam nos poemas com os quais João Cabral homenageia seus amigos escritores.

1. DE MINERAIS CORROÍDOS A DEJETOS CAUTERIZADOS

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.*

(João Cabral de Melo Neto, em “O museu de tudo”, 1975, p. 3)

João Cabral de Melo Neto sempre teve a sua obra associada à coerência, lucidez e concisão. Durante mais de meio século de dedicação à escrita – de *Pedra do sono* (1942) a *Sevilha andando* (1993)¹¹ – o autor trouxe a público 20 livros de poesia, não excedendo mais de cinco anos entre suas publicações. Apenas entre *A educação pela pedra* (1966) e *Museu de tudo* (1975) esse distanciamento se prolonga mais, por quase uma década.

Certamente, o lançamento do seu 14º livro esteve envolto em muitas expectativas, devido à espera por algo inédito e à curiosidade de ver João Cabral, já consagrado pela crítica e reconhecido por um público mais seletivo, superar-se continuamente. As orelhas da primeira edição¹² vêm repletas de excertos assinados por Augusto de Campos, Benedito Nunes, Haroldo de Campos, João Alexandre Barbosa, José Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima, com comentários críticos que atestam a importância do poeta e, conseqüentemente, da poesia que ali se encontra.

Apesar desse aval da crítica especializada, embora nenhum parecer refira-se diretamente ao livro em questão, o próprio poeta o apresenta como “invertebrado”, do qual não se deve esperar o planejamento e o rigor característicos dos outros que o antecederam, pois este “se fez sem risca ou risco”. O trocadilho envolvendo essas palavras indica que se deve esperar dele uma estrutura mais frouxa, marcada pela ausência de desafios. O duplo sentido de “risco” permite associá-lo tanto ao esboço a que João Cabral recorria ao escrever

¹¹ Na *Obra Completa* (1994), organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor, constam 20 livros, além dos “Primeiros poemas” (1937-1940). Algumas publicações dedicadas a esse poeta, como o *Caderno de Literatura Brasileira*, relacionam apenas 19 livros à sua bibliografia, deixando de mencionar *Sevilha andando* (1987-1993), que nessa edição da *Obra completa* aparece desmembrado do seu antecessor *Andando Sevilha* (1987-1989). Inclusive são os únicos desse volume que não seguem à sequência cronológica na qual essa obra é apresentada. Nas edições de *Obra completa* (1997) e *Poesia completa* (2014) organizadas por Antônio Carlos Secchin há referência apenas a *Sevilha andando*, agregando os poemas que integram *Andando Sevilha*, da edição de 1994.

¹² Podem ser conferidas no anexo I ao final deste trabalho.

seus livros, reiterado pela palavra feminina “risca” com a qual forma par, quanto à probabilidade de perigo a que essa poética no extremo sempre expusera autor e leitor. Assim, esse poema ambíguo assemelha-se a uma carta de apresentação com advertência acerca daquilo que poderá ser encontrado durante essa leitura: algo pouco pretensioso esteticamente.

Em relação a esse suposto desprendimento a partir de *Museu de tudo*, ao enviar *A educação pela pedra* para publicação, João Cabral faz a seguinte ressalva aos seus editores: “Nos trópicos envelhecemos cedo. O que escreverei daqui para a frente não terá talvez a mesma consciência. Por isso não me considero responsável por mais nada que vier a lhes dar” (CASTELLO, 2006, p. 130). Sentindo-se isento de cobranças acerca da elaboração extremada e do rigor estético a que sempre se propôs – mesmo que publicações posteriores, como *Agrestes* (1985), por exemplo, não confirmem isso – João Cabral, inicialmente, apresenta seu novo livro sem tantas aspirações estéticas e/ou poéticas, como se observa a seguir:

Museu de tudo é uma coleção de poemas. Daí o nome *Museu*, aquilo que se consegue ter (todo museu é fatalmente deficiente; se fosse completo só haveria um no mundo inteiro). O livro tem de tudo, poemas de circunstâncias, poemas escritos em 52 (“Cartão de Natal”), poemas sobre um filósofo (Max Bense), poemas sobre a música da Andaluzia, sobre pintores, escritores, futebol. Uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior. (MELO NETO, 1998a, p. 116)¹³

Esse comentário alude a uma coletânea fragmentária, composta por poemas variados, escritos em diferentes épocas, que ficaram de fora dos livros anteriores porque não se ajustavam à estrutura planejada para eles. Isso pôde, de certo modo, ser percebido por meio de pesquisa realizada no espólio desse escritor, que se encontra no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Na pasta *Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros, há poemas que permanecem inéditos, como “Versos de álbum”, possivelmente escrito na ocasião do casamento de Maria Julieta Drummond de Andrade:

Com que substância
Compor os versos
Que ao telefone
O amigo reclama?

Com gaz de sonho

¹³ Entrevista concedida a Danusia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975, publicado posteriormente em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, organizado por Félix Athayde, pela editora Nova Fronteira, em 1998.

Fumo de poesia
Frio de amor
Febre de paixão

Gentis substâncias
De tristes circunstâncias
Que através o poeta
Ficam doces, belas
Como através o caule
A lama muda em flor.

No álbum de M^a Julieta Drummond de Andrade
(FCRB, AMLB, JCMN, Pasta *Obras literárias diversas*)¹⁴

Pode-se mencionar também o conjunto de poemas “Epitáfios”, escrito para ele mesmo e para seus amigos Lêdo Ivo e Antônio Rangel Bandeira:

Aqui
João Cabral de Melo Neto
dorme o sono para o qual
 não sentiu sono.
Adormeceu como o dia,
 de leve, sem aspirina.
Siquer [*sic*] reclamou um sonho
 que assistir
Ou as janelas abertas
 por onde entrasse ar de praia
 sua solidão, sua poesia.

Aqui
Antonio Rangel Bandeira
 aguarda a hora
 do FIM DO MUNDO
(circo? comédia? ópera?)
 Os punhos duros,
 o traje a rigor
 dizem que é ópera.

Aqui repousa,
livre de todas as palavras
 LEDO IVO, poeta
na paz re-encontrada
 de antes de falar,
 e em silêncio, o silêncio
de quando as hélices param
 no ar.

¹⁴ Esse poema, juntamente com outros que não foram publicados em livro, encontra-se na pasta “*Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”, do seu arquivo, localizado na Casa Rui. Para fins de citação de textos inéditos nesta tese, as abreviaturas se referem ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), onde está depositado o espólio de João Cabral (JCMN).

(FCRB, AMLB, JCMN, Pasta *Obras literárias diversas*)

Encontra-se também no espólio “Poema-flash¹⁵”, em homenagem à escritora Regina Célia Colônia e, por isso, presente na contracapa de alguns de seus livros, mas ainda inédito na obra de João Cabral. De cunho mais privado, constam “Dois sonhos onde Dandara” e “Dandara”, da série de poemas escritos para a sua neta:

1.
Dandara calada: pergunto:
minha neta, tua mãe me disse
que falas pelo cotovelos
(como se diz no Recife):

E ela, como o avô, de voz pouca:
- Eu falo, mas pela boca.

2.
Dandara me viu pequena
mas não me identificou;
depois, diante de um retrato
aprende a dizer: Vovô.

No Galeão: ela me vê.
Lhe apontam: Vovô! E ela: É!
(MELO NETO, 2011, p. 33 e 34)

À medida que recebia as fotografias da menina, enviadas pela sua mãe, Inez Cabral, quando ele morava em Dacar e elas no Brasil, João Cabral escrevia poemas para ilustrá-los. Disso resultou um pequeno álbum artesanal, com colagens das fotografias e textos manuscritos, a que nomeou *Ilustrações para fotografias de Dandara*, criado pela “Editora do Avô”, em 1975. Os textos estão vinculados às imagens, como se esse avô saudoso buscasse traçar um perfil da neta distante, ilustrando com palavras as impressões geradas pelo retrato. O livrinho, preservando a brincadeira e o afeto do avô-poeta, inclusive o título, com esse e mais onze poemas, foi organizado por Inez Cabral e publicado em 2011, pela editora Objetiva.

Tais poemas não aparecem na *Obra completa* de João Cabral, tanto na edição de 1994, organizada por Marly de Oliveira sob a supervisão do autor, quanto nas de 1997 e de 2014, organizadas por Antonio Carlos Secchin. Ressalta-se que *Poesia completa* (2014), além de *Ilustrações para fotografias de Dandara*, conta com uma seção denominada “Dispersos”,

¹⁵ Ainda inédito nas edições da *Obra completa*, de João Cabral, mas publicado na contracapa de *Os Leões da Luziânia* (1985), da própria Regina Célia Colônia.

onde foram encaixados nove poemas avulsos até então inéditos em livros de João Cabral como: “Os quatro elementos”, “A corrente de ar”, “Difícil ser funcionário”¹⁶, “Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife”¹⁷ e “Ao Lêdo, em seu epitáfio”¹⁸, datado de junho de 1945, que mantém o mesmo texto de “Epitáfios”, encontrado no arquivo de João Cabral, com pequenas alterações na estruturação dos versos. No entanto, as partes dedicadas ao próprio João Cabral e a Antonio Rangel Bandeira permanecem desconhecidas do público. Entre os inéditos e aqueles publicados apenas em revistas e periódicos, há três poemas¹⁹ – “Versos de álbum”, “Epitáfios” e “Poema-flash” – desconhecidos dos leitores de João Cabral, inclusive daqueles mais especializados.

Juntamente com esses textos mais incidentais e desconhecidos do público, constam alguns que integram *Museu de tudo*: “Para um cartão de Natal” (1952), até então sem título; “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília” (1961); “A escultura de Mary Vieira” (Berna, 01/1967) – poema-prefácio para o livro *Polyvolume*, de Mary Vieira; “Fábula de Rafael Alberti” (1947); “Fábula de Rafael Alberti” (1963) – presente em *O tempo e modo do Brasil*, Livraria Moraes – Lisboa, 1967; Prefácio para um livro de gravuras de Vera Mindlin (Barcelona, dez. 1968); “Touro de lide”, publicado no *Jornal do Fundão*, n.º. 1107; “No centenário de Mondrian”; “Na morte de Marques Rebelo”; apresentação da “Exposição de Franz Weissman”²⁰, publicada no catálogo da exposição realizada na Galeria São Jorge, em Madrid, 1962.

Além desses poemas publicados em *Museu de tudo* e dos inéditos vinculados a situações ou a pessoas específicas, constam ainda nessa mesma pasta: “Porque mataram o ‘Cabeleira’” e “O Nada que é”, presente no número 67 da *Revista Colóquio/Letras*, de

¹⁶ Esses três primeiros foram publicados, inicialmente, na seção “Manuscritos inéditos”, dos *Cadernos de Literatura Brasileira* – João Cabral de Melo Neto. Número I. Instituto Moreira Salles. 3ª. reimpressão – março de 1998. p. 53-61.

¹⁷ Consta na pasta “Produção intelectual” do espólio de João Cabral, acompanhado do seguinte recado de Marly de Oliveira para Arnaldo [possivelmente Arnaldo Saraiva]: “Arranquei esse poema inédito do João quase à força, porque ele sempre acha que pode ser trabalhado ainda”.

¹⁸ A versão do epitáfio de Lêdo Ivo, que consta na *Poesia completa* (2014), aparece também no texto “Chá com veneno – uma tarde de histórias e intrigas ao lado de Lêdo Ivo”, publicado na *Revista Piauí*, edição 77, de fevereiro de 2013, acompanhado da seguinte informação: “João Cabral lhe ofereceu um epitáfio, riscado na folha de rosto de *O Engenheiro*”.

¹⁹ Esses poemas inéditos integram a pasta “*Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas.” Entretanto, na pasta “Produção Intelectual”, a que tivemos acesso recentemente, há mais de 40 textos em versos nunca publicados.

²⁰ Acerca da “Exposição de Franz Weissman”, observa-se este relato feito por Inez Cabral, na antologia *A literatura como turismo* (2016): “Durante sua estadia, passou por lá o escultor Franz Weissman, que fazia na época experiências com placas de metal e ácido. A vida estava difícil para ele na cidade. João Cabral deu-lhe pouso e guarita, comprou vários de seus trabalhos e conseguiu um espaço para uma exposição, para qual fez, inclusive o texto de apresentação, que consta de suas obras completas.” (CABRAL, Inez. In: MELO NETO, 2016, p. 73)

maio/1982; “Mito em carne viva”, publicado na *Revista Tempo Brasileiro*, out. a dez. 1982, e “Na Guiné”, no Suplemento Cultura do Estado de São Paulo, em 3 de maio de 1981, todos incorporados ao livro *Agrestes* (1985). Ressalta-se também que *A escola das facas* (1980) conta com um poema publicado, inicialmente, na *Revista Colóquio/Letras*, jan. 1980, com o título “Vozes de Pernambuco”. Dele, apenas a primeira estrofe, com algumas modificações, foi publicada sob o título “A voz do canavial” (MELO NETO, 2014, p. 544). Entre a versão inicial e a apresentada nos livros de 1980 e 1985, há algumas alterações, que, no entanto, devido à delimitação temática, não serão discutidas de modo mais acurado aqui.

Serão enfatizadas algumas modificações realizadas no primeiro poema, por serem significativas para compreender certas questões caras a esta pesquisa, como o espaço reservado por João Cabral à cultura popular. A começar pelo título, que passou a ser “Por que prenderam o ‘Cabeleira’”, trocando a conjunção explicativa “porque”, geralmente utilizada para indicar a causa de algo dito anteriormente, pela expressão “por que”, equivalente à forma interrogativa “por qual motivo?”, e o verbo “mataram” pelo menos impactante “prenderam”. Além disso, os versos “(Não entendo o canavial, / ‘Cabeleira’ aí cai, afinal)” deram lugar à segunda e à terceira estrofes:

(por isso, com histórias herdadas
posso ambientar esta história).

Sem lembrar que o canavial é mar,
“Cabeleira” aí vem se abrigar.
(MELO NETO, 2014, p. 674)

A segunda estrofe traz uma explicação entre parênteses na qual o poeta atribui o crédito dessa história a uma herança cultural, provavelmente, advinda do romance de cordel ou de outras manifestações orais ligadas ao folclore pernambucano. Deve-se enfatizar que a saga do “Cabeleira” no canavial²¹ não fora inventada pelo poeta João Cabral, mas resgatada das memórias de alguém cuja formação, além da erudição do cânone literário, recebeu muita influência da cultura popular. Assim sendo, o reconhecimento da tradição oral nordestina e de outras manifestações artísticas pertencentes ao povo pode ser conferido ao longo da sua obra.

Em *Museu de tudo*, há um poema em homenagem a Francisco Augusto Pereira da Costa, pesquisador de origem humilde que, entre vários estudos realizados, escreveu *Os anais pernambucanos*, trabalho constituído por mais de 5000 páginas, distribuídas em 10 volumes, em que discorre sobre a história de Pernambuco, de um período compreendido entre 1493 a

²¹ Inserida em *Agrestes* (1985), na seção “Do Recife, de Pernambuco”, dedicada “A Zila Mamede”.

1850, e *Folk-lore pernambucano*, no qual busca construir uma identidade nacional a partir do resgate de histórias oriundas do imaginário popular. O poema “A Pereira da Costa” demonstra o reconhecimento a esse pesquisador:

Quando no barco a linha da água
era baixa, quase naufrágio,
ele foi quem mais ajudou
o Pernambuco necessário,
porque com sua aplicação,
não de artista mas de operário,
foi reunindo tudo, salvando
tanto o perdido quanto o achado.
Sem o sotaque do escritor
nem o demônio do missionário,
só quis de pernambucania
ser simples professor primário.
(MELO NETO, 1975, p. 36)

Os resultados das pesquisas empreendidas por esse pernambucano, que não recebeu o reconhecimento devido, aparecem indiretamente no trabalho literário do poeta aclamado. Assim, o próprio autor de *Morte e vida severina* admite que a cena das ciganas do seu auto de Natal já estava em Pereira da Costa.

Manifestações artísticas e culturais de outros povos também receberam espaço na poética cabralina, como “A escultura dogon”, as touradas e as danças flamenca e gitana. Na antologia *A literatura como turismo* (2016), há notas e poemas que sugerem o interesse desse poeta por artistas populares e a amizade com toureiros, bailadoras e músicos andaluzes que se apresentavam em casas de flamenco para turistas, em Barcelona, desde o seu primeiro contato com terras hispânicas. Entre esses amigos, encontra-se o garçom gitano Pepe, semianalfabeto, a quem João Cabral sugeriu a leitura de Federico García Lorca. De acordo com a organizadora, Inez Cabral (2016, p. 26), “anos depois, em 1967, em sua volta a Barcelona, Pepe lhe agradeceu e lhe disse que se tornara leitor assíduo do poeta de Granada. Essa foi uma das poucas vezes em que o vi emocionado.”

Esse depoimento salienta o envolvimento de João Cabral com pessoas que se encontravam à margem de uma elite letrada a que ele busca apresentar o cânone literário. Em nota ao poema “Menino de três engenhos”, Inez aponta o seu pai como responsável pela alfabetização de uma das criadas da família: “Outro grande prazer para ele foi ensinar a sua mucama, Margarida, a ler e a escrever, para provar que as histórias tinham sempre o mesmo final, pois a mocinha adorava mudar o encerramento das histórias que contava” (CABRAL,

2016, p. 16). Também há relatos de que os trabalhadores do engenho compravam romances de cordel na feira para que o menino João pudesse lê-los para eles, o que aparece neste reminiscente “Descoberta da Literatura”, de *A escola das facas* (1980):

No dia a dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que o lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
(MELO NETO, 2014, p. 579)

Atitude delatada pelo irmão mais velho e proibida pelo pai. A partir desses relatos, é possível espiar através das frestas deixadas pelo viés memorialista da filha a figura de um “formador de leitores” comprometido, sobretudo, com as classes menos favorecidas. Essa imagem problematiza o rótulo de poeta difícil e inacessível difundido a seu respeito e reiterado pela esmerada poesia que trouxe a público.

Entre histórias herdadas da tradição oral e a referência a artistas canônicos de diferentes segmentos, da literatura à arquitetura, o diálogo estabelecido com diversas manifestações culturais, tanto populares quanto eruditas, revela o cosmopolitismo de um poeta brasileiro que, por meio de seus versos, firma-se como um importante crítico de artes. Isso possibilita pensar em João Cabral não apenas como o poeta culto que produz uma poesia hermética, mas a considerá-lo, também, como um formador de leitor, na medida em que demonstra em suas obras referência a artistas de diversos segmentos.

Como apreciador de obras de arte, João Cabral admira a pintura de Mondrian, as esculturas de Weissmann, e a literatura de diferentes épocas, desde Quevedo e Mio Cid a Augusto de Campos e Sophia de Mello Breyner Andresen. Por outro lado, esteve envolvido com a cultura popular, como a dança flamenca e as touradas espanholas, a escultura dogon africana e o romance de cordel nordestino. A maneira como trouxe à cena figuras que não obtiveram o devido reconhecimento pelos seus feitos, como Pereira da Costa e Frei Caneca, por exemplo, revelam a tentativa de preencher, inclusive, lacunas deixadas na História

Brasileira. Ao falar de artistas e personalidades do século XX e também de outras épocas, revela-se o cosmopolitismo de um poeta que esteve a serviço do Brasil tanto do ponto de vista intelectual quanto do profissional.

A multiplicidade de temas contemplados em *Museu de tudo*, bem como as diferentes datas a que os poemas estão vinculados, contribuem para que prevaleçam leituras indicando a ruptura com o projeto literário mais rigoroso e orgânico de João Cabral. Desde os primeiros trabalhos em que é analisado – *João Cabral: tempo e memória* (1980), de Marta de Senna, por exemplo – a textos mais recentes – “Os jardins enfurecidos” (2009), de Lêdo Ivo – enfatiza-se o aspecto fragmentário e circunstancial a que lhe atribui o seu próprio autor. Ao evidenciar como esse *Museu* se inclina para o contingente, Lêdo Ivo (2009, p. 19) define-o como “um inventário, um livro de acumulação: paisagens, viagens, leituras, amizades, a ronda da morte, reflexões, quadros e pintores, futebol e dança.” A partir desse traço, compara-o a *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, atribuindo a ambos a capacidade de reunir poemas de circunstância nos quais predominam figuras conviviais. Para Marta de Senna (1980), embora seja visto como invertebrado, *Museu de tudo* se organiza em torno de determinado núcleo poético, sendo mais numerosos os poemas de circunstâncias e os que refletem sobre o tempo. Segundo a estudiosa, esse livro não contribui significativamente para a poesia brasileira contemporânea como o fizeram *O engenheiro* e *A educação pela pedra*, mas torna-se importante na trajetória poética de João Cabral, “porque nele se insinua o perfil de um novo Cabral, que, não obstante, já existia no anterior” (SENNA, 1980, p. 203).

A predominância da poesia de circunstância e a falta de uma estrutura mais rigorosa também são reiteradas em alguns dos seus paratextos editoriais, como neste trecho da orelha de *Museu de tudo e depois* (1988), escrito por Armando Freitas Filho: “Se o livro cabralino tinha a característica estrutural de ser organizado de fora para dentro, neste ganha movimento inverso: incorpora mais a circunstância, a imprevisibilidade temática e cronológica” (FREITAS FILHO, 1988, s/p). Apesar da ênfase ao circunstancial e ao imprevisível, não se exclui a presença de certo planejamento no conjunto dessa obra, considerada o segundo volume da poesia completa de João Cabral. Essa elaboração, no entanto, estrutura-se de dentro para fora²², dando espaço ao acaso e à subjetividade numa poética, até então, pouco propensa a isso.

²² Esse trocadilho faz contraponto com a seguinte fala do próprio João Cabral: “Faço poesia de fora para dentro, usando experiência humana”, presente na entrevista “Olhe bem este poeta, é imortal”, publicado no jornal *A Gazeta*, São Paulo, 30 abr. 1969, e presente na edição de *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*, organizado por Zila Mamede, publicado em São Paulo pela editora Nobel, 1987a.

A aparente falta de planejamento e organicidade, entre outros aspectos, corrobora a ideia de que esse livro representa uma guinada na obra de João Cabral, como sugere a publicação da sua poesia completa dividida em antes e depois de *Museu de tudo*. Entretanto, juntamente com leituras que associam esse aspecto mais desprezado aos novos rumos dessa poética, há outras que, apesar de reconhecer isso, não descarta a existência de algum tipo de estruturação. Questões ambíguas, que perpassam a opinião dos críticos e do próprio poeta acerca desse livro, acentuam-se desde o seu título e se estendem aos poemas, possibilitando contestar a sua diferenciada situação de invertebrado, sem o risco e a risca da poética cabralina.

Por isso, menciona-se que, ainda no primeiro poema, o sujeito poético apresenta um *Museu* impreciso, que “tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo”. Nessa imagem dupla, ele diverge daquilo que comumente se espera desse tipo de instituição dedicada a buscar, preservar, pesquisar e expor para a sociedade objetos de interesse duradouro ou de valor histórico e artístico. Apresenta-se, porém, com uma faceta incomum, pois não se espera que estabelecimento dessa natureza se volte para aquilo que deveria ser descartado. A condição de ser um “caixão de lixo” ou um “arquivo” também possibilita questionar o conteúdo do acervo que compõe esse inventário poético. Essa dualidade não indica ao certo se seria algo de caráter mais duradouro, digno de ser preservado num “arquivo”, ou mais efêmero, propenso a ser descartado num “caixão de lixo”. Associando essas expressões ao gênero poético mais voltado ao contingente, que tanto o poeta quanto os críticos indicam haver ali, aquilo que se destina ao “caixão de lixo” pode ser relacionado à efemeridade e a pouca notoriedade atribuída à poesia de circunstância. Ao passo que o “arquivo” remeteria a formas e expressões poéticas mais consolidadas e reconhecidas, principalmente aquelas já elaboradas e expostas pelo próprio João Cabral.

Elementos perecíveis e de aspecto pouco nobre sempre dividiram espaço na poesia cabralina com outros duradouros e mais aceitáveis poeticamente. Das “vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento,/ a evaporação, a densidade/ menor que a do ar” (MELO NETO, 1994, p. 78) que o sujeito poético de “A lição de poesia” sugere recorrer no seu processo de criação, embora não especifique claramente quais sejam, algumas são recorrentes nessa obra: pedra, faca, rio, cabra, Pernambuco, Sevilha, sol, fezes, por exemplo. Assim como a palavra “pedra” – associada à dureza, ao planejamento, à consistência e à quebra na fluidez da leitura fácil do poema – tornou-se símbolo da poesia de João Cabral, o

vocábulo “fezes” – com o qual se volta contra a “poesia dita profunda”, no poema “Antiode” – e outros que remetem a excrementos também se destacam ao longo dessa poética.

A maneira como um léxico pouco aceito recebe ênfase no universo poético de João Cabral, como se observa em “Poesia, te escrevia:/flor! conhecendo/que és fezes”, traz à lembrança outros versos nos quais também se recusa o lirismo de palavras agradáveis, como estes de Charles Baudelaire (aqui em tradução de Ivo Barroso):

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
 Numa bela manhã radiante:
 Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,
 Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,
 A transpirar miasmas e humores,
 Eis que as abria desleixada e repulsiva,
 O ventre prenhe de livores.
 (BAUDELAIRE, 1995, p. 126-127)

E, ainda, estes, de Augusto dos Anjos:

O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
 A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
 Apedreja essa mão vil que te afaga
 Escarra nessa boca que te beija.
 (ANJOS, 2004, p. 118)

Assim, a valorização de um vocabulário rechaçado por um lirismo tradicional aproxima João Cabral a esses poetas marcados pela recusa e negação dos quais ele pode ser considerado herdeiro.

Acerca de uma possível proximidade com Augusto dos Anjos é importante observar o seguinte trecho de entrevista²³, no qual, ao comentar o quanto se sentiu contemplado com uma análise de Sérgio Buarque de Holanda²⁴ considerando-o um poeta à margem de certa tradição poética, João Cabral afirma:

²³ Na entrevista “Desleitura da poesia de João Cabral de Melo Neto”, concedida a Mário Chamie, publicado no livro *Casa da época*, organizado por Chamie, em 1979.

²⁴ “Pareceu-me quase incrível, por vezes, que essa consciência constantemente alerta e ativa, esse zelo, ao mesmo tempo vigilante e criador – (como uma ave/que vai cada segundo/ conquistando seu voo) –, tão estranhos aos mais inveterados costumes da lírica luso-brasileira, chegassem a existir, entre nós, sem fundar-se por vezes em algum malicioso artifício.” (“João Cabral de Melo Neto”, 3 de agosto de 1952. In: HOLANDA, 1996, p. 516-521)

Eu não me sinto integrado na tradição luso-brasileira. Sinto que o que escrevi não está dentro dessa tradição. Não quero dizer que minha poesia é melhor ou pior; a tradição luso-brasileira tem uma grande poesia. Sou um autor marginal a essa tradição como o meu parente Augusto dos Anjos. (MELO NETO, 1979, p. 53)

Além de afirmações desse tipo, nas quais reconhece Augusto dos Anjos como seu par no antilirismo brasileiro, esse poeta paraibano também é reverenciado na poesia cabralina de vertente mais crítica. No poema “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961), ao analisar o estilo de artistas que se expuseram ao limite do ato criador, reinventando-se continuamente ao recusar o fácil e o convencional – como Mariane Moore, Francis Ponge, Joan Miró, Piet Mondrian, Juan Gris, Jean Dubuffet e Cesário Verde –, o sujeito poético acrescenta a essa lista Augusto dos Anjos. Ao apontar as aproximações e distanciamentos entre esses poetas da Língua Portuguesa, estabelece-se um paralelo entre a “água clara” com que Cesário Verde “escrevia lavando” e “as águas não lavadeiras”, que deixam tudo encardido, empregada pelo poeta brasileiro, como confirmam estes versos:

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

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

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

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

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

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:

o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

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

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada.
(MELO NETO, 2014, p. 399-400)

Em nota à carta com data de 26 de setembro de 1983, enviada por João Cabral a Lêdo Ivo, Gilberto Mendonça Teles alude a uma fase de bastante interesse pela Literatura Portuguesa, na qual o autor de *A educação pela pedra* recorria a empréstimos de títulos da biblioteca do seu amigo. Mesmo não sendo um ortodoxo leitor da poesia lusitana, João Cabral não escondia seu desapeço por Fernando Pessoa e sua predileção por Cesário Verde “que considerava um poeta de sua linhagem, como o paraibano Augusto dos Anjos –, admirava a materialidade, a dicção coloquial, uma visão realista dos seres e das coisas e especialmente a ausência do ‘sublime’.” (TELES *apud* IVO, 2007, p. 85).

A necessidade de romper com o sublime e com uma linguagem poética mais lírica constitui um traço marcante também na obra de Baudelaire, que do feio faz surgir um novo encanto, anunciando a anormalidade como premissa da poesia moderna. Para Hugo Friedrich (1978, p. 43), o conceito de modernidade desse poeta francês é dissonante, pois “faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos”. Assim como Baudelaire “perscruta um mistério no lixo das metrópoles” para lhe revelar certo brilho, João Cabral continua a vasculhar esse material passível à decomposição e ao descarte, elevando-o à categoria do que deve ser preservado e exposto em seu *Museu*.

A referência àquilo que se deteriora facilmente e que já não possui mais serventia dentro de um contexto comum aparece mais vezes nesse livro. Por isso, citam-se os versos de “Duplicidade do tempo”:

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,
ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,
 os humores, vivos dejetos,
 não se corrompem mais: o tempo
 seca-os ao fim, com mil cautérios.
 (MELO NETO, 1975, p. 65)

Recorrendo a uma característica muito peculiar à poesia cabralina, esse poema se desenvolve a partir da tensão entre díspares. Na primeira estrofe são apresentados os minerais reconhecidos pelo valor, durabilidade e assepsia, enquanto se encontra na segunda aquilo que perece com mais facilidade e é visto como inútil. Entretanto, na lógica do sujeito poético, a ideia comum se inverte. O tempo se encarrega de estragar exatamente o níquel, o alumínio e o estanho, deteriorando aquilo, até então, considerado incorruptível. Assim também, num movimento oposto, a merda, o lixo, o corpo podre e os dejetos adquirem aspecto duradouro ao serem cauterizados pela ação do tempo, ao invés de continuarem em processo de apodrecimento. A partir dessa inversão de valores, pode-se pensar em que medida esse mineral corrompido pelo tempo representaria a exatidão da poesia cabralina sendo questionada nesse ambíguo *Museu de tudo*. Ou, ainda, como a cauterização de elementos perdidos pode ser associada à valorização dos versos de circunstâncias, por meio da qual a efemeridade peculiar a esse tipo de poesia seria acrescida à precisão poética de João Cabral.

Relacionando a ocorrência do termo lixo e de seus similares, em “Duplicidade do tempo”, ao seu uso para definir uma das funções de *Museu de tudo*, apresentada no seu poema inicial, é possível afirmar que os materiais a serem guardados e expostos nesse “caixão de lixo” não se encontram mais em seu estado perecível propenso ao expurgo, mas foram elevados à categoria de materiais cauterizados, mineralizados e petrificados pela ação do tempo. Ainda que seja entendido como um inventário poético, um livro de acumulação ou outras denominações a que a expressão “caixão de lixo” remeta, as peças que compõem esse *Museu* não estão completamente imunes ao risco e à risca da poética cabralina.

A partir da ideia de um livro fragmentário composto por poemas escritos em épocas distintas, pode-se traçar uma estratégia de leitura baseada na noção de que o leitor se encontra diante de um “caixão de lixo”, embora seja composto por um material cauterizado. Por outro lado, o mesmo poema indica que esse *Museu* também pode ser um “arquivo”, o que se confirma nesta declaração²⁵ de João Cabral:

²⁵ Em entrevista concedida a Benício Medeiros, *Isto É*, São Paulo, 05 nov. 1980, publicada posteriormente em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, organizado por Félix Athayde e publicado pela editora Nova Fronteira, FBN.

Eu acho *Museu de tudo* nem melhor nem pior que meus outros livros. Acontece que meus livros em geral saíam planejados, e em *Museu de tudo* não houve essa preocupação. Foi uma experiência nova minha, eu queria saber se era possível fazer uma poesia crítica, pois eu sou um antilríco, me considero mais crítico do que poeta. Então eu fiz uma quantidade muito grande de poemas sobre pintores e escritores – mas, como muitos deles não eram conhecidos, os poemas não foram entendidos. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998b, p. 116)

Embora o tenha apresentado como “invertebrado”, quando alguns críticos começaram a apontá-lo como um livro menor, cuja ausência do projeto estético e do caráter orgânico constituía o seu traço mais marcante, João Cabral refuta esse argumento. Para o autor, o seu *Museu*, no qual buscava dar forma ao anseio de exercer mais a função de crítico do que a de poeta, não se reduzia àquilo que a crítica literária apontara. Na sua visão, aqueles que indicavam a falta de planejamento não entenderam a proposta de “poemas como formas recortadas, que apesar de diferentes, acabam, no livro, compondo uma espécie de quadro, ou uma série de quadros. [...] se trata de uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição²⁶” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 116), apontada pelo crítico português Óscar Lopes, consideração que João Cabral se refere como uma das melhores leituras a esse respeito.

Se por um lado, o poema-prefácio encerra uma ambiguidade por meio da qual se pode questionar o que de fato esse *Museu* cabralino se propõe a preservar e a expor; por outro, a divergência das opiniões desse autor ratificam o seu caráter ancípite. Inicialmente, quando as reflexões dos críticos ainda não tinham sido apresentadas de modo mais contundente, esse poeta acentua a inclinação a poemas de circunstâncias, feitos casualmente e sem um planejamento prévio. Em opiniões emitidas em meados da década de 1980, ele é apontado a partir de outra perspectiva. O que seria composto por poemas esparsos, sem conexão com uma espinha dorsal, configura-se como um exercício de crítica de arte que possibilita ao poeta versar sobre a própria poesia e sobre outros artistas.

Essa tendência à metalinguagem se confirma quando metade dos seus poemas²⁷ é selecionada pelo próprio João Cabral para integrar a antologia *Poesia Crítica* (1982), coletânea composta por 80 poemas divididos em duas partes: I - Linguagem, na qual se

²⁶ MELO NETO. Entrevista a Mario Pontes, *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 03 maio. 1980. In: ATHAYDE, 1998, p. 116.

²⁷ Consta a relação de quarenta poemas comuns a *Museu de tudo* e a *Poesia crítica*, no anexo V, ao final deste trabalho.

encontram textos que discorrem sobre o próprio fazer poético, e II - Linguagens, em que reflete sobre a obra de outros artistas. Da ambiguidade encerrada no primeiro poema e da inconstância das falas desse poeta, prevalece aquilo que divide também a opinião dos estudiosos da sua obra, para quem ora *Museu de tudo* é apontado como o livro mais circunstancial, ora é visto como aquele onde a poesia crítica cabralina melhor se explicita.

Em outras antologias organizadas pelo próprio poeta também se observa a participação significativa de poemas de *Museu de tudo*. Em *Poemas pernambucanos* (1997), dos 132 poemas há quatorze exaltando características do Estado natal e de conterrâneos ilustres²⁸. Já em *Poemas sevilhanos* (1992) a participação é mais modesta, apenas sete²⁹ foram escolhidos para compor uma seleção de mais de 90 poemas.

Apesar da pouca notoriedade que, geralmente, atribuem-lhe, *Museu de tudo* é um dos que mais comparece em seleções organizadas tanto pelo próprio João Cabral quanto por outros. Antologias mais recentes como *O artista inconfessável* (2007) e *A Literatura como turismo* (2016), organizadas por sua filha, Inez Cabral, também contam com um número considerável de poemas extraídos desse livro de 1975. Ao todo, são dezessete dos oitenta e três poemas que integram a coletânea de 2016, na qual se busca refazer a trajetória poética, profissional e biográfica de João Cabral a partir de textos que tematizam suas viagens, acrescido de comentários da organizadora, revelando situações de âmbito mais privado. Desde a primeira viagem do Engenho do Poço ao Recife para nascer no “quarto-dos-santos”, como ilustram estes versos de “Autobiografia de um só dia”:

No engenho do Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio lá para a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.
[...]
Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,
[...]
(MELO NETO, 2016, p. 12)

²⁸ Consta a relação de quatorze poemas comuns a *Museu de tudo* e a *Poemas pernambucanos*, no anexo VI, ao final deste trabalho.

²⁹ “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”, “*El cante hondo*”, “Retrato de andaluza”, “*Ainda el cante flamenco*”, “*Habitar o flamenco*”, “O profissional da memória”, “Outro retrato de andaluza”.

Ao contraditório retorno ao Rio de Janeiro, em 1987, após mais de quarenta anos servindo ao Itamaraty no exterior, para onde volta sentindo-se um estrangeiro no seu próprio país, conforme indica “*The Return of the Native*”:

1

Como já não poderá dar-se
a volta a casa do nativo
que acabará num chão sulino
onde muito pouco assistiu,

para fingir a volta a casa
desenrola esse carretel
que sabe é de um fio de estopa
(desenrolando, vira mel).

2

Em quase tudo de que escreve,
como se ainda lá estivesse,
há um Pernambuco que nenhum
pernambucano reconhece.

Quando seu discurso é esse espaço
de que fala, de longe e velho,
o seu é um discurso arqueológico
que não está nem em Mário Melo.
(MELO NETO, 2016, p. 114)

Já no livro de 2007, dos 54 poemas selecionados com o intuito de traçar um retrato mais subjetivo e memorialista desse poeta, insinuando como ele se “confessa” por meio da sua poesia, onze vieram de *Museu de tudo*: “A criadora de urubus”, “A Willy Lewin morto”, “Habitar uma língua”, “Lendo provas de um poema”, “O artista inconfessável”, “O autógrafo”, “O sol no Senegal”, “O torcedor do América F. C.”, “Resposta a Vinícius de Moraes”, “Poema³⁰”, “Saudades de Berna”.

A seleção de poemas desse livro para antologias com propósitos tão diferentes, como a primeira voltada para o exercício da crítica literária e as duas últimas mais inclinadas ao biográfico e à subjetividade, revela a multiplicidade de temáticas e acresce a discussão em torno do caráter ambíguo que o perpassa.

São muitas as questões em torno das quais oscilam as opiniões acerca desse livro, desde a predominância dos versos de circunstância e de poemas de cunho metalinguístico a uma possível reviravolta na obra desse pernambucano. A respeito dessa ruptura com o projeto

³⁰ Publicado, inicialmente, em *Primeiros poemas* (1990) apenas na *Obra completa* (1994) o poema é transferido para *Museu de tudo* (1975), adiante serão apontadas de modo mais detido as possíveis causas dessa mudança na edição organizada por Marly de Oliveira.

poético que antecede *Museu de tudo*, há leituras indicando a mudança de rumos nessa poesia e outras responsáveis por sugerir que as novidades implementadas a partir desse livro não estão completamente desprendidas do estilo desse poeta. Para João Alexandre Barbosa (1996) (2007), por exemplo, o que foi publicado após *A educação pela pedra*, principalmente *Museu de tudo* e *A escola das facas*, representa a passagem, mas não o afastamento das aprendizagens poéticas que João Cabral vinha desenvolvendo em seus versos anteriores. Por sua vez, Antonio Carlos Secchin (2014, p. 267) assinala que “João Cabral, aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados”. Na concepção do estudioso, a aparente ausência da coluna vertebral não pode ser vista como sinônimo de inconsistência, pois os poemas não se amontoam aleatoriamente. Eles se organizam em torno de alguns núcleos nos quais se destaca a metalinguagem, que possibilita a esse poeta referenciar e reverenciar a própria arte, inclusive a sua poesia, revelando-se, numa espécie de espelho invertido, à medida que se propõe a falar de outros artistas.

Para ilustrar que em *Museu de tudo* João Cabral retoma a si mesmo, num exercício crítico que viabiliza refletir sobre a sua trajetória poética, este comentário de Lêdo Ivo é bastante significativo:

[...] *Museu de tudo* constitui um precioso e didático reservatório da arte poética de João Cabral: uma arte poética que é uma reiteração, uma contínua repetição de si mesmo, uma sucessão de ideias fixas e obsessões que desfilam, com frequência, na moldura e na medida estrófica da quadra. (IVO, *apud* MELO NETO, 2009, p. 18)

A vertente metalinguística que perpassa esse livro extrapola a noção de crítica poética voltada apenas para a obra de outros autores e reflete acerca de valores estéticos que nortearam a poesia cabralina. Além de um “inventário poético” ou de um “espelho invertido”, a retomada da própria poesia de João Cabral pode ser entendida como meio para problematizar a exatidão e outros valores estéticos sobre os quais essa poética se fundamentou. Nessa perspectiva, “O número quatro” ilustra como a ideia de precisão propagada e desenvolvida por João Cabral passa a ser questionada em *Museu de tudo*:

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima

de tudo o que tentar abalá-la,
 imóvel ao vento, terremotos,
 no mar maré ou no mar ressaca.
 Só o tempo que ama o ímpar instável
 pode contra essa coisa ao passá-la:
 mas a roda, criatura do tempo,
 é uma coisa em quatro, desgastada.
 (MELO NETO, 1975, p. 57)

Esse poema relaciona-se àqueles de cunho metalinguístico, pois, embora não se refira a escritores e situações literárias específicas, traz elementos que se associam à poesia do próprio João Cabral. Reconhecendo a importância e a recorrência do número quatro na sua obra, é possível relacioná-lo à exatidão inerente a ela. Inicialmente, tudo que se sustenta com base nesse número, desde uma mesa a um quadrúpede, adquirem dele o mesmo caráter estável, racional e imóvel. Porém, assim como ocorrera com os minerais em “Duplicidade do tempo”, a ideia de precisão e firmeza encerrada nesse elemento par é desestabilizada pela ação do tempo. Mesmo que não seja provocada a corrosão do que seria duradouro, nem a mineralização do que seria descartável, a esse “tempo que ama o ímpar instável” se atribui o papel de desgastar aquilo que possui quatro lados exatos até se obter a instabilidade da roda.

Reiterando a importância que o número par, de modo especial o quatro, possui na obra de João Cabral, vale lembrar que a estrutura de alguns dos seus livros é norteada por esse numeral. *A educação pela pedra*, por exemplo, é resultado da união de 48 poemas, divididos em quatro partes igualmente compostas por 12 poemas cada uma, das quais duas contêm poemas de 24 versos, separados em duas estrofes iguais, e as outras contam com 16 versos, distribuídos em estrofes de oito, além dos poemas duplos³¹. Organiza-se, portanto, a partir do número quatro e dos seus MMC – máximos múltiplos comuns – como apontou Antônio Lázaro de Almeida Prado (2008). Além de contribuir sistematicamente com a estruturação desse livro e do seu antecessor, *Serial*, o “quatro” é privilegiado, também, como temática de alguns poemas ao longo dessa obra.

³¹ Dos 48 poemas que compõem *A educação pela pedra*, há oito pares que guardam certas semelhanças estéticas, sintáticas e semânticas entre si: “O mar e o canavial” / “O canavial e o mar”, “Coisas de Cabeceira, Recife” / “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, “Uma Mineira em Brasília” / “Mesma Mineira em Brasília”, “Nas Covas de Basa” / “Nas Covas de Guadix”, “The Country of the Houyhnhnms” / “The Country of the Houyhnhnms (outra composição)”, “Bifurcados de Habitar o Tempo” / “Habitar o Tempo”, “A Urbanização do Regaço” / “Regaço Urbanizado”, “Comendadores Jantando” / “Duas Fases do Jantar dos Comendadores”. A análise desses poemas duplos foi desenvolvida na dissertação de mestrado da autora desta tese – *A fissura do duplo em A educação pela pedra* – defendida pelo programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários, da Unimontes, em 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/0B4KHJZdLA9QAbUIkdkIxT09ZNOU>

Em *Museu de tudo*, ainda, há o poema “A escultura de Mary Vieira³²”, cujos versos da segunda estrofe foram tomados como epígrafe da *Obra completa* (1994)³³:

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

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

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

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz da arte
de dar-se um espaço explícito³⁴
(MELO NETO, 1975, p. 12)

Primeiro poema de João Cabral que não apresenta sinais de pontuação, nem se inicia com letras maiúsculas, esse se volta para a análise das esculturas de Mary Vieira, artista de tendência construtivista que estabelece estreito diálogo com Max Bill, de quem fora aluna. Para explicar a escultura de Vieira, o sujeito poético retoma a ideia do número quatro com a sua capacidade de sustentar sobre sua forma estática todos os outros números, numa espécie de exibição de que as características expressas nessas esculturas representam também os valores estéticos que ele sempre defendeu e buscou desenvolver em sua poesia.

O número quatro é o componente norteador do livro que antecede *Museu de tudo*, como confirmam as palavras do próprio autor³⁵:

A educação pela pedra é um livro baseado na dualidade. Uma vez, os concretistas publicaram um manifesto de Max Bill, que falava nas sete leis

³² Convém mencionar que “A escultura de Mary Vieira”, de *Museu de tudo*, foi publicado inicialmente, em 1967, com o título “Polyvolumes de Mary Vieira”, como poema posfácio do livro *Polyvolume: interactions photoséri-graphiques... catálogo*. Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1967. Que também conta com um poema prefácio de Giuseppe Ungaretti. (MAMEDE, 1987, p. 124).

³³ Nas edições de 1997 e 2014, organizadas por Secchin, as epígrafes foram retiradas.

³⁴ Na versão desse poema que consta na pasta *Obras literárias diversas*, do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), nota-se alterações em relação à publicada no livro de 1975, conforme indica a transcrição que se encontra no anexo XI, ao final deste trabalho.

³⁵ Em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin, no dia 4 de nov. 1980, no Rio de Janeiro.

da estrutura. Acho que são apenas quatro: polarização, que prefiro chamar de dualidade, progressão, enumeração e desenvolvimento lógico. Cheguei a planejar quatro livros, cada um seguindo um princípio, mas queria terminar antes dos 45 anos [...] (MELO NETO, In: SECCHIN, 1999, p. 332)

Desperta curiosidade o fato de que, após *A educação pela pedra*, encontram-se poemas que problematizam esse elemento fundamental para a sua estruturação dualista com base nos princípios concretista expressos no manifesto de Max Bill. Em “A escultura de Mary Vieira”, enfatiza-se a perfeição e a capacidade de sustentar os outros números, o que sugere a precisão incontestável capaz de fascinar tanto a escultora quanto o poeta. Desse modo, o “assentamento perfeito” do quatro aproxima Mary Vieira e João Cabral, indicando que a precisão representada por esse numeral é essencial em seus processos criativos. Entre os poemas de *Museu de tudo* é comum a referência a artistas que tenham valores estéticos ou ideológicos que se aproximam aos de João Cabral.

Se em “A escultura de Mary Vieira” a importância desse número é destacada, no poema “O número quatro” a precisão e a estabilidade relacionadas a ele são abaladas pela ação do tempo, sugerindo que a supremacia contida nele é posta em dúvida à medida que, da sua forma alterada por atrito, surge a roda. Tanto em “O número quatro” quanto em “Duplicidade do tempo” a exatidão e outros valores sobre os quais se assentou a poética cabralina são questionados, possibilitando associar isso àquela poesia que se acomoda no segmento “caixão de lixo”, de *Museu de tudo*. Assim, a problematização de tais princípios poéticos, apresentada por esses poemas, relaciona-se à provável guinada que alguns críticos indicam haver na obra de João Cabral a partir de 1975.

Assim, “O número quatro” se associa a um exercício metalinguístico que suscita reflexões acerca da poesia de João Cabral, à medida que se especula como a racionalidade de um número par é abalada pelo tempo e por suas circunstâncias. Esse poema torna-se importante para analisar uma possível mudança de rumo na obra de João Cabral a partir desse livro, porque aponta para uma retomada da poesia cabralina a si mesma, numa perspectiva de questionamento da sua precisão e não de um mero espelhamento no qual busca se reafirmar. Mais do que mirar-se num espelho em um gesto narcisista, ao “cauterizar o lixo”, “corroer o mineral” e “desgastar o quatro”, a poesia que se expõe nesse ambíguo *Museu de tudo* propõe-se a reavaliar princípios sobre os quais a obra de João Cabral se estruturou. Nesse sentido, o tempo, apontado por Marta de Senna (1980) como um dos pontos de sustentação desse livro “invertebrado”, é capaz de promover a revisão de valores poéticos e estéticos do próprio João Cabral. A imbricação entre a poesia de circunstância e a metalinguagem se configura como

fator importante na construção desse poeta crítico que se dispõe tanto a analisar outros artistas quanto a fazer um balanço da sua própria obra.

São muitos os poemas desse livro que tematizam a morte. Aliás, considerando-se o fascínio que esse assunto sempre exerceu sobre João Cabral, a abordagem do tema não representa novidade nesse 14º livro. O que chama a atenção, no entanto, é o fato de que, ao falar da morte de personalidades conhecidas publicamente, como Marques Rebelo, W. H. Auden e Marcel Proust, por exemplo, o foco não é dado a esse fato em si, mas serve como pretexto para enfatizar as realizações dos falecidos. Ao tratar desse assunto, ressalta-se a obra literária do homenageado, muitas vezes, associando a maneira como morreram ao seu método de criação.

Ao escritor carioca, Marques Rebelo, coube três poemas nesse *Museu*: “Na morte de Marques Rebelo”, “Relendo *Marafa*” e “*O espelho partido*”³⁶. Começemos pelo primeiro:

Morreu sem deixar gramática
de sua maneira clínica:
essa maneira de médico
que toma a doença com pinças,
e seja doença de fora
seja de dentro, examina-a
limpamente, do mais alto,
da ciência, do fora, do cima.
Daquele cima que permite
ser/fazer com assepsia:
sem beatice, se a ternura,
e desamargo, se a ironia.
(MELO NETO, 1975, p. 09)

Em um primeiro plano, fala-se da morte do romancista Marques Rebelo, pseudônimo de Edir Dias da Cruz, dedicado a retratar a cidade do Rio de Janeiro, com seus vícios e peculiaridades de lugar em fase de modernização. Abandonou a faculdade de Medicina, fato que pode ter relação com a comparação a ser estabelecida entre o seu método de escrita e as maneiras de um médico. Falece em 26 de agosto de 1973, o que possivelmente remete a uma efeméride. Trata-se de um poema de estrofe única, com versos irregulares com poucas rimas, em que prevalece o tom mais nasalizado acentuado pela prevalência de palavras com /-m/ e /-n/, muito recorrente na poesia de João Cabral.

Diferente dos outros dois, cujos títulos de livros de Rebelo são tomados de empréstimo pelo poeta que o homenageia, em “Na morte de Marques Rebelo” há a antecipação do tom

³⁶ Para esta tese, o título será grafado entre aspas e em itálico, uma vez que, em *Museu de tudo*, o poema aparece desta maneira porque toma de empréstimo nomes de livros do escritor homenageado.

fúnebre no próprio título. Apesar da proximidade e da admiração recíproca, como indica a vasta correspondência trocada entre eles³⁷, o escritor carioca ainda não tinha sido referenciado na poesia do pernambucano, que, ao longo da sua obra, fez menção a outros artistas em dedicatórias, no corpo do poema e até mesmo no título. Depois dos referidos textos de *Museu de tudo*, Rebelo será lembrado novamente em “Meu álcool”, de *Sevilha andando* (1990):

Marques Rebelo garantia
que bêbado era quem bebia
por se inventar duplo motivo:
sentir-se invivo ou sobrevivivo.
(MELO NETO, 2014, p. 803)

A morte desse escritor que em tantas ocasiões discorria sobre doenças, tanto sobre as suas quanto as do amigo a quem escrevia – como ilustra este fragmento, extraído da carta de 12 de fevereiro de 1971: “Parabéns pelo glaucoma. Assim você se diverti [sic] um pouco sem ser só no psiquiatra. Quando enjoar do glaucoma sugiro uma florcamicoose – o nome é lindo!” – constitui o motivo de alguns dos poemas de *Museu de tudo*. Em diversas passagens sobressaem suas queixas e respostas àquelas, possivelmente, feitas por João Cabral, entre as quais há relatos de recuperação de uma cirurgia nos olhos e nos nervos, operação na mão, minúcias de um período de enfermidades, em que chegou a preparar seu testamento, até ser diagnosticado com Isquemia.

A troca de correspondências por quase quarenta anos evidencia a longa amizade que se estendia também ao convívio da família de ambos. São muitos os assuntos tratados: envio de livros, comentários sobre edições, atuação de Rebelo para criar museus pelo Brasil, questões ligadas à Academia Brasileira de Letras e ao Itamaraty, assuntos triviais como futebol, com ênfase no América – “O nosso América continua aquela rubra desgraça!³⁸” – e doenças de ambos. As cartas apresentam um tom irônico, sarcástico e brincalhão, sugerindo, além das afinidades intelectuais, muito afeto e empatia entre os dois escritores. Há, no entanto, uma exceção, verificada na correspondência datada de 15 de fevereiro de 1972, na qual Rebelo se recusa a apoiar Joaquim Cardozo no Prêmio Machado de Assis. Trata-se de possível resposta a um pedido de João Cabral, na tentativa de ajudar o amigo e conterrâneo a enfrentar o processo decorrente do desabamento de uma obra no Pavilhão da Gameleira, em Belo Horizonte, resultando em um acidente que vitimara mais de 100 operários. Além de negar a

³⁷ As cartas de Marques Rebelo enviadas para João Cabral, que se encontram na Fundação Casa de Rui Barbosa, constituem mais de 60 páginas e abarcam um período que vai de 1947 a 1972.

³⁸ Em carta enviada por Rebelo a João Cabral em 28 de abril de 1968.

sua colaboração, Rebelo critica o Sindicato dos Escritores pela atitude de prestar solidariedade a Cardozo, embora as investigações não tivessem sido concluídas.³⁹

Apesar dessa longa e profícua amizade, o escritor carioca só aparece, explicitamente, na poesia de João Cabral a partir desse livro de 1975, publicado dois anos após a sua morte. O livro *O espelho partido*, muitas vezes mencionado por Rebelo em suas cartas, como na de 22 de maio de 1947: “Carlos cada vez mais Carlos [...] O espelho partido cada vez mais partido”, surge para dar título a um poema em que uma das doenças mais temidas é comparada ao livro do homenageado:

1. A morte pôs ponto final
à árvore solta do jornal-
romance pelo autor previsto
como câncer não como quisto.

Como câncer: signo da vida
que multiplica e é destrutiva,
câncer que leva outro mais dentro,
o câncer do câncer, o tempo.

2. Marques Rebelo compreendeu
na criação as leis do câncer:
a tensão do que se faz, entre
fazer e desfazer, pró e anti.

E não só nesse esgalhamento
com que ele se faz destruindo,
mas ao redestilar, do câncer,
o ácido de um sim negativo.
(MELO NETO, 1975, p. 72)

Ao homenagear o amigo escritor, nesse poema que, a princípio seria de efeméride, João Cabral lhe atribui o mesmo título da trilogia composta pelos volumes: *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1962) e *A guerra está em nós* (1968). Livros considerados como diário, mas que mesclam características de romance, de crônica, de conto e de poesia, retratando,

³⁹ É importante ressaltar que, em 15 de maio de 1975, o Tribunal de Alçada de Minas Gerais absolveu por unanimidade o calculista e poeta Joaquim Cardozo e o engenheiro Ernesto Breitinger de qualquer responsabilidade pelo desabamento do Pavilhão da Gameleira, ocorrido em 1971. Para o advogado Evandro Lins e Silva, “O destino me uniu a Cardozo numa hora de ansiedade e expectativas, de tormentos e aflições. Aquele homem sem malícia, frágil e ameno, não fora feito, não estava preparado para enfrentar a perfídia e a astúcia de adversários sem escrúpulos, nos embates desgastantes de um procedimento legal. Passamos a sofrer juntos, assumi com ele as suas dores. E foi assim que conheci melhor a grandeza desse extraordinário exemplar humano que se chamou Joaquim Cardozo”. (LINS E SILVA. In: CARDOZO, 2008, p.115 e 116).

com elementos desses diversos gêneros, uma vida e um tempo em estilhaços. Rebelo tinha a pretensão de escrevê-lo em sete volumes; plano, no entanto, interrompido pela morte desse autor, ficando apenas no projeto: *A paz não é branca, No meio do caminho, A tempestade e Por um olhar de ternura*. Para Murilo Marcondes de Moura (2016, p. 111), “os dois volumes finais da trilogia *O espelho partido* podem ser considerados o melhor ‘diário’ escrito por um escritor ou um intelectual brasileiro durante a Segunda Guerra Mundial”. Esse comentário atesta o envolvimento de Rebelo com os principais assuntos do século XX também em um plano macro e não só com questões acerca da cidade do Rio de Janeiro.

Por aludir à morte desse escritor, o poema “*O espelho partido*”, de João Cabral, pode ser considerado de circunstância, com base no consenso relacionado a essa poesia feita para cerimônias ou em razão de algum acontecimento de âmbito particular, como, por exemplo, efeméride, nascimento e casamento. Assim sendo, ao discorrer sobre a morte do amigo, o autor de *A educação pela pedra* emprega recursos textuais que remetem à escrita de Rebelo, homenageando o trabalho do falecido, além de propor que o rompimento da vida não é suficiente para impedir a força da literatura.

A referência à audaciosa obra empreendida por Rebelo, cujos sete volumes pretendidos não chegam ao leitor, não se encerra no título do poema. Apresentando certa semelhança com outros mais elaborados de João Cabral, como os de *A educação pela pedra*, por exemplo, esse traz a temática dividida em dois tópicos, em que na segunda são retomados elementos já apresentados na primeira. Essa estrutura bipartida do poema também remete a um “espelho partido”, no qual o câncer é apresentado com duas facetas, acentuadas pelo prefixo latino pró-, que significa a favor, e pelo grego anti-, remetendo à oposição. Em meio a antíteses e contradições, evidencia-se a sua capacidade de se multiplicar, à medida que se divide, e de trazer consigo a vida e a morte, ao mesmo tempo – característica relacionada a *O espelho partido*, de Rebelo, dividido em muitos volumes nos quais busca captar e retratar a fragmentação da vida moderna.

Considerada a doença que a tudo e a todos devora, nesse espelho, embora tenha como fio condutor a morte, o câncer é apresentado a partir do seu lado vivo de algo capaz de trazer dentro de si outra vida, contraditoriamente multiplicada à medida que o corpo no qual se aloja é destruído. Deve-se destacar que essa patologia aparece mais vezes em *Museu de tudo*, como em “Meios de transporte”:

§ O câncer é aquele ônibus
que ninguém quer mas com que conta;

não se corre atrás dele,
mas quando ele passa se toma;

que ninguém quer mas sabe;
e que um dia, ao sair-se do sono,
lá está, semissurpresa,
quase pontual, no seu ponto.
(MELO NETO, 2014, 486-487)

Pode-se notar que a enfermidade é empregada pelo sujeito poético como metáfora do tempo, temática bastante explorada por Rebelo em sua obra inconclusa, como indicou Moura ao situá-lo como um dos brasileiros mais empenhados com assuntos ligados a Segunda Guerra Mundial. Embora tenha a morte de um amigo como ponto de partida, esse poema difere-se das efemérides habituais porque tematiza tal fato a partir da análise da obra literária produzida pelo homenageado, sem se restringir a mero lamento.

Na carta datada de 24 de novembro de 1968, o “velho amigo”, como costumava se despedir, agradece a João Cabral pelos elogios ao seu livro mais recente, *A Mudança*, cuja edição já se encontrava esgotada. Na mesma correspondência, Rebelo reitera: “Estou enfrentando o 4º volume – não sei se terei forças para acabá-lo. A vida é breve” – comentário responsável por conferir à mensagem um tom profético, pois a sua morte pôs fim ao projeto *O espelho partido*, sem que o autor tivesse concluído sua ousada trajetória literária, sem precedentes entre os brasileiros, mas que lembra Marcel Proust, com o seu *Em busca do tempo perdido*. O escritor francês, embora de outra geração, pois falece em 1922, dois anos após o nascimento de João Cabral, também tem a sua morte tematizada em poemas desse *Museu*. A ênfase, no entanto, não recai sobre esse acontecimento em si, mas é direcionada para “Proust e seu livro”:

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

que vestiu sua obra, por dentro,
percorrendo-a, viajando em seu barco,
de certo viu que um dia acabá-la
era matar-se em livro, suicidá-lo.
(MELO NETO, 1975, p. 93)

Ao mencionar o falecimento de Proust, estabelece-se relação entre o estilo de vida, a obra produzida pelo escritor e as causas do seu óbito. A morte do autor, provocada por

complicações respiratórias e exaustão, após se dedicar à escrita por três anos ininterruptos, serve de pretexto para colocar em evidência a sua prática literária. Ao definir a obra proustiana como emaranhada, em que esse autor viveu de fazer e refazer, em um processo pautado pelo prolongamento, como se nunca chegasse ao fim, o sujeito poético faz alusão a *Em busca do tempo perdido*, publicado em sete partes entre 1913 e 1927. A vida de Proust é comparada a essa obra inacabada que terminam juntas, pois só a morte do autor foi capaz de cessar seu processo de escrita.

A interrupção de uma obra muito pretensiosa pela morte do seu autor lembra também Marques Rebelo com o seu *O espelho partido*, bastante reverenciado nesse *Museu*. Esse ato de entregar-se intensamente à escrita literária a ponto de não conseguir separar o fim da obra do término da vida de quem a escreve une o romancista brasileiro ao francês. Nota-se, desse modo, uma rede de conexões entre autores de diferentes nacionalidades e estilos, que não eram íntimos como a ideia de amizade moderna supõe, mas que se aproximam por traços comuns – neste caso, o processo de criação literária.

Nesse mesmo livro, quando se refere ao falecimento de W. H. Auden⁴⁰, ocorrido em 1973, no poema que leva o nome do autor em seu título, o sujeito poético relaciona a causa do óbito, ataque cardíaco, ao estilo de escrita do homenageado:

Se morre da morte que ela quer.
É ela que escolhe seu estilo,
sem cogitar se a coisa que mata
rima com sua morte ou faz sentido.
Mas ela certo te respeitava,
de muito ler reler teus livros,
pois matou-te com a guilhotina,
fuzil limpo, do ataque cardíaco.
(MELO NETO, 1975, p. 25)

Com apenas uma estrofe de oito versos, sem rima ou muitos recursos estilísticos, esse parece ser mais um poema de circunstância feito em ocasião da morte de alguém que o poeta admirava. Diferentemente de Proust, cuja morte ocorrera há mais de meio século, no caso de W. H. Auden e de Marques Rebelo, esse fato se deu na mesma fase de elaboração de *Museu de tudo*. A partir desse traço, tais poemas poderiam ser reduzidos à efeméride e classificados como de circunstância. No entanto, além de um assunto mais trivial, há neles elementos de crítica poética na medida em que o motivo da morte dos poetas é relacionado ao seu modo de criação da obra literária. De maneira sarcástica, o sujeito poético sugere que a morte também

⁴⁰ Poema “W. H. AUDEN (1905-1973)”.

é leitora de W. H. Auden e, por isso, aprendera essa objetividade e clareza nos seus poemas para matar de uma só vez, de ataque cardíaco, e não de maneira lenta e dolorosa. O estilo preciso, comparado a um enfarte, que João Cabral via na poesia desse anglo-americano pode ser entendido a partir desta declaração: “Creio que o exemplo da poesia de Auden – tão livre de limitações de gêneros e de temas – poderia ser bastante fecundo aos poetas brasileiros de hoje, que estão limitando a poesia a dois ou três temas e a usar um punhado de palavras já poéticas” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 121).

O escritor anglo-americano é tematizado novamente em “Numa sessão de grêmio”, de *Crime na calle Relator*⁴¹ (1987), e neste “A W. H. Auden”, de *Agrestes* (1985):

Já não descontarei o cheque
que certo dia me mandaste:
“A João Cabral de Melo Neto,
com dez mil amizades, Auden.”

Como a morte encerrou tuas contas
de libras, dólares, amizade,
hoje só resta a conta aberta
de teus livros de onde sacar-se.

E de onde há muito que sacar:
como botar prosa no verso,
como transmudá-la em poesia,
como devolver-lhe o universo
de que falou; como livrá-la
de falar em poesia, língua
que se estreitou na cantilena
e é estreita de coisas e rimas.
(MELO NETO, 2014, p. 707)

A morte adquire, pois, outras nuances na poética cabralina ao se converter em uma forma de crítica literária, sem se reduzir a um mero poema de efeméride. A presença da poesia de circunstância, nesse livro de João Cabral, não o torna menor, porque, apesar da abordagem de temas mais efêmeros e comezinhos, o poeta o faz a partir de uma prática que retoma o restante da sua obra por meio do viés metalinguístico. Assim, a cauterização daquilo que possui validade comprometida possibilita à poética cabralina elevar o circunstancial a formas de poesia mineralizada, configurando o seu viés crítico.

Portanto, a aproximação entre a metalinguagem e os versos de circunstância indica a construção da imagem do crítico João Cabral de Melo Neto, que recorre a alguns dos seus

⁴¹ Esse livro tem como epígrafe os seguintes versos de W. H. Auden: “In that ago when being was believing”. Tradução de Antonio Carlos Secchin: “Naquele tempo em que ser era acreditar” (In: MELO NETO, 2014)

poemas para homenagear amigos, algo típico da poesia de circunstância. Por outro lado, o autor dedica-se à análise da poesia e de outras artes feitas pelos escritores selecionados, num claro exercício de crítica literária. Ao se apresentar como poeta e como crítico de arte, principalmente nos poemas dedicados a outros escritores ou que a eles façam referências, João Cabral também adquire uma condição equiparada à ambiguidade que perpassa o seu 14º livro. Ao recorrer à metalinguagem e aos versos de circunstância, simultaneamente, o autor se permite exercer, nesse *Museu* ancípite, a dupla função de poeta e de crítico de arte.

2. MUSEU VIVO E EM USO

*A Jemaa-el-Fna de Marraquech
é mais do que um museu de tudo:
é um circo-feira, é um teatro,
onde tudo está vivo e em uso.*

(João Cabral de Melo Neto, em “Em Marraquech”, 1975, p. 20)

A *Jemaa-el-Fna*, em Marraquech, é vista como um “museu de tudo”, mesma denominação que recebe o livro onde se encontra esse poema e outros nos quais João Cabral volta-se para temáticas variadas, como aquelas referentes ao continente africano, que aparecem pela primeira vez na sua poesia. Nessa praça, reconhecida como Patrimônio Imaterial e Oral pela Unesco, a pluralidade de pessoas e de coisas que se exibem em tempo real contribui para que ela se diferencie dos outros museus, cujo acervo é constituído por recortes de fatos e objetos extraídos de tempo e lugares distintos daqueles nos quais são apresentados. A sua transformação em um palco, onde, a partir do entardecer, se exibem contadores de história, acrobatas, encantadores de serpente, músicos, adivinhos, comerciantes, entre outros, continua a ser retratada nos versos a seguir:

No raso descampado urbano
(no Nordeste, pátio feira)
cada um se exhibe no que sabe
(no Hyde Park, no que pensa),

sem pensar se aquilo que exhibe
pode ou não achar o seu público:
dos dois marroquinos de saia
lutando seu boxe anacrônico,

até os *camelots*, os poetas,
os mil circos do circo, o padre,
cada um em seu círculo próprio
no circo amplo e comum da tarde.
(MELO NETO, 1975, p. 20)

Nesse espaço eclético e vivaz, os elementos que integram tal espetáculo voluntário não se submetem aos critérios de seleção, classificação e exposição atribuídos a instituições convencionais. Assim, pode-se perceber que certas limitações que recaem sobre os museus comuns, inclusive o caráter fragmentário, não se aplicam a *Jemaa-el-Fna*. Isso porque o museu mencionado no poema torna-se vivo e em uso, sem se pautar pelo projeto de recuperar

partes do passado, mas constituído daquilo que ocorre no próprio presente. Torna-se peculiar ao atingir a capacidade de não apenas conter “tudo”, mas de extrapolar a noção de totalidade sugerida por essa palavra.

Ao considerar uma possível completude, deve-se questionar como o termo “tudo”, responsável por definir a praça, entrecruza-se com o título desse livro. De origem latina – *tótu*s, *a*, *um* – ‘todo, inteiro’ – o pronome indefinido “tudo” refere-se tanto à totalidade das coisas e dos seres quanto àquilo que é importante e essencial. Supõe-se que se trata de “museus de tudo”, quer seja praça quer seja livro, que se particularizam pela variedade de assuntos que conseguem abarcar num mesmo espaço, sem se limitar aos padrões de seleção e de segmentação a que outros estão condicionados. Apesar das diversas temáticas abordadas, é importante pensar até que ponto, nesse livro, cabe “tudo” e de que modo esse termo se torna genérico e inconsistente à medida que o conjunto de poemas que o compõe é analisado. A partir disso, convém questionar a definição de um museu e quais características se aplicam a uma praça e a um livro que pretendem ultrapassar a ideia de plenitude sugerida pelo termo “tudo”. No entanto, apesar da diversidade do que é exposto, há alguma regra implícita que convencionou a exposição, indicando como, quando e onde pode ocorrer. Do contrário, haveria uma bagunça generalizada em que os espaços de cada um não seriam respeitados e definidos.

A imagem do museu é novamente evocada⁴² no poema “O mito em carne viva”, publicado, inicialmente, na *Revista Tempo Brasileiro*, edição out./dez. 1982, e inserido na parte “Ainda, ou sempre, Sevilha”, do livro *Agrestes* (1985), e também em “No museu da memória⁴³”. Juntamente com “O museu de tudo⁴⁴”, os poemas integram a seção “Os poetas e os museus⁴⁵”, da *Revista Eletrônica do IPHAN*. Nesse espaço, há também: “V. Museu da Inconfidência”, de Carlos Drummond de Andrade; “Museu” e “O ramo de flores no museu”, de Cecília Meireles, e “Museu”, da polonesa Wislawa Szymborska.

⁴² Também fazem referência a essa temática “O museu de Belas-Artes”, de *Sevilha andando*, e “Visita a São Miguel de Seide”, de *Agrestes*.

⁴³ Não identificado na *Obra completa* de João Cabral:

No museu da memória guardo de Munique
Os carrilhões da praça, a festa da cerveja.
Guardo a galeria de retrato das amantes

De Frederico, o Grande, e as telas do monge
Zurbarán. No museu da memória reservei
Um espaço para a pequena Gräefelfing. Mas,
No centro desse nada que são as lembranças,
Guardo os doces olhos de Radha, mais que os
Castelos da Baviera, mais que Boris Gudonov.

⁴⁴ Poema publicado primeiramente em *Museu de tudo*.

⁴⁵ Disponível em: <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=199> Acesso em 15/02/2016.

“O mito em carne viva”⁴⁶ complementa a noção de museu que vai além das regras e convenções vinculadas a esse tipo de instituição, criada para preservar e expor, no presente, recortes daquilo que fora extraído do passado. Por esse motivo, segue a sua citação:

Em certo lugar de Castela,
 num dos mil museus que ela é,
 ouvi uma sevilhana,
 a quem pouco dizia a Fé,
 ante uma Crucificação
 comovida dizer
 a emoção mais nua e crua,
 corpo a corpo, imediata, ao pé,
 sem compunção fingida,
 sem perceber sequer
 a névoa que a pintura
 põe entre o que é e o que é:
Lo quié no habrá sufr'io e'ta mujé!

Eis a expressão em carne viva,
 e porque viva mais ativa:
 nua, sem os rituais ou as cortinas
 que a linguagem traz por mais fina.
 A Crucificação para ela
 não era o que o pintor num tempo:
 para ela era como um cinema
 narrando um acontecimento
 era como a televisão
 dando-o a viver no momento.
 (MELO NETO, 2014, p. 688 e 689)

Esse poema, publicado no livro *Agrestes* (1985), reitera a importância do que está vivo e em uso, como aparece em *Museu de tudo* (1975). O sujeito poético diz ter escutado o relato da sevilhana, “num dos mil museus” que é Castela, atribuindo tanto à fala quanto à cidade o caráter de museu. Diante da imagem da Crucificação, essa personagem comparada a um museu em carne viva externa a sua comoção, que ultrapassa os limites da própria pintura e de outras convenções institucionais. O contraponto entre o quadro e a percepção de um observador comum é dimensionado pelos versos “sem perceber sequer/ a névoa que a pintura/ põe entre o que é e o que é:”. Evidenciam-se, dessa maneira, os dois planos em que um mesmo fato é apresentado: a tela com a crucificação e a interpretação daquela que a contempla. Se a primeira é apresentada como algo preso ao tempo e fruto do trabalho de um pintor, a segunda, por sua vez, compreende-a como uma narrativa de um acontecimento semelhante ao que se faz no cinema e na televisão, como se vivesse aquele momento. A

⁴⁶ Dedicado “A Eduardo Portella”.

névoa que a sevilhana consegue dissipar no seu relato sugere o papel do circunstancial nas obras de arte, à medida que, por meio dele, se estabelece uma aproximação da realidade, de modo mais intenso do que o pretendido pelo pintor. De certo modo, a ênfase dada à comoção da sevilhana, em detrimento do próprio quadro, problematiza o formalismo que às vezes é imputado à poesia de João Cabral, levando-a a se afastar da “carne viva”, na medida em que se enevoa com “os rituais ou as cortinas/ que a linguagem traz por mais fina”.

A noção de um museu que não deve ser considerado apenas pelo espaço demarcado institucionalmente é reafirmada pela comparação da praça marroquina a um museu vivo e em uso. Essa proposta, na concepção de João Cabral – evidenciada inclusive a partir da criação de um livro que pretende ser um museu – vai além do conceito convencional dessas instituições. Talvez nisso esteja contida uma crítica ao hermetismo e ao excesso de formalidades que regem esses lugares que, ao guardar e preservar um patrimônio, distanciam-no, cada vez mais, do público. Dessa maneira, como não consegue abarcar todas as expressões culturais, exclui-se a cultura produzida por grupos que não pertençam a um círculo mais erudito. Ao realçar o relato da sevilhana, que comove mais do que a pintura retratando a crucificação, João Cabral defende a valorização dos saberes populares, sobretudo aqueles ligados à tradição oral. Apesar da erudição desse poeta, nota-se que é deixado um espaço na sua poesia tanto para manifestações culturais feitas por artistas de um circuito mais elitizado quanto para aquelas populares, como o cordel, as touradas, as esculturas africanas, e para agentes culturais oriundos de camadas menos favorecidas, como as bailadoras flamencas, os toureiros, ferrageiros, contadores de histórias e a sevilhana com o seu relato comovente.

Ao elevar uma praça, um livro e um relato oral à categoria de museu, João Cabral se propõe a ultrapassar a ideia dessa instituição como um receptáculo de obras mortas restritas a um pequeno grupo. Para o poeta, tanto o lugar mantido e regulamentado por algumas instituições quanto expressões e espaços populares, sem regras e delimitações específicas, também representam espécies de museus porque expõem e preservam a cultura de um povo. Assim, os relatos orais, com as memórias desse povo ou suas impressões sobre os fatos, como se identifica em “Mito em carne viva”, são mais significativos para entendê-los do que o quadro guardado no museu, por mais reconhecido que seja por críticos de arte.

Logo, a sua ideia de museu se relaciona à importância do que está vivo e em uso, muito mais do que àquilo que foi recortado do passado e que precisa ser guardado e preservado no presente. Isso serve como critério inclusive para *Museu de tudo* que, embora traga poetas e artistas de outras épocas, como Quevedo, Mio Cid, Berceo e Valéry, é

constituído por personalidades do século XX, muitos deles contemporâneos do próprio João Cabral, como Vinicius de Moraes, Rubem Braga e W. H. Auden, por exemplo.

É importante salientar que até mesmo os museus não convencionais, como a praça de Marraquech, o relato da sevilhana e o livro de João Cabral, não deixam de se submeter a certas regras. Por mais que se note a pretensão de agregar tudo, esse princípio não deixa de estar condicionado a algum tipo de delimitação. No caso de *Museu de tudo*, algumas seções podem ser observadas, embora os poemas não se apresentem divididos por temas, como ocorre em experiências anteriores. Podem-se mencionar como exemplo as divisões verificadas em *A educação pela pedra* (1966), com suas partes **A** e **a** dedicadas ao Nordeste e **B** e **b** sobre assuntos diversos, ou, posteriormente, em *Agrestes* (1985) e seus seis segmentos: Do Recife, de Pernambuco; Ainda, ou sempre Sevilha; Linguagens alheias; Do outro lado da rua; Viver nos Andes e A “indesejada da gente”. Apesar de não dispor de uma divisão explícita, os poemas de *Museu de tudo* poderiam ser separados em algumas seções, entre as quais: pintores, escultores, escritores, artistas populares, lugares, futebol, pernambucanos, entre outros.

Para se entender de que maneira a ideia de museu para João Cabral difere das definições convencionais, torna-se importante recorrer a fundamentações teóricas formuladas por alguns estudiosos desse assunto. Em uma tentativa acurada de definir esse termo, Dominique Poulot (2013) lembra que a etimologia clássica remete esse princípio a uma pequena colina, ao lugar das Musas. Tal associação ao “Templo das Musas” norteia a ideia mais comum que se tem de museu, representada pelo duplo estereótipo de ser o conservatório do patrimônio da civilização e também a escola das ciências e das humanidades, motivo pelo qual se associa tanto ao propósito de preservar quanto ao de formar. Além dessa curiosidade etimológica, outros exemplos⁴⁷ são mencionados, com o intuito de aproximar o nosso conceito contemporâneo a arquétipos antigos. Assim sendo, o museu é visto como o templo ou o túmulo, a um só tempo, onde se acumulam e sacramentam riquezas intelectuais.

Esse duplo papel de formar e de conservar é disseminado em outros estudos e documentos que visam definir e regulamentar os museus. Desde a criação do ICOM⁴⁸, o

⁴⁷ “A genealogia tradicional do museu evoca, de bom grado, o testemunho do geógrafo Pausânias, que, em sua *Descrição da Grécia*, fala de um pórtico na *ágora* de Atenas que era uma espécie de museu ao ar livre, assim como o da *Pinacoteca dos Propileus*, na Acrópole. Em sua obra *História natural* – particularmente, nos livros XXXV E XXXVI –, Plínio, o Velho, cita também a exposição pública de esculturas, em Roma.” (POULOT, 2013, p. 15).

⁴⁸ O ICOM - *International Council of Museums* (Conselho Internacional dos Museus) surge na esteira da criação da UNESCO, em novembro de 1946, em Paris.

significado desse termo, bem como a definição da sua função diante da sociedade, passou por diversas reformulações até chegar a esta⁴⁹:

museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e aberto ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite⁵⁰.

De modo geral, o ICOM e outras organizações com finalidades similares vinculam-no ao princípio de utilidade pública, na medida em que possibilita ao sujeito analisar a si mesmo e ao mundo por meio de objetos e situações materializadas em exposições. Em sintonia com essa proposta de ser útil à sociedade, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2011) também salienta a capacidade de o museu desnaturalizar a dimensão material do mundo e mostrá-lo como resultado das atividades do homem, dos seus valores, conflitos e aspirações.

O interesse em falar dos museus, no entanto, antecede a criação de órgãos reguladores e despertou a atenção de intelectuais como Marcel Proust e Paul Valéry, por exemplo. Em “O problema dos museus”⁵¹ (1960), Valéry, a partir do relato melancólico de uma visita às galerias do Louvre, considera o local como um reduto de “visões mortas”. Para o autor, “muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias” (VALÉRY, 1960, p. 31). As propriedades consideradas essenciais por órgãos e estudiosos que versam sobre esse assunto são apontadas por Valéry como responsáveis por torná-los enfadonhos e pouco amistosos tanto para as artes quanto para aqueles que as apreciam. Na sequência de suas frustrações, o escritor relata que “ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar” (VALÉRY, 1960, p. 31), como se tais regras remetessem ao caráter limitador e intimidante que, além de tornar a visita tediosa, afasta o espectador de si mesmo, como simboliza a retirada dos seus pertences.

Além disso, ao criticar o excesso de arte contida num mesmo lugar, afirma que “o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção, a inteligência não é menos ofendida por uma cerrada reunião de obras importantes” (VALÉRY,

⁴⁹ Aprovada na Assembleia Geral de Viena, em 2007.

⁵⁰ Disponível em <http://icom.museum/> Acesso em 20/03/2016.

⁵¹ Publicado pela primeira vez em 1931, "*Le problème des musées*" designa uma coletânea de ensaios de Paul Valéry, *Pièces sur l'Art*, e também o tomo "H" da primeira edição de suas obras completas - *Oeuvres* -, publicada entre 1931 e 1938, o último volume somente no final da década de 1950. Para esta pesquisa, utilizamos a seguinte edição: VALÉRY, Paul. *Le problème des musées*. In: HYTIER, Jean (Ed.). Paul Valéry - *Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293, com tradução de Sônia Salzstein.

1960, p. 32), assim como o ouvido não suportaria dez orquestras ao mesmo tempo. “O museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina...” (VALÉRY, 1960, p. 33). Nota-se que, embora considere a arte exposta ali o resultado da criação humana, como o ICOM e outros órgãos posteriormente oficializarão, é curiosa a ênfase atribuída à obra de arte recortada e posta em um mostruário, tornando-se cada vez mais distante de quem a criou ou de qualquer relação com o mundo, além de ostentar a sanha do homem moderno de acumular um capital excessivo e inutilizável.

Essa visão negativa de Valéry (1960) é associada por Theodor Adorno (1998) ao fato de que no museu, ironicamente, esse poeta se depara com a reificação da arte a que ele mesmo se dedicara, pois o seu ideal de poesia pura, centrada em fatores estéticos, mantém elos estreitos com essas formas artísticas mortas e distantes da realidade, acondicionadas em vitrines. Embora defenda o princípio da arte pela arte até o limite de sua negação, para o autor, a arte está perdida quando deixa de ter relação com um uso possível, à medida que se desliga de um contexto, destruindo o seu lugar na vida imediata. Seguindo essa lógica de que Valéry, diante do museu, depara-se com seus próprios princípios estéticos, Adorno (1998) afirma:

A obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são apenas as obras não-puras, que não se esgotam naquela observação, mas apontam para um contexto social. E já que Valéry, com sua integridade de grande racionalista, sabe que essa situação da arte está irremediavelmente perdida, não resta outra saída para o anti-racionalista e bergsonianos nele presente senão o luto pelas obras petrificadas. (ADORNO, 1998, p. 179)

Assim, a crítica direcionada à coisificação representada por esses estabelecimentos reflete sobre aquele mesmo que a elabora. O descontentamento do poeta francês com os museus relaciona-se à representação de “arte morta”, encerrada em si mesma, contida tanto nesses espaços quanto no princípio de *arte pura* sobre o qual se estruturaram a sua prosa ensaística e os seus versos. Nesse sentido, é interessante esclarecer que, acerca da *poesia pura*, o seu debate inicia-se em 1925, com o abade Henri Brémond e sua conferência proferida na reunião das Cinco Academias que compõem o Instituto de França. As considerações defendidas nesse discurso suscitaram polêmicas no meio intelectual parisiense

e fora dele, despertando a reação de vários escritores, desde Paul Souday⁵² ao próprio Valéry. O poeta francês, a quem esse conceito se referia, surpreende-se ao ver seu nome vinculado a uma teoria que julgou muito distinta da sua. A contradição entre o que ambos defendiam e entendiam como *poesia pura* deve-se ao fato de que apenas a expressão pertencia a Valéry – que faz menção a ela, pela primeira vez, no prefácio⁵³ ao livro *Connaissance de la déesse*, de seu amigo Lucien Fabre – a teoria, no entanto, era outra. Dessa maneira, as ideias desse abade cheio de religiosidade, marcadas por termos como essência poética, inspiração e outros elementos místicos que ele acreditava ser capaz de tornar as palavras puras, vão de encontro ao pensamento desse poeta-crítico para quem a pureza poética só poderia ser alcançada por meio da razão criadora.

Diante das querelas em torno dessa acepção de *poesia pura*, Brémond indica como principal motivo para a sua conferência o intuito de evidenciar a figura de Valéry, a fim de que ele pudesse ser eleito para a cadeira de Anatole France, na Academia Francesa, evitando, assim, a eleição do seu adversário Leon Bérard. Supostamente, estaria muito mais interessado em propagar a candidatura de Valéry do que em discutir a sua poesia ou teoria crítica, como se confirma nesta declaração:

Valéry só apareceu [no discurso] como pretexto. Eu queria seu sucesso, mas era preciso prepará-lo. De fato, todas as minhas pequenas ideias se formaram fora de sua influência – e da de Mallarmé, Baudelaire, etc., etc. Vieram-me simplesmente ao pesquisar os fatos místicos. Minha formação literária – poética – é completamente superficial, e sobretudo arcaica. É escandaloso, mas sou sobretudo sensível à poesia latina – Lucrécio, Catulo, Virgílio – e inglesa: Shakespeare, Keats, Wordsworth. Li muito os esteticistas amadores ingleses: o velho Keble, Mat. Arnold, Bradley, Middleton Murry – Poe, é lógico. Não li mais do que 200 versos de Valéry, e não o releio. (BRÉMOND *apud* DECKER, 1962, p. 03)

Além de indicar desconhecimento das teorias poéticas propostas por Valéry, Brémond não se intimida ao admitir o seu desinteresse pelos versos desse poeta e de outros franceses, como Mallarmé e Baudelaire, precursores do tipo de poesia que relaciona a pureza poética à razão e à lucidez. Apesar desse posicionamento contrário, a proximidade entre o que ambos definem como *poesia pura* vai além da mera coincidência vocabular. De um lado, esse tipo de poesia, feita por um poeta dotado de “poderes mágicos”, representa uma evasão do real e uma possibilidade para adentrar o mundo do sobrenatural, à medida que se desvincula de qualquer

⁵² Publicou uma série de doze artigos criticando Brémond, no período de 31 de outubro de 1925 a 16 de janeiro de 1926, nas colunas do *Nouvelles Littéraires*.

⁵³ *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, In: VALÉRY. *OEuvres complètes*, p. 1.275.

significação lógica, recusando-se a ser outra coisa além de música. Por outro, esse distanciamento da realidade também se relaciona à outra *poesia pura*, obtida por um poeta comparado a um médico-cirurgião ou a um arquiteto, com ênfase no aspecto estético e no trabalho com a linguagem poética. A ideia de que esse tipo de poesia se caracteriza pelo afastamento de qualquer lógica ou contexto empírico está presente tanto na formulação esteticista mais racionalizada, de Valéry, quanto nas definições mais místicas, de Brémond.

Ao relacionar a coisificação da arte pelos museus aos princípios poéticos formulados por Valéry, Adorno (1998) emprega os termos *arte pela arte* e *arte pura*. Assim sendo, deve-se realçar que as exposições envolvendo os ideais de pureza, lucidez e racionalidade poética, na teoria poética proposta por Valéry, oscilam entre as seguintes expressões: arte pura, arte pela arte, poesia pura e poesia absoluta. Embora se perceba uma diferença de nomenclaturas utilizadas por Adorno (1998) e pelo próprio Valéry (1960), o princípio contido nesses termos não muda. Trata-se de uma arte que preza pelo aspecto estético, esforçando-se, ao máximo, para encerrar em si própria, sem estender-se a outros assuntos externos à modalidade artística na qual se manifesta. A pureza alcançada por meio da “arte pela arte” ou da “poesia pura”, refere-se a um tipo de expressão artística que não estabelece vínculos com o real ou com qualquer assunto que não seja ela mesma.

Essa poesia pura a que o poeta Valéry aspira passa pela depuração da linguagem de que se servirá para compor o poema, como se pode notar a partir do ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, que traz uma anedota comparando as atividades desenvolvidas pelo intelecto àquelas ligadas ao exercitar do corpo. A partir disso, estabelece-se uma correlação entre os atos de andar e de dançar e as formas de linguagem utilizadas para a prosa e para a poesia. Se a linguagem comum representada pela prosa inclina-se ao primeiro, a poesia, que se relaciona ao dançar, não se dá da mesma maneira como é o gesto corriqueiro de qualquer um que tenha aprendido a andar. Tal qual a dança, ela requer movimentos próprios e habilidades específicas para se realizar. Desse propósito de encontrar meios que diferenciem a linguagem da poesia daquela de uso comum, assim como os movimentos da dança são imprescindíveis para distingui-la do simples ato de caminhar, consiste uma busca obstinada pela pureza poética no âmbito linguístico, como pode ser observado nesta citação:

[...] entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum*, da qual

devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem franquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim. (VALÉRY, 2007, p. 210)

A conquista dessa “voz pura” não se deve à inspiração ou a algo místico, como acreditava Brémond, mas ao trabalho árduo com a própria linguagem a fim de desvencilhá-la do uso corriqueiro. Por isso, a atividade do poeta que persegue esse ideal é comparada a de outros profissionais de áreas, aparentemente, incompatíveis com o campo poético. A princípio, compara-se a um médico-cirurgião, porque, segundo Valéry (2007, p. 194), “em qualquer questão, e antes de qualquer exame sobre o conteúdo, olho para a linguagem; tenho o costume de agir como os médicos que purificam primeiro suas mãos e preparam seu campo operatório. É o que chamo de *limpeza da situação verbal*”. Ao se posicionar como alguém preocupado com a higiene verbal, o autor se propõe a retirar da linguagem todo e qualquer excesso que possa estabelecer vínculo com o uso comum, por isso cria códigos próprios que permitam à poesia se firmar como uma arte da Linguagem. Nota-se que o mencionado princípio se aproxima, portanto, da seguinte resposta de Mallarmé a Degas: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com *palavras*⁵⁴” (VALÉRY, 2007, p. 200).

Essa noção de pureza poética, entre outros valores estéticos que levam à poesia pura conquistada por intermédio do trabalho com a linguagem e não como fruto da inspiração, não é uma invenção da modernidade. Seus primórdios estão ligados ao movimento da “arte pela arte”, termo utilizado tanto por Valéry quanto por Adorno como sinônimos de arte pura, cuja origem remonta a Aristóteles, passando por muitos outros até se consolidar com o Parnasianismo de Théophile Gautier. Na literatura francesa, a ideia de poesia pura sustentada por Valéry está ligada ao seu mestre Mallarmé, que tem como predecessor Baudelaire. Em relação aos ideais poéticos inovadores propostos por esse poeta, que forneceu base para boa parte da poesia moderna, Valéry aponta Edgar Allan Poe, a quem se refere como o “engenheiro literário”, como responsável por apresentar a Baudelaire um novo mundo intelectual. Isso possibilitou ao autor criar uma obra que ultrapassasse os limites do

⁵⁴ Esse diálogo entre Mallarmé e Degas é relatado pelo próprio pintor a Valéry: “O grande pintor Degas muitas vezes me contou essa frase de Mallarmé, tão justa e tão simples. Degas às vezes fazia versos, e deixou alguns deliciosos. Mas constantemente encontrava grandes dificuldades nesse trabalho acessório de sua pintura. (Aliás, era homem de introduzir em qualquer arte a dificuldade possível.) Um dia disse a Mallarmé: ‘Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...’ E Mallarmé lhe respondeu: ‘Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com palavras.’” (VALÉRY, 2007, p. 199)

Romantismo, dando-lhe suporte para romper com esse movimento, com o qual tinha certa identificação, ao invés de tornar-se um rival de Gautier ou um excelente poeta do Parnaso, caso se mantivesse preso a essa tradição poética. De acordo com Valéry (2007):

O demônio da lucidez, o gênio da análise e o inventor das combinações mais novas e mais sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo, o psicólogo da exceção, o engenheiro literário que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte aparecem-lhe em Edgar Poe e fascinam-no. Tantos pontos de vista originais e tantas promessas extraordinárias o enfeitiçam. Seu trabalho foi transformado, seu destino, magnificamente mudado. (VALÉRY, 2007, p. 22)

Se por um lado Poe apresenta a Baudelaire um novo e complexo aparato de pensamentos sobre filosofia da composição, misticismo, política, teoria do artificial, entre outros assuntos, que determinaram a sua posição crítica diante do moderno, por outro, cabe a Baudelaire introduzir e difundir as ideias desse intelectual anglo-saxão na literatura europeia. As opiniões de Poe (1987) acerca da poesia estão expressas em alguns dos seus ensaios, sendo “O princípio poético” considerado o mais importante. Nesse texto, o autor critica a vinculação da poesia a propósitos moralizantes e defende o direito do poema falar somente de si mesmo, em um procedimento que expõe apenas o trabalho poético que lhe envolve, indicado neste fragmento:

Todo poema, diz-se, deveria inculcar uma moral [...]. Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio seria confessar-nos radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe nem *pode* existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema *per se*, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito por ele mesmo. (POE, 1987, p. 77)

A tendência de uma poesia centrada em priorizar aspectos estéticos em detrimento do conteúdo, fazendo do próprio poema o seu motivo principal, fica evidente nessas considerações de Poe (1987). Na compreensão do autor, a poesia moderna deveria separar as maneiras e os domínios da atividade e, assim, desenvolver seu próprio objeto, criando-se em “estado puro”. A pureza poética, desse modo, pode ser alcançada pela eliminação de assuntos externos ao próprio fazer literário. Para isso, “Poe mostrava um caminho, ensinava uma

doutrina muito sedutora e rigorosa, na qual se uniam uma espécie de matemática e de mística ...” (VALÉRY, 2007, p. 29).

Certos preceitos poéticos defendidos por João Cabral aproximam-se desse ideal de “arte pura” exposto por Poe (1987) e Valéry (2007), embora o primeiro não seja mencionado, ao menos de modo explícito. A pureza poética é reiterada, em Valéry, como aquilo que é capaz de deixar a poesia ou o pensamento livre de qualquer intervenção advinda de meios que não seja o trabalho. Obstinado por diferenciar a linguagem comum da linguagem poética, o autor define o poema como uma “máquina de produzir o estado poético através das palavras” (VALÉRY, 2007, p. 209). Essa comparação lembra a seguinte declaração de João Cabral acerca da importância de Le Corbusier para esta concepção sua de poema como máquina de comover: “Le Corbusier definiu uma vez a casa, no bom tempo dele, como uma máquina de morar [...] dizia que um quadro era uma *machine à émouvoir*, quer dizer, uma máquina de comover, de emocionar. Então, foi minha ideia de poesia, uma máquina de emocionar⁵⁵,” (MELO NETO, 1998c, p. 134).

Essa máquina de comover, de emocionar ou de produzir o estado poético, no entanto, só pode alcançar tal resultado por meio do trabalho com a palavra. Tanto para Valéry quanto para João Cabral, esse fazer poético requer habilidades como disciplina, esforço e raciocínio, que possibilitam associar a imagem desse tipo de poeta a profissionais de outros ramos de atuação, como arquitetos, engenheiros e cirurgiões. Avesso à máxima do poeta inspirado, Valéry (2007) sugere que o poema composto pelo poeta-arquiteto não depende dos possíveis dons da Musa ou do Acaso para se realizar. Mesmo que haja um estado poético mais elevado, a ele deve-se juntar um conjunto de decisões, escolhas e combinações obtidas por meio do trabalho com a linguagem. Caso não seja pensado assim, essa sensibilidade poética, que pode ser associada à inspiração, não passaria de “materiais preciosos em um canteiro de obras sem arquiteto” (VALÉRY, 2007, p. 209). Assim como um arquiteto não tem em mãos apenas material precioso, “um poeta, portanto, na qualidade de arquiteto de poemas, é muito diferente daquilo que é como produtor desses elementos preciosos com os quais toda a poesia deve ser composta, mas cuja composição se distingue e exige um trabalho mental totalmente diferente” (VALÉRY, 2007, p. 209).

Tal proposta do poeta arquiteto mantém similaridades com a concepção de poesia defendida por João Cabral, principalmente no ensaio “Poesia e composição” (1952), no qual

⁵⁵ Em entrevista concedida a Mário César Carvalho, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 24 maio 1988. A edição utilizada nesta pesquisa corresponde a publicada em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, organizado por Félix Athayde, pela Nova Fronteira, FBN, 1998.

divide os poetas em dois grupos: trabalhadores e inspirados. Esses acreditam na inspiração e esperam pelo momento inexplicável de um achado, uma impressão fugitiva, por isso “aprimoram” a poesia no poema. Quanto aos do primeiro grupo, “elaboram” a poesia no poema e a recebem, após longos períodos de busca, como resultado de um labor que demandou bastante empenho. A contraposição estabelecida entre inspiração e “trabalho de arte” nessa filosofia da composição poética elaborada por João Cabral não deixa de ecoar muitos princípios expostos por Valéry a esse respeito. No entanto, embora distinga esses dois tipos de poetas, salientando sua descrença no mito do poeta inspirado e a identificação com aquele que trabalha arduamente para o surgimento do poema, João Cabral indica que

Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonâncias ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. E, embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência se encarna, essa distinção é acidental – pois a prática, e através dela o domínio técnico, tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o caráter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras. (MELO NETO, 2014, p. 894)

Apesar das diferenças entre o poeta que vê a composição poética como fruto da inspiração ou daquele que a encara como resultado de um trabalho, ambos os processos são conquistas de um homem e, por essa razão, visam criar obras com elementos da experiência humana. Nesse ponto, o poeta brasileiro diverge dos franceses e do norte-americano para os quais a forma deveria se sobrepôr à temática – como indica o poeta cirurgião de Valéry que, antes de examinar o conteúdo, higieniza o campo verbal – e a poesia pura não deveria buscar nada além daquilo que estivesse contido em si. Contudo, para João Cabral, independente do processo de composição, a poesia não deve se desvincular do mundo empírico de quem cria o poema.

Além da proximidade com os princípios teóricos que versam sobre a composição do poema, a relevância de Valéry no percurso poético de João Cabral é reconhecida em sua poesia crítica dedicada a esse intelectual. As referências ao autor se tornam notáveis a partir do terceiro livro, *O engenheiro* (1945), no qual se expõe de modo mais explícito⁵⁶ o aspecto

⁵⁶ Antonio Candido, no ensaio “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte” (Folha da manhã, São Paulo, 13/6/1943; recolhido por Vinicius Dantas em *Textos de intervenção*, 2002), quando *Pedra do sono* fora

construtivista que a poesia cabralina pretendia desenvolver. Trinta anos depois, em *Museu de tudo* (1975), a reverência ao defensor da *poesia pura* ficará por conta do poema “A insônia de *Monsieur Teste*”, analisado mais adiante nesta tese. Na fase final da sua obra, em *Agrestes* (1985), “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry” presta mais uma homenagem a esse mestre:

Quem que poderia a coragem
de viver em frente da imagem

do que faz, enquanto se faz,
antes da forma, que a refaz?

Assistir nosso pensamento
a nossos olhos se fazendo,

assistir ao sujo e ao difuso
com que se faz, e é reto e é curvo.

Só sei de alguém que tenha tido
a coragem de se ter visto

nesse momento em que só poucos
são capazes de ver-se, loucos

de tudo o que pode a linguagem:
Valéry – que em sua obra, à margem,

revela os tortuosos caminhos
que, partindo do mais mesquinho,

vão dar ao perfeito cristal
que ele executou sem rival.

Sem nenhum medo, deu-se ao luxo
de mostrar que o fazer é sujo.
(MELO NETO, 2014, p. 712)

Um dos últimos livros a ser publicado por João Cabral, *Agrestes* (1985), divide-se em seis partes independentes que versam sobre os assuntos mais recorrentes ao longo da sua obra: Recife, Sevilha, a morte, metalinguagem, além de um segmento composto por poemas sobre a África e outro sobre os Andes – dois lugares onde havia morado mais recentemente. Importa esclarecer que “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”, mencionado nesta tese,

publicado, apontara que, além do caráter Surrealista atribuído a esse livro de estreia, nele havia uma tendência construtivista que tendia mais para o Cubismo. O tom “profético” desse texto foi atestado pelo próprio João Cabral: “Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele [Antonio Candido] previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever”. (*apud* MAMEDE, 1987, p. 150).

encontra-se na parte denominada “Linguagens alheias”, na qual presta homenagem a diversos artistas⁵⁷, analisando suas obras e seus estilos de criação. O propósito desse segmento, dedicado a Marly de Oliveira e destinado a outros criadores, em geral, lembra o tom metalinguístico que sobressai na metade dos poemas que integram o objeto desta pesquisa, *Museu de tudo*.

Após tantas menções a esse poeta-crítico tão decisivo na trajetória de João Cabral, numa espécie de balanço final, o sujeito poético destaca a coragem de Valéry ao expor seus próprios métodos de trabalho. De modo irônico, revela-se o duplo papel metalinguístico desse poema, à medida que homenageia o poeta francês – referência em tematizar a própria arte literária – evocando os princípios de criação poética expostos na sua própria obra. “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry” lembra uma estrutura em abismo, uma espécie de boneca russa, em que um poema de cunho metalinguístico versa sobre a própria metalinguagem desenvolvida por um escritor que, além de criar poesia, dedicou-se a teorizá-la. Assim, uma arte em função do próprio método caracteriza a coragem de Valéry ao apresentar os mecanismos que envolvem o fazer literário.

A sujeira do processo de criação do poema é revelada, como se o sujeito poético percorresse o subsolo da oficina literária de Valéry ao analisar, de modo fictício ou não, a marginália dos seus cadernos de rascunho. Esse ambiente sujo que resulta da construção do poema contrasta com a lucidez almejada pelo poeta (cirurgião ou arquiteto) e transmitida em seus livros, depois de prontos. Ao expor os bastidores de criação de uma obra que visava ser lúcida, racional e pura, o sujeito poético que, nesse momento, debruça-se sobre os velhos cadernos do seu mestre, constata que os restos oriundos de um trabalho pesado com a linguagem se contrapõem àquilo que é mostrado ao público.

Além desses poemas, podem-se mencionar mais referências diluídas ao longo da obra, com destaque para o seguinte excerto: “Restituir a emoção poética livremente, fora de condições naturais, onde ela se produz espontaneamente e por meio de artifícios de linguagem, esta é a ideia ligada ao nome de poesia⁵⁸” (tradução nossa) – lido entre as epígrafes da *Obra completa* (1994)⁵⁹, de João Cabral. Esse autor também admitira, reiteradas

⁵⁷ Homenageados nos títulos dos poemas: Paul Klee, George Crabbe, Camilo Castelo Branco, Henry James, Murilo Mendes, Marianne Moore, Thomas Hardy, William Empson, W. H. Auden, Thomas Hardy, Denton Welch, José Américo de Almeida, Paul Valéry, Elizabeth Bishop, Clarice Lispector. Há ainda dedicatória A Francisco Brennand, em “O ceramista”, e menção a Van Gogh e Mallarmé, em “Diante da folha branca”.

⁵⁸ No original: “Restituer l’émotion poétique à volonté, em dehors des conditions naturelles, où elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie”

⁵⁹ Não consta nas edições de 1997 e de 2014, organizadas por Antonio Carlos Secchin.

vezes, que a sua concepção de poesia se desenvolveu com base nos princípios teóricos do intelectual francês, afirmativa comprovada por esta citação:

Valéry me ajudou com a psicologia da composição racional. Deu a um poeta jovem a coragem de recusar a inteira poética romântica egocêntrica tão importante na literatura brasileira, especialmente no período de 1930-1934... A leitura de Valéry me ofereceu outra opção, permitiu a realização do que já tramava. De resto, tenho profundas discordâncias com a poética de Valéry, com seu hermetismo. Ele é uma influência só no sentido de revelação de possibilidades. (MELO NETO, 1987b, p. 154)⁶⁰

Embora reconheça a sua importância, mais no campo teórico e crítico do que poético – como comprova o excerto: “[...] se o pensamento de Valéry me interessava até o último ponto, a poesia dele era uma coisa que sempre achei um pouco perfumada, um pouco preciosa e que não me interessava muito⁶¹” (MELO NETO, 1998d, p. 142) –, João Cabral não deixa de criticar, principalmente, o saber oculto, esotérico e reservado a uma minoria, propagado por aquele que lhe encorajou a seguir um caminho diferente do que o apontado pelo Romantismo aos seus contemporâneos.

Ao retornar à imagem do museu como um receptáculo de “arte morta” sem elo com situações ou fatos externos, Adorno (1998) indica que, na língua alemã, entre esse vocábulo e “mausoléu” há um tipo de ligação que vai além da mera semelhança fonética. Dessa forma, é possível perceber que a expressão “museal” é empregada para se referir a objetos que não mantêm mais uma relação viva com quem os observa. Nesse caso, a preservação encontra-se associada apenas a razões históricas e não por necessidade do presente, motivo pelo qual são vistos “como sepulcros de obras de arte, [que] testemunham a neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p. 173). Nessas considerações, nota-se que reside o contraponto que tange às imagens da “praça-museu” e a do “livro-museu”, importantes para esta pesquisa.

Diferentemente daqueles que mantêm similaridades com mausoléu, a *Jemaa-el-Fna* é considerada “mais do que um museu de tudo”, porque – como se disse – nela “tudo está vivo e em uso”. O *Museu de tudo* cabralino, que se assemelha a essa praça, não está sujeito aos mesmos princípios convencionais que associam esse tipo de instituição ao templo e ao túmulo, onde se abrigam formas artísticas isoladas do seu meio. Dessa maneira, a noção de

⁶⁰ Em entrevista a Jon M. Tolman. An interview with João Cabral de Melo Neto. *Hispania*, [lugar?] [61]:67-68 mar. 1978, publicada em *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982, organizado por Zila Mamede, pela editora Nobel.

⁶¹ Entrevista a André Pestana, *O que eles pensam*, Rio de Janeiro, Tagore, 1990, publicado em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, organizado por Félix Athayde, e publicado pela Nova Fronteira, FBN, em 1998.

museu implicada nesse exercício poético de João Cabral difere-se daquela que tanto incomodara Valéry (1960).

Considerando-se que as ressalvas desse poeta francês referem-se à semelhança entre o seu princípio de *arte pura* e à reificação das coleções expostas nesses locais, deve-se problematizar como esse conceito, com o qual João Cabral manteve certa proximidade, torna-se controverso, principalmente em *Museu de tudo*, compreendido como um livro de circunstância. Nele, percebe-se que as coisas, as pessoas e os fatos contemporâneos constituem o principal motivo. Sob esse viés, apesar do tom metalinguístico, a poesia não se limita a ela mesma. A inserção de temas do seu tempo, mais especificamente do homem com suas demandas sociais e artísticas, é notada ao longo da obra cabralina, o que possibilita questionar qual o lugar da racionalidade e da pureza, na acepção de Valéry (2007), em uma poética que não se desprende do mundo empírico.

O Simbolismo surge como um antídoto ao Naturalismo do século XIX, caracterizando-se, portanto, pela dissidência entre o mundo interior e a realidade. Em função disso, muitos dos seus heróis, motivados pelo Idealismo de Axel, preferiram renunciar à vida em sociedade a lutar para encontrar um lugar nela. A busca pelo distanciamento levou o poeta desse período a “encerrar-se em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades” (WILSON, 1993, p. 200). Aos simbolistas indiferentes à realidade, além do caminho idealista de Axel, seguido por Paul Valéry, o crítico Edmund Wilson (1993) aponta a possibilidade de, à maneira de Arthur Rimbaud, refugiar-se em um lugar onde o século XX e a modernidade, com seus métodos de manufatura e instituições democráticas, ainda não tenham chegado. Em qualquer situação, trata-se de meios de evadir-se a uma realidade, quer seja no sentido literal afastando-se da civilização, quer seja por meio do Idealismo, refugiando-se em torres de marfins onde a sociedade não possa chegar.

Além desse movimento literário mais objetivo e estético, que visa eliminar as referências com o mundo empírico, Wilson (1993) faz alusão a uma segunda vertente mais coloquial e irônica, representada por Tristan Corbière e Laforgue. Enquanto o Simbolismo de Valéry nega a realidade, fundamentando-se na prosa idealista, na poesia pura e no esteticismo, o de Corbière, motivado por uma tendência mais materialista, caracteriza-se por uma poesia provocativa, voltada para o humor e para o contingencial. Por estar mais inclinada às circunstâncias, essa poesia acolhe elementos vindos de contextos empíricos, contrariando a

lógica da poesia pura alheia ao exterior. Com efeito, a crítica de João Cabral ao hermetismo de Valéry, o ideal de poesia pura, sem vínculo com o mundo externo, também é questionada, fazendo com que o seu *Museu de tudo* tenda mais para o caminho irônico e coloquial apontado por estes versos de Corbière:

*Il ne naquit par aucun bout,
Fut toujours poussé vent-de-bout
Et fut un arlequin-ragout,
Mélange adultère de tout*
(CORBIÈRE, 1996, p. 52, itálico do autor)⁶²

Essa “mistura adúltera de tudo” indica aquilo que não tem especialidade nem é específico, em que se mesclam categorias diversas, ao invés de organizar apenas o que compartilha similaridades. Em razão disso, é possível relacionar ao “tudo” a que se refere o livro de João Cabral, com sua diversidade de temáticas e de linguagens. Isso contribuiria para a inserção da poesia desse livro no mundo empírico e em questões típicas da poesia de circunstância, levando-o a se contrapor à poesia pura, do Simbolismo de Valéry, marcada pela evasão do real e pelo esteticismo rigoroso. No entanto, esse “tudo” que o poema carrega no título e a sua inclinação à poesia de circunstância representariam um jeito de voltar-se para a realidade, às vezes, de maneira contraditória.

Para compreender melhor em que consiste essa possível contradição, é importante lembrar que os poemas de circunstância, que também são de cunho metalinguístico, versam sobre pessoas e assuntos relacionados ao literário e ao poeta; por isso, não se relacionam a um contexto social mais amplo. A partir dessa perspectiva, evidencia-se o distanciamento daquele tipo de poesia engajada que o próprio João Cabral propaga, a partir da década de 1950. No livro de 1975 aborda assuntos momentâneos que se encerram no seletivo círculo literário a que o próprio poeta e seus pares conviviais mencionados nos poemas pertencem. Essa inserção do mundo empírico acontece num âmbito mais restrito, sem envolver uma realidade generalizante com a qual o leitor comum possa se identificar.

Em pesquisa realizada no acervo de João Cabral, da Casa Rui, encontramos na pasta “*Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto*” um documento inédito composto por 29 laudas datilografadas, intitulado “A poesia brasileira”. O texto apresenta marcas que sugerem

⁶² Fragmento de “Epitáfio”, um dos poemas mais conhecidos de Corbière para o qual usamos as seguintes traduções: “Veio ao mundo por descuido,/ De vento em proa empurrado,/ Ele foi um angu-guisado,/ Mistura adúltera de tudo.” (Edição bilíngue, organizada e traduzida por Marcos Antonio Siscar) e “Não nasceu por nenhum lado/ E foi criado como mudo,/ Tornou-se um arlequin-guisado,/ Mistura adúltera de tudo.” (Augusto de Campos e José Paulo Paes, que se encontra em POUND, 2006, p. 211)

tratar-se de uma conferência que seria proferida pelo poeta, no Recife, como indica a sua conclusão:

Mas já que estou falando do Recife, cidade maior de uma região que ainda conserva uma literatura popular viva, com seus poetas, seus editores, seus estilos, (literatura menos artificial na vida brasileira que a literatura requintada dos poetas eruditos), permito-me terminar com uma pergunta: por que não conciliar as formas dessa poesia narrativa com aqueles temas de local humanidade que fizeram a grandeza dos romancistas do nordeste? (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 175)

Em relação à data da escrita desse documento, o índice da pasta onde foi encontrado traz a seguinte anotação, manuscrita pelo próprio autor, ao lado do título do texto, onde se lê: *Feita no Recife – 1954 – nunca publicada*. Com o local e a data da elaboração do texto em mente, é possível levantar a hipótese de tratar-se de algo que seria apresentado por João Cabral em algum evento realizado no Recife, em 1954. No entanto, pesquisas no *Diário de Pernambuco*, envolvendo toda a década de 1950, não apontaram elementos capazes de indicar a participação de João Cabral em algum acontecimento literário realizado no Recife, naquele ano. Durante esse período, constam mais de 60 ocorrências ligadas ao seu nome, nesse jornal, entre notícias, notas em colunas sociais e publicações de alguns dos seus textos.

Na edição 00252, de 19 de outubro de 1952, Eduardo Portella escreve, na matéria jornalística “João Cabral de Melo Neto virá ao Recife”: “A Literatura Espanhola é a maior e a mais realista do mundo – Dirigirá com Lêdo Ivo uma revista com novas diretrizes – Literatura menos abstrata, menos cosmopolita e mais direta – Outras revelações do poeta de *O cão sem plumas*.” No corpo do texto, informa-se que João Cabral iria ao Recife, em companhia de Lêdo Ivo, para ministrar, a convite de Portella, uma série de conferências no Instituto Brasileiro de Cultura Hispânica do Recife, a partir de novembro de 1952. Em dezembro desse mesmo ano, na edição 00281, é publicada uma parte do ensaio “Geração de 45”, também veiculado no *Diário Carioca*.

Interessa esclarecer que o ensaio “Nota sobre a poesia taurina de Rafael Alberti”, presente na edição 00286, de 14 de dezembro de 1952, não consta entre os originais datilografados da “*Pasta Prosa de João Cabral*”, nem é relacionado na sua *Obra Completa*. Outros artigos relacionados à “Geração de 45” são publicados, na edição 00027, de 2 de fevereiro de 1953. Há, ainda, uma entrevista concedida pelo poeta, na edição 00243, de 23 de outubro de 1953, na qual indica como uma verdadeira revelação o seu contato com a Literatura Espanhola.

O jornal prossegue noticiando a vida literária e profissional do poeta, com a proposta, inclusive, de informar acerca de fatos ligados ao seu afastamento do Itamaraty e o andamento do processo em que era acusado de subversão. Na edição 00237, de 18 de outubro de 1953, há a seguinte nota: “A fim de passar seis meses em companhia de sua família, chegou ontem ao Recife, o poeta João Cabral de Melo Neto, Prêmio do IV Centenário da Cidade de São Paulo.” Dessa temporada no Recife, destaca-se a sua atuação na tipografia O Gráfico Amador, especializada em livros de arte, fundada pelo primo Aloisio Magalhães. Além da experiência como editor e da prensa manual que trouxe da Espanha, em 1954, também criou, em parceria com Magalhães, o livro *Aniki Bóbó*, que vem a ser publicado, em 1958, no Recife.

Devido à pequena tiragem artesanal⁶³ o livrinho apresentado como “*Aniki Bóbo*, de Aloisio Magalhães, ilustrado com texto de João Cabral de Melo Neto” permaneceu desconhecido do público por muito tempo. Ausente até mesmo das edições de obra completa, apenas em 2016, ganhou uma edição crítica⁶⁴ e *fac-similar*. Uma suposta subordinação do texto às imagens, embora o poema esteja vinculado à circunstância das ilustrações de Aloisio somente na medida em que elas ajudam-no a existir e a fazer sentido, é especulada por Sérgio Alcides (2016) como um dos motivos que inviabilizaram a João Cabral integrar *Aniki Bóbó* a sua obra reunida. De acordo com esse crítico, “um lugar possível seria o livro *Museu de tudo*, de 1975, onde se recolhe a poesia cabralina mais estritamente circunstancial, ligada a contextos, efemérides, notícias.” (ALCIDES, 2016, p. 23). No entanto, ao apontar que a circunstância de *Aniki Bóbó* é atemporal e que a sua objetividade converte-se em transfiguração, sugere-se a impossibilidade de encaixar esse “poema-ilustração” no livro de 1975, marcado pelas temáticas diversificadas e pela inclinação ao contingente.

Durante essa temporada no Recife, em 1954, João Cabral também estreitou laços com Ariano Suassuna, como indica este trecho de entrevista concedida a Gustavo Porpino e Racine Santos:

João Cabral, que por acaso tinha sido expulso do Itamaraty por motivos ideológicos, veio morar aqui na casa do pai dele. Então fizemos amizade nessa época. Eu fiz amizade com João Cabral e nós escrevemos ao mesmo tempo o *Auto da compadecida* e *Morte e vida severina* e trocamos experiências. Disse a ele uma frase que quando eu era menino usava no sertão. No sertão, quando você vinha na estrada e encontrava um homem morto, principalmente se ele tinha sido assassinado, a pessoa tinha a obrigação religiosa de ficar ali gritando para outras pessoas virem ajudar no enterro. Gritava-se assim: ‘Chega irmão das almas, não fui eu que matei

⁶³ Trinta exemplares em papel Annomary J.

⁶⁴ Comentada por Valéria Lamego, Sérgio Alcides, Augusto Massi, Zoy Anastassakis e Elisa Kuschnir.

não'. E quando eu disse a ele, ele se entusiasmou e colocou lá. Ele estava entre as primeiras pessoas que viram o *Auto da compadecida...* (SUASSUNA, 2005, p. 70)

Para além do envolvimento cultural durante a sua temporada no Recife, o ano de 1954 é bastante movimentado para o autor de *O Rio* (1953). Na edição 00016, de 20 de janeiro de 1954, consta o excerto a seguir, presente em uma coluna social: “Pelo avião da carreira, segue amanhã para São Paulo o poeta João Cabral de Melo Neto. Vai receber o ‘Prêmio Quarto Centenário de São Paulo’ que distingue o seu livro ainda inédito ‘O Rio’⁶⁵”. Em São Paulo, onde ocorrera o Congresso Internacional de Escritores e o Congresso Brasileiro de Poesia, o poeta apresenta a tese “Da função moderna da poesia”. Em Goiânia, acontece o I Congresso Nacional de Intelectuais, para o qual fora convidado e cujo nome constava na lista dos participantes, mas terminou por não comparecer, possivelmente em razão do medo de represálias devido à conotação esquerdista que esse evento adquirira. Lembra-se que tal situação poderia complicar ainda mais o andamento do seu processo junto ao Itamaraty. Nesse mesmo ano, João Cabral é reintegrado à carreira diplomática, mas ainda sem um posto no exterior, o que é noticiado pelo *Diário de Pernambuco*, na edição 00231, de 17 de outubro de 1954.

Apesar de tantas notícias acerca da obra e da vida desse poeta, além da realização de entrevistas e do espaço reservado à publicação de seus ensaios e poemas, nesse jornal, não há indícios de que aconteceu, em Recife, no ano de 1954, algum evento relevante na área de Literatura no qual João Cabral possa ter apresentado o seu inédito “A poesia brasileira”. É possível tal suposição a partir da seguinte nota de coluna social, vista na edição 00027, de 02 de fevereiro de 1955:

Realiza-se hoje, às 20 horas, no Iate Clube do Recife, o jantar que os amigos pernambucanos do poeta João Cabral de Melo Neto lhe oferecem por motivo da recente publicação do seu livro ‘O Rio’, prêmio do 4º. Centenário da Cidade de São Paulo, e julgado pela crítica mais idônea uma das mais fortes contribuições da nova poesia brasileira. Comparecerão numerosos escritores. Não houve lista especial de adesões, podendo comparecerem [sic] as pessoas que o desejarem.⁶⁶

Trata-se de uma cerimônia para comemoração e homenagens, com aspecto menos formal e acadêmico, características pouco apropriadas para a apresentação de um texto de 29

⁶⁵ *Diário de Pernambuco*, 20/01/1954, p. 06-11.

⁶⁶ *Diário de Pernambuco*, 02/02/1955, p. 06.

laudadas. Assim sendo, os dados levantados a esse respeito levam a crer que o texto fora escrito durante a temporada de João Cabral no Recife, enquanto aguardava a resolução judicial do seu caso junto ao Itamaraty, mas que não fora divulgado, como indica a própria anotação feita pelo poeta no índice da sua produção em prosa. Coincidentemente, nesse mesmo ano, é apresentada a tese “Da função moderna da poesia” que, embora aproxime algumas ideias integradas ao ensaio inédito, bem como em “Poesia e composição” (1952), está longe de ser uma versão mais lapidada e diluída de “A poesia brasileira”, como será discutido nos capítulos seguintes.

No texto inédito, esse poeta reflete sobre a situação da poesia produzida no Brasil em meados de 1954. Nesse contexto, enquanto prestigiada por um grupo de seletos leitores, inclusive internacionalmente, a poesia produzida em território nacional não era capaz de alcançar o leitor brasileiro comum, o mesmo conquistado pelo romance de 1930, com seu tom de denúncia social. Ao se afastar de temas ligados à realidade imediata desse leitor anônimo, tomando o universo subjetivo do poeta e de seus pares como assunto principal, perde-se o vínculo com o público e, conseqüentemente, a habilidade de comunicar demandada pela função social da poesia. Para João Cabral (1954),

Esse poeta que as condições políticas lançaram, temeroso, para dentro de si mesmo, e que procurou na filosofia dos poetas de outros países uma justificação para seu individualismo, já não pode libertar-se dele quando cessaram as condições que o tinham feito penetrar por tais caminhos. Esse poeta é o poeta bissexto de hoje, o poeta de domingo, categoria única entre os sócios desse grande clube de amadores de poesia a que está limitada nossa literatura de hoje. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fls. 156 e 157)

O autor prossegue com seu argumento, que encontra respaldo ao associar a crise na poesia brasileira às teorias estrangeiras, em razão da nova dimensão que tomaram em um país ainda muito frágil culturalmente.

Os poetas que sucederam às primeiras eliminações feitas no corpo da poesia antiga em nome da poesia pura, por exemplo entre os primeiros, Baudelaire, escreveram poemas quase que exclusivamente sobre suas experiências pessoais. Mas seus sucessores, ao sentir que o interesse por esse tipo de experiências ia diminuindo, ao se sentirem em consequência mais livres de qualquer público passaram a utilizar, em sua poesia aquelas de suas experiências menos simples, menos comuns, das quais não partilhavam todos os homens.

A poesia ficou então reservada para captar aquelas experiências súbitas e inexplicáveis que pareciam passar-se em terrenos onde não podiam penetrar

sua análise consciente e seu bastardo ofício de escritor. O acaso psicológico passou a ser a lei desse escritor. E a passividade mais absoluta passou a ser a essência da atividade do poeta, da qual inclusive tira dele motivos para seu orgulho de iluminado. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fls. 158 e 159)

Referindo-se aos poetas brasileiros contemporâneos, João Cabral divide-os em dois grupos: os profissionais e os bissextos. A esse primeiro, segundo o autor, pertencem menos de dez escritores que se dedicam, com assiduidade, à escrita de poesia, tomando esse ato como um afazer, de modo a se ter publicações com certa frequência. No grupo dos bissextos, também denominados “de domingo” ou “de circunstância”, encontram-se aqueles que escrevem seus versos esporadicamente, sem tanta dedicação à atividade literária, aos assuntos abordados e à comunicabilidade da poesia. Às características desse segundo tipo, de acordo com João Cabral, submete-se a maior parte da poesia brasileira, afetando até mesmo aquela produzida pelos ditos “profissionais”. A leitura desses fragmentos permite supor que esse poeta bissexto, duramente criticado por João Cabral ao longo do texto, se afasta do leitor à medida que cria uma poesia desvinculada do real – ironicamente, nota-se que também o autor em pauta seguiu semelhante caminho durante certo tempo. Nesse texto de 1954, período que coincide com a publicação de alguns de seus livros mais engajados socialmente, o responsável por *Morte e vida severina* (1955) estaria repensando a filosofia da composição advinda de poetas estrangeiros nos quais ele mesmo havia se baseado. Essa perspectiva integrava, inclusive, o esteticismo e a pureza poética, herdados dos poetas franceses que propõem a ruptura com temáticas externas ao próprio poema.

Ao propor uma análise por esse ângulo, a referência a Valéry, em *Museu de tudo*, pode ser considerada uma maneira de questionar os valores aprendidos com esse mestre. Considerando-se que, nesse livro, João Cabral reavalia alguns valores sobre os quais a sua poesia se fundamentou, como os poemas “O número quatro” e “Duplicidade do tempo” ilustraram anteriormente, este “A insônia de *Monsieur Teste*” estaria voltado para o mesmo propósito:

Uma lucidez que tudo via,
 como se à luz ou se de dia;
 e que, quando de noite, acende
 detrás das pálpebras o dente
 de uma luz ardida, sem pele,
 extrema, e que de nada serve:
 porém luz de uma tal lucidez

que mente que tudo podeis.
(MELO NETO, 1975, p. 05)

Monsieur Teste – o Senhor Cabeça – é um personagem mitológico inventado por Valéry, após 20 anos de isolamento sem escrever ou publicar poesia. A figura foi criada na mesma ocasião em que o poeta francês compõe o ensaio “Introdução ao método de Leonardo Da Vinci”. No prefácio ao livro homônimo⁶⁷, esse autor indica que a sua criação coincide com uma época de juventude “meio literária, meio selvagem”, em que vivia entre a embriaguez e excessos de consciência, obstinado pela ideia de precisão, a ponto de se importar mais com a energia do trabalhador do que com a obra, ou seja, enfatiza o processo em detrimento do resultado final. Então, como *Monsieur Teste* nasceu num dia de lembrança desses estados, autor e personagem se parecem “tanto quanto uma criança semeada por alguém num momento de profunda alteração de seu ser se parece com esse pai fora de si” (VALÉRY, 1997, p. 10). Portanto, ao sugerir que a imagem da criatura assemelha-se a do seu autor/criador, Valéry indica que o pensamento claro, a precisão e tantos outros valores que tornam esse personagem peculiar, também, recaem sobre aquele que o inventou.

João Cabral associa *Monsieur Teste*, novamente, à onipotência da mente criadora. Em trecho de entrevista no qual discorre sobre a sua dificuldade de escrever e o sofrimento que esse ato lhe causa, relembra uma máxima de Joaquim Cardozo – para quem “é muito melhor ler do que escrever”. No excerto em realce, o poeta externa sua admiração àqueles que atingem a lucidez e a consciência de si, tornando-se “[...] potencialmente, capaz de tudo. Ora, quem atinge esse estágio não precisa fazer nada, pois tudo será bastardo ou inferior em relação a seu potencial. É o que está em *Une soireé avec Monsieur Teste*, de Valéry” (MELO NETO, 1999, p. 327-328)⁶⁸. Seus elogios lembram a impressão emitida pelo narrador de “Uma noite com *Monsieur Teste*” acerca desse personagem enigmático:

De tanto pensar, acabei acreditando que *Monsieur Teste* havia chegado a descobrir leis do espírito que nós ignoramos. Com certeza devia ter dedicado anos a essa procura: com mais certeza, outros anos, e ainda muitos anos, haviam sido usados para amadurecer suas invenções e transformá-las em instintos. Encontrar não é nada. Difícil é acrescentar-nos o que encontramos (VALÉRY, 1997, p. 19).

⁶⁷ *Monsieur Teste* é publicado pela primeira vez, em 1919. Em 1946, após a morte de Valéry, uma nova edição aumentada com fragmentos inéditos é publicada pelas *Editions Gallimard*.

⁶⁸ Em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin, no dia 4 de nov. 1980, no Rio de Janeiro, presente na edição de 1999 do livro de Secchin, *João Cabral: A poesia do menos e outros ensaios*.

Tanto para João Cabral quanto para esse narrador, *Monsieur Teste* é a representação do saber absoluto. Dotado de uma lucidez suprema e com total controle sobre a sua mente, ele atingiu um nível de conhecimento a que não poderia chegar os homens comuns. Entretanto, no poema, essa noção é questionada por um sujeito poético que duvida daquela mente “que mente que tudo podeis” (MELO NETO, 1975, p. 05) – em um verso que comprova a descrença nessa onipotência intelectual, ostentada pela lucidez da razão criadora. Conforme afirma Marta Peixoto (1983, p. 207), nesse poema “o fazer racional se contesta tanto pela inacessibilidade de sua produção difícil quanto pela possível ilusão da lucidez extrema”. Em *Museu de tudo*, no qual João Cabral faz um balanço da sua própria poesia, muitas vezes referindo-se a outros escritores, alguns princípios sobre os quais ela se assentou são questionados, principalmente aqueles ligados à lucidez ilusória advinda da “arte pura”.

Considerando-se que, para Valéry (2007), arte pura é aquela que não está vinculada à realidade alguma sem ser a si mesma, a voz pura capaz de criar a lucidez poética deve desvencilhar, por meio do trabalho com a palavra, a linguagem da poesia da linguagem em seu uso comum. Essas ideias levam ao entendimento de que quanto mais a poesia conseguir se afastar do mundo empírico, seja por meio da linguagem, seja por meio das temáticas, mais pura ela será. A crítica de Adorno (1998) ao incômodo de Valéry (1960) diante do museu baseia-se na aproximação da imagem de arte morta guardada nas vitrines desses estabelecimentos ao processo de reificação a que o seu próprio ideal de arte pura levaria. Portanto, enquanto Valéry (1960) relaciona o museu ao receptáculo de obras mortas, assemelhando-se, ironicamente, ao seu conceito de *poesia pura*, João Cabral, ao apresentar museus vivos e em uso, como a praça marroquina, o relato da sevilhana e o seu 14º livro, tende mais para a poesia de circunstância, que é contrária à ruptura com o mundo empírico difundido pela primeira.

3. É PRECISO FALAR COM AS COISAS

*As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.
Dizem: falar sem coisas é
comprar o que seja sem moeda:
é sem fundos, falar com cheques,
em líquida, informe diarreia.*

(João Cabral de Melo Neto, em “Falar com coisas”, 2014, p. 706-707)

Um dos motivos pelos quais o João Cabral já amadurecido salienta a sua discordância com aquele que fora decisivo para o desenvolvimento do jovem poeta de *O engenheiro* (1945), relaciona-se à ideia de obra intelectualizada encerrada em si mesma e distante do universo empírico do leitor e do próprio autor. Apesar das bem sucedidas tentativas de João Cabral de incorporar a realidade à sua poesia – principalmente na fase de engajamento social mais explícito, na década de 1950 – a tímida recepção da sua obra em camadas mais populares e a sua aclamação no seletivo meio letrado permitem supor que também não esteve isento ao hermetismo que critica em Valéry. Entretanto, por mais cerebral e complexa que sua poesia tenha se mostrado, desde que voltou a sua atenção para assuntos ligados ao homem e ao seu meio, o autor de *O rio* jamais se desvencilhou da realidade.

Acerca da inserção de temáticas relacionadas ao homem contemporâneo, em especial o nordestino à margem da sociedade, João Cabral declarou⁶⁹ que nunca havia escrito sobre a sua terra natal até ler, quando já não morava mais no Brasil⁷⁰, no jornal *O observador econômico*, que a expectativa de vida na Índia era de 29 anos, enquanto em Pernambuco era de 28. O impacto dessa informação sobre aquele pernambucano letrado, diplomata e descendente de senhores de engenhos, cuja idade coincidia com esses pernambucanos das

⁶⁹ Entrevista concedida a Margarida Autran. “O imortal que tem medo da morte. Fotos de Zulema Rida. Fatos e Fotos, Rio de Janeiro [396]: 41-43, 5 set. 1968. II, publicada em *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982.*, de Zila Mamede, pela editora Nobel, 1987c.

⁷⁰ Em carta a Manuel Bandeira escrita em Londres em 11 de dezembro de 1951, João Cabral, ao propor àquele poeta que encabece, no Brasil, um movimento contra a arte abstrata, justifica o quão inapropriado é para um brasileiro seguir tal tendência: “Eu namorei essas coisas quando estive no Brasil. E quando vim para a Europa compreendi o que havia por debaixo de tudo isso e o trágico que é para nós brasileiros nos entregarmos a todos esses requintes intelectuais. Porque da Europa é que pude descobrir como o Brasil é pobre e miserável. Isto é: depois de ver o que é a miséria europeia – enorme da Espanha, Portugal, dura na França, Inglaterra – acho que é preciso inventar outra palavra para a nossa, cem vezes mais forte.” In: MELO NETO, 2001, p. 146. Apesar de se posicionar contrário à arte abstrata, João Cabral tematizou nomes ligados a esse movimento em sua poesia como, por exemplo, “Exposição Franz Weissmann”, escrito como texto de apresentação de exposição realizada por esse escultor em Madrid, em 1962, e que passou a integrar *Museu de tudo*.

estatísticas d'*O observador*, fora decisivo. A partir desse momento, concluiu que, se na sua terra os homens viviam em situação tão degradante, ele deveria, por meio da sua poesia, comprometer-se em denunciar esse estado de coisas. Desse contexto, surge *O cão sem plumas* (1950) que, embora ainda estivesse envolto na atmosfera hermética do seu antecessor, *Psicologia da composição* (1947), inaugurou uma poética comprometida com a realidade e com assuntos do seu tempo. Desde então, Pernambuco, mais precisamente as mazelas do homem pernambucano, tornou-se presença constante em sua obra. Se, em 1950, a alegoria entre cão, rio e homem oferece o tom à crítica social, em 1953, o próprio *Rio* ganha voz para denunciar tais situações e, em 1955, o homem retirante segue o curso do rio na célebre marcha de *Morte e vida Severina*. Dessa fase mais engajada, correspondente à trilogia em torno do Rio Capiberibe, surge a divisão da, até então, obra completa, em *Dois águas*⁷¹ (1956), como explica o próprio poeta:

O Brasil não é só o Nordeste, nem é só o homem de cultura baixa. O Brasil é 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. Por isso é que um dos meus livros se chamou *Dois águas*⁷². (MELO NETO, 1987d, p. 141)

O mesmo João Cabral que se identifica com o poeta-arquiteto, de que fala Valéry (2007), também se dispõe a superar diferenças culturais e sociais por meio da sua poesia. Para isso, busca torná-la acessível a um público que dificilmente tem acesso às ideias mais elaboradas e intelectualizadas da *poesia pura*, apesar de constatar, posteriormente, que o público alvejado – o leitor comum da literatura de cordel – não fora atingido por essa parte da *água* destinada a ele. Nisso consiste certa dualidade na sua obra, que busca conciliar forma e conteúdo, simultaneamente, aliando o aspecto construtivista à crítica social a fim de contemplar os diferentes leitores de um país marcado por desigualdades.

A inserção do real na sua poesia coincide, também, com a fase em que toma conhecimento, de maneira mais aprofundada, da literatura espanhola, definida por ele como a mais realista do mundo. As primeiras impressões sobre a Espanha e seus escritores foram externadas em carta de 4 de setembro de 1947, enviada a Manuel Bandeira. Referindo-se ao

⁷¹ Esse volume reuniu os livros anteriores e os inéditos: *Morte e vida severina*, *Paisagem com figuras* e *Uma faca só lâmina*.

⁷² Em entrevista concedida a Hildon Rocha "Quem é você". O cruzeiro, Rio de Janeiro, 41[23]: 86-7, 5 jun. 1969, publicada em *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982.*, de Zila Mamede, pela editora Nobel, 1987d.

contraste entre uma Espanha-sim e outra Espanha-não, feito por Bandeira, no poema “No vosso e em meu coração”⁷³, João Cabral confessa: “O que vale é que a percentagem de sins é bem grande. Há uma ‘Espanha-sim’ realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: *Mio Cid*, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc” (MELO NETO, 2001, p. 32).

Mesmo passado a euforia desse primeiro momento, o interesse do responsável por *A educação pela pedra* (1966) pela literatura daquele país parece não ter se esvaído. Ao longo da sua obra, há muitas referências a artistas espanhóis, alguns deles relevantes no seu processo de transição do simbolismo francês para uma tendência mais realista. Em *Museu de tudo*, por exemplo, “A Quevedo” ilustra a importância da literatura espanhola no processo criativo de João Cabral:

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.
(MELO NETO, 2014, p. 514)

O sujeito poético enaltece o estilo firme e bem elaborado desse poeta espanhol, apresentando-o como parâmetro a ser seguido pela poesia contemporânea, a fim de se desvencilhar do acaso pelo qual se deixou dominar. A referência a “Um lance de dados”, de Mallarmé, indica que, ao colocar em prática as lições do mestre do barroco, o poeta moderno, que ainda se deixa levar pelos simbolistas, pode “abolir o acaso” com o labor poético. Apesar da ênfase ao trabalho, evidenciada novamente em “travejamento barroco”, para João Cabral é possível aliar a forma esmerada ao conteúdo. Mesmo os livros mais cerebrais, cujo rigor estético se acentua, não perderam o vínculo com a realidade nordestina, pois, no entendimento do autor, a “preocupação com os homens e os problemas dos homens, creio não ter abandonado em meus livros posteriores à *Morte e vida severina*” (MELO NETO, 1987d, p. 141). Essas palavras se confirmam nos versos de “Os reinos do amarelo”, de *A educação pela pedra*:

⁷³ Do livro *Belo Belo*, incluído na *Obra completa* (1948).

A terra lauta da Mata produz e exhibe
 um amarelo rico (se não o dos metais):
 o amarelo do maracujá e os da manga,
 o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
 amarelo vegetal, alegre de sol livre,
 beirando o estridente, de tão alegre,
 e que o sol eleva de vegetal a mineral,
 polindo-o, até um aceso metal de pele.
 Só que fere a vista um amarelo outro,
 e a fere embora baço (sol não o acende):
 amarelo aquém do vegetal, e se animal,
 de um animal cobre: pobre, podremente,

2

Só que fere a vista um amarelo outro:
 se animal, de homem: de corpo humano;
 de corpo e vida; de tudo o que segrega
 (sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
 ou sofre (o amarelo de sentir triste,
 de ser analfabeto, de existir aguado):
 amarelo que no homem dali se adiciona
 o que há em ser pântano, ser-se fardo.
 (MELO NETO, 2014, p. 469)

Nessas imagens construídas a partir da coloração amarelada, além de um amarelo “rico”, o sujeito poético acrescenta tons mais claros, próximos ao esverdeado. Essa nova tonalidade, que não pertence ao reino vegetal, nem ao mineral, aproximando-se mais da cor que se tem de um animal em degradação, contrasta-se com aquela das frutas expostas ao sol, pois traz consigo um aspecto negativo que vai de encontro à vivacidade retratada anteriormente. A oposição entre o tom claro e o escuro gera outros contrastes, enquanto este é associado à riqueza, à alegria e à beleza, aquele simboliza a pobreza, a miséria e a vida sofrida de quem habita um lugar marcado por imensas desigualdades. Essa contraposição entre tons de uma mesma cor ilustra os próprios paradoxos do Brasil que esse poeta associa aos motivos da divisão da sua obra em *Duas águas* (1956). A necessidade de vínculo com o mundo empírico, de fato, não se extingue após a fase de engajamento poético. Na década de 1950, esse traço se torna mais notável tanto na teoria, por meio de textos ensaísticos defendendo uma literatura comprometida com o real, quanto na prática, com a criação de poemas com forte teor de denúncia social. Mesmo de modo mais diluído, a realidade imediata continua a servir de mote para a poesia cabralina até mesmo em livros mais inclinados ao valor estético, como o de 1966.

Ao discorrer sobre a passagem do romance de 1930, mais regionalista e realista, para aquele mais psicológico e introspectivo, João Cabral relaciona o distanciamento entre

literatura e realidade a diversos motivos; entre eles, o cenário político desfavorável à expressão do pensamento, no Brasil, a partir de 1937. O sentimento de lástima pela separação entre a arte e o mundo empírico, que pode ser percebido em algumas de suas entrevistas, é explicitado neste trecho do inédito “A poesia brasileira” (1954):

Aqueles romancistas souberam aproveitar do modernismo, apenas, seu lado positivo – a necessidade de revalorizar a vida brasileira, e criaram um romance – (cuja ação se desenvolveu na literatura brasileira de 30 a 37 com toda intensidade) corajosamente social e até político. Apesar do muito que se diz, o romance do nordeste nada tinha a ver com a valorização sentimental e saudosista dos temas nacionais que os interesses retrógrados fizeram imediatamente surgir nas regiões mais atrasadas para combater o nacionalismo dinâmico surgido paralelamente à indústria brasileira.

[...]

A partir de 1937, em que essa literatura passou a ser perigosa, começou a cessar a intensidade da denúncia social contida no romance do nordeste. Aparentemente, o movimento continuou. Mas sem a mesma intensidade de arma de denúncia. Alguns romancistas se calaram, outros mudaram de gênero, e se fizeram subjetivos, outros mudaram de província e passaram a escrever de assuntos menos explosivos, outros foram presos e exilados.[...] Esses escritores realistas, que com tanta veemência se tinham levantado contra as primeiras experiências do romance subjetivo, passaram a aceitar os novos valores, e este ou aquela, de voz frequente na imprensa passou mesmo a assimilá-los e a defendê-los.

(FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fls. 152 e 153)

As consequências a que o próprio João Cabral fora submetido, inclusive no momento de escrita desse texto, em que se encontrava afastado do Itamaraty sob a acusação de subversão, dimensionam os riscos do envolvimento da arte com a realidade em fases de acirramento político. Essa situação inicia-se com o extravio⁷⁴ de uma carta destinada a Paulo Augusto Cotrim, vice-cônsul brasileiro em Hamburgo, que um colega de trabalho intercepta e envia ao Itamaraty. Sem o pronunciamento desse órgão, o funcionário decide repassá-la a Carlos Lacerda, responsável por dar novos contornos ao caso ao torná-lo manchete de capa do jornal *Tribuna da Imprensa*, de 27 de junho de 1952. A partir da chamada “Da Célula ‘Bolívar’ ao movimento pela aproximação com a Rússia: traidores no Itamarati”, Lacerda divulga o conteúdo integral da carta polêmica, tece uma série de acusações aos envolvidos, além de sugerir a inclinação da poesia de João Cabral ao comunismo, como comprova a citação em destaque:

⁷⁴ A versão de que a carta fora roubada na casa do próprio poeta, por um colega do Itamaraty hospedado pelo casal Cabral de Melo, é fornecida por sua irmã, Maria de Lourdes Cabral de Melo: “[...] a Stella quase enlouqueceu de tanto procurar pela casa a tal carta”. (MELO NETO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 229)

João Cabral de Melo Neto, diplomata brasileiro, era no Rio, há tempos, um poeta dos chamados herméticos. Sustentava que poesia era simples junção de palavras encontradas ao acaso no dicionário. Seguiu Valéry, detestava os poetas sociais, os engajados, era rigorosamente adepto da poesia pura. E era considerado, com justiça, um bom poeta.

Feito cônsul em Barcelona comprou uma pequena tipografia e passou a imprimir, em casa, a conselho médico, como uma espécie de laborterapia – para curar dores de cabeça diárias a que é sujeito – livros fora de comércio, poemas em pequenas edições muito elogiadas nos suplementos dominicais pelos raros a quem ele as enviava.

Eis, porém, que foi removido para Londres, como cônsul do Brasil. Ali, em pouco tempo, transformou-se. A tipografia passou a servir para imprimir boletins dos seus novos “amigos”. Valéry já lhe parece uma expressão da burguesia decadente. E quando Moscou, pela boca de Aragon, mandou adorar Vitor Hugo, ele passou a considerar Vitor Hugo o seu mestre, seu modelo. Seus versos estão agora repletos de alusões, são panfletários, ardentes e, por sinal, ruins.⁷⁵

Apesar das incoerências em relação à literatura – como sugere a passagem: “sustentava que poesia [pura] era simples junção de palavras encontradas ao acaso no dicionário” –, e da inadmissível perseguição política, a fala de Lacerda chama a atenção pela sua percepção das mudanças na poesia de João Cabral à medida que o poeta se afasta da *poesia pura*. Essa nova fase, principiada há menos de dois anos, com a publicação de *O cão sem plumas*, incomoda o jornalista, uma vez que, nela, se insere o real que tanto esforço demandou dele e de tantos outros homens do seu tempo para esconder. Entre esses que criavam subterfúgios para evadir à realidade brasileira encontram-se os poetas do “pós-1937” criticados por João Cabral, no seu texto de 1954.

Passados a tensão e os agravamentos decorrentes dessa denúncia que deu origem à “pena que não existe, para crime que não se consumou”,⁷⁶ os desdobramentos desse caso reverberaram por longo tempo na vida de João Cabral. A esse respeito ele falou pouco, ou quase nada, mas o amigo Lêdo Ivo indica como esse momento foi delicado, no relato que se segue:

Mas não foi tão fácil esse processo. As dificuldades prolongaram-se até mesmo depois da solução judicial para o caso, dada a repercussão na imprensa e diplomacia nacional e internacional. Inclusive ele ainda temia a

⁷⁵ Fragmento retirado do jornal *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27/06/1952, publicado posteriormente em *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*, de Selma Vasconcelos, pela Editora do Autor, em 2009. p. 228. A versão *fac-similar* do trecho em questão se encontra no anexo III ao final deste trabalho.

⁷⁶ Título que consta da capa do Mandado de Segurança impetrado pelo Advogado J. Guimarães Menegale em favor de João Cabral.

reação do Carlos Lacerda por ocasião da retomada de suas funções diplomáticas fora do País. Lembro-me de que, no Natal de 1952, João Cabral mandou, talvez escondido de Stella, sua mulher, e de seu amigo, um telegrama natalino para Carlos Lacerda, visando sensibilizá-lo. Carlos Lacerda me mostrou o telegrama sem comentários. Os entraves continuavam. Um dia aproveitei a oportunidade do convite a mim feito por Lacerda para almoçarmos juntos em sua granja em Teresópolis. Como ele estava de muito bom humor, na subida da serra, eu falei: ‘Carlos! Você poderia acabar com estas hostilidades com João Cabral; peço-lhe como funcionário que sou do seu jornal e amigo seu e do poeta’. Ao que Carlos Lacerda retrucou: ‘O que é que você quer?’ Então lhe respondi: ‘Eu queria que você não tocasse no nome do João Cabral, na Tribuna da Imprensa, só isso. Considere que ele tem filhos, sua mulher é muito católica, parente de Rui Barbosa etc.’. Carlos Lacerda acolheu o meu pedido[...] (IVO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 98-99)

Após a decisão judicial de anular o processo, por considerar improcedentes as medidas adotadas contra os acusados, e da trégua dada por Lacerda, supostamente, a pedido de Lêdo Ivo, João Cabral é reintegrado ao Itamaraty. Devido à dificuldade, enfrentada por ele e por outros envolvidos nesse processo⁷⁷, em ser aceito para novos postos no exterior, não lhe oferecem um consulado ou uma embaixada. Em razão disso, o poeta é enviado, em 1956, para realizar uma pesquisa no Arquivo das Índias⁷⁸, em Sevilha.

Enquanto aguarda a solução desse caso, apesar de estar envolto na acusação de ser comunista, ele propõe aos poetas contemporâneos que voltem a tomar como tema os assuntos ligados à realidade do leitor. No texto inédito, escrito em 1954, critica os movimentos surgidos após 1937, pautados pelo pretexto de desviar o olhar dos poetas dos problemas do Brasil. Entre eles, destacam-se as tendências espiritualistas – “‘Restauremos a poesia em Cristo’ dos Srs. Murilo Mendes e Jorge de Lima” – e aquelas que criam uma atmosfera anti-nacionalista – “‘Não quero mais Brasil’ do Sr. Augusto Frederico Schmidt”. Nesse período, nota-se certa deriva subjetiva e maior anuência com valores que negam o próprio país, resquícios do parnasianismo e do simbolismo que os poetas da primeira fase modernista se esforçaram para aniquilar. Isso levou à

[...] derrota definitiva dos que queriam criar uma literatura brasileira e, conseqüentemente a agravação do problema do poeta brasileiro. A tendência subjetiva que se inaugurou não acreditava em levantar a realidade do Brasil.

⁷⁷ O ato punitivo publicado no Diário Oficial de 20 de março de 1953, assinado por Getúlio Vargas, colocava em disponibilidade não remunerada, além de João Cabral, os diplomatas: Antônio Houaiss, Paulo Augusto Cotrim e Amaury Banhos Porto e Oliveira.

⁷⁸ Dessa pesquisa resultou um importante volume denominado *O arquivo das Índias e o Brasil* – documentos para a história do Brasil - existentes no Arquivo das Índias em Sevilha, editado pelo Ministério das Relações Exteriores, em 1966, que não é muito conhecido.

E não acreditava em Brasil porque falar em Brasil era dar de cara com realidades dolorosas. Mas acontece que, ao deixar de fazer esse levantamento, ao cair em seus temas individualistas e metafísicos, o escritor brasileiro deixou de despertar o interesse que conseguira nos anos anteriores. O nascente público brasileiro, o pequeno público de leitores que se havia começado a formar em volta dos romancistas, e que poderia depois vir a ser o público de que ainda não dispõem nossa poesia e nosso teatro, não hesitou em virar as costas àqueles escritores que o medo fizeram voltarem-se [*sic*] para dentro de seus problemas particulares. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 154)

Se os resquícios consequentes da suspeita de comunismo não foram suficientes para calar a sua crítica à realidade brasileira – como atestam a opinião expressa nesse texto inédito e a escrita de *O rio* (1953), durante esse período conturbado, e *Morte e vida severina* (1955) e *Dois parlamentos* (1960), posteriormente – ao menos diluíram o tom participativo, trazendo a denúncia social para um plano sublinear. Em um contexto político opressor, os riscos de uma arte mais realista exigem certos requintes estéticos, a fim de que a abordagem do real não se confunda com o mero engajamento partidário.

Acerca da maneira como a realidade é retratada na poesia de João Cabral, Luiz Costa Lima (1968), ao direcionar a sua atenção para “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, aponta peculiaridades que se aproximam da sua ideia de *mímesis* que instaura a diferença, ao invés de se reduzir à imitação da realidade – embora o referido conceito só venha se configurar posteriormente, em *Mímesis e modernidade* (1980). Em seu ensaio, entre as influências e consequentes traições de João Cabral, além dos brasileiros – Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes –, Costa Lima destaca aquelas ligadas a poetas estrangeiros, como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e Jorge Guillén.

Sobre as traições vinculadas a Valéry, embora mantenha a ideia construtivista do poema, João Cabral trai o projeto de poesia pura ao dessacralizar o conceito já em “Fábula de Anfion”, quando atira a flauta – a musicalidade do poema – aos peixes surdos-mudos do mar: “Enquanto Valéry se aproxima de conceitos-chaves de Bergson, o trajeto de João Cabral estará manchado pelo empreendimento fenomenológico” (COSTA LIMA, 1968, p. 280). Se, para aquele, o poema é pensado a partir da música e da arquitetura, para este, a linguagem se constitui com base na engenharia e na pintura, voltando-se mais para o visual e imagético.

João Cabral lida com a realidade como se a descascasse para apresentar seus aspectos mais internos. Se, em Mallarmé, o mundo aparece para ser negado; em Rilke, para ser

subjetivado; em Guillén, para ser afirmado como esplendor; no poeta brasileiro, além de não surgir como algo dado, a realidade é explorada por dentro. Nesse sentido, o seu realismo se estabelece a partir de relações diversas entre poesia, poeta e mundo. Diferentemente de seus precursores, o mundo aparece na poesia cabralina não para ser negado, subjetivado ou enaltecido, mas para ser tirado do seu lugar comum, explorado e representado por dentro. A sua preocupação em não fraudar a realidade por meio da linguagem é perpassada por uma dupla responsabilidade: estética e ética. A esse respeito Costa Lima (1968) assevera que

Enquanto neles a palavra tende a instaurar a aniquilação do real em que se tivesse baseado, em Cabral o poeta tem uma dupla responsabilidade, responsabilidade enquanto artista e não meramente ética. Responsabilidade artesanal, pela qualidade do que escreve, responsabilidade humana, embora também artesanal, em não fraudar a realidade pelo uso de um instrumento que, dela não sendo mais que um sinal, pode se converter em uma peça contra a realidade, contrária aos que nela vivem enganchados, sem outra possibilidade que a do viver pé contra o chão. (COSTA LIMA, 1968, p. 319)

João Cabral chega a uma das suas principais rupturas: visualizar o mundo com a sua lente desfocada, sem se descuidar das qualidades artísticas ou formais. Ao instaurar um lirismo que mais punge do que comove, dissolvendo qualquer ilusionismo verbal e afastando de si nódoas de otimismo injustificado, a poesia cabralina não deixa que a imagem conduza ao mero encantamento verbal. O seu texto poético não se opõe ao real, porque nele se ampara, sem que se esgote nisso. Diferentemente de poemas contemporâneos marcados pelo uso da linguagem experimental e pela aniquilação da realidade, na sua poética, a linguagem passa a ser usada como matéria que se constrói sem recusar o real. A presença do mundo empírico faz parte de um circuito em que realismo e linguagem se entrecruzam.

A essas “traições” de João Cabral relaciona-se a prática da linguagem ativa e do realismo ativo, capazes de aproximar a sua visualização do mundo ao realismo fenomenológico. Assim, a ruptura em relação aos poetas precursores consiste não apenas em enfatizar o aspecto estético, mas em partir de um real que será visualizado e tematizado de modo diferente. Nessa perspectiva, aproxima-se da ideia de *mimesis* formulada por Costa Lima, pois mistura forma e conteúdo, conciliando a possível tensão mencionada por esse crítico entre o estético e o ético. Por meio do ato consequente de trair, a poesia cabralina equilibra-se entre a elaboração extremada da palavra poética e uma maneira muito peculiar de visualizar a realidade.

A motivação para essa poesia mais voltada para o real vem de objetos concretos e situações do cotidiano do homem comum, ao invés de extrair temáticas do sobrenatural, do intelectual ou de qualquer plano que não seja o mundo empírico. No entanto, essa poesia aproxima-se da noção mimética que instaura a diferença – no sentido indicado por Aristóteles – e não da *imitatio* como meio de reprodução da realidade, que serviu de justificativa para muitos que buscaram abster-se de assuntos extraídos da circunstância imediata. Dessa *mimesis* – jamais sinônimo de imitação – surge o que torna a poesia de João Cabral peculiar: a sua habilidade de fazer poesia com coisas. Mesmo quando se lança a reflexões mais complexas voltadas para a filosofia, a sociologia e a própria literatura, o poeta as desenvolve a partir da analogia com situações e objetos corriqueiros, como a comparação do fazer poético a afazeres triviais, como “catar feijão”, “forjar o ferro”, “domar touros”, entre outros.

Embora *Museu de tudo* não se alinhe a essa vertente poética a que João Cabral se dedicou de modo mais intenso na sua fase mais participativa, nesse livro, reconhece-se a sua habilidade de extrair motivo da sua poesia de coisas comuns. Esse ato de “fazer poesia com coisas”, apesar de não estar completamente vinculado à denúncia social, traz elementos relacionados à realidade imediata. No caso desse livro, isso pode ser observado naquilo que diz respeito à própria literatura e aos escritores do seu tempo. Por mais que João Cabral discorra sobre o fazer poético, a sua própria poesia e a obra de figuras conviviais, não se observa, nesse exercício metalinguístico, um afastamento do mundo empírico para que reflexões sobre a poesia sobressaíam como a única razão de ser do poema. Ao considerar o livro um museu que expõe manifestações artísticas e outros assuntos do seu tempo, evidencia-se que não se reduz a pregar valores poéticos desconectados de um meio e presos apenas à poesia, assim como o museu/mausoléu que assusta Valéry (1960) porque representa a própria reificação da sua poesia.

Nesse *Museu* são contempladas diversas temáticas: futebol com seus times e jogadores, cidades, escritores, arquitetos, pintores, livros, medicamentos, situações comezinhas, entre outras. A variedade de assuntos e a heterogeneidade da linguagem poética com a qual eles são retratados, certamente, surpreendem, caso seja comparado àqueles anteriores. Com efeito, importa esclarecer que boa parte dos livros de João Cabral é constituída por um poema longo com assunto específico ou por um conjunto que mantém certa homogeneidade temática e estética. Esse traço pode ser observado em *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1953) *Morte e vida severina* (1955), *Uma faca só lâmina* (1955) e *Dois parlamentos* (1960), por exemplo. Dos livros que

antecedem *Museu de tudo* (1975), com exceção dos principiantes *A pedra do sono* (1941) e *O engenheiro* (1945), apenas *Paisagem com figura* (1955) e *Quaderna* (1956) apresentam certa diversidade de assuntos, embora bem menos expressiva do que se observa no livro de 1975. Caso curioso é o de *A educação pela pedra* (1966) que, apesar de não abordar um único assunto, traz um conjunto de situações e de coisas que se interligam por um mesmo princípio estético, aplicado a todo o livro, como se formasse quatro blocos integrados a um todo, subdividido em temáticas ordenadas entre si.

Além da diversidade de temas abordados em *Museu de tudo*, nota-se, também, a mistura de assuntos em um mesmo poema, afirmativa comprovada por “Díptico”:

A verdade é que na poesia
de seu depois dos cinquenta,
nessa meditação areal
em que ele se desfez, quem tenta

The aged eagle

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa,
que devolvem seu tom antigo
de fazer poesia com coisas.

*

Na Maurîtânia só deserto,
no seu texto de areia frouxa,
se descobre a *rose de sable*,
cristal de verso em plena prosa.

La rose de sable

Rosa de areia, se fez forma,
se fez rosa, areia empedrada;
aglutinou sua areia solta,
se vertebrou numa metáfora.
(MELO NETO, 1975, p. 15)

Considerando-se o significado da palavra díptico – conjunto de duas obras congêneres, de mesmo autor, que se completam – esse poema pode ser relacionado à própria obra de João Cabral, seguindo a linhagem daqueles que também parecem retomar as principais características de sua poesia. A sua estruturação assemelha-se aos poemas de *A educação pela pedra*, reiterando um traço muito recorrente ao longo dessa poética, que consiste em apresentar o texto em dois atos. Nesse processo, a primeira estrofe aborda um assunto que será recobrado e complementado na segunda.

Na primeira, *The aged eagle* (a águia idosa), ao referir-se à poesia do próprio João Cabral, o sujeito poético indica que, mesmo em livros menos elaborados, como sugerem os versos “nessa meditação areal / em que ele se desfez” (MELO NETO, 1975, p. 15), esse poeta não perdeu a sua habilidade de fazer poesia com coisa. A segunda, *La rose de sable* – a rosa de areia, apresenta as maneiras pelas quais um poeta já “idoso” e “cansado”, consegue transformar e petrificar em metáfora o texto de areia frouxa.

Esse poema aparece na antologia *A literatura como turismo* (2016), na parte destinada a sua temporada na África, a partir de 1972, quando foi nomeado embaixador do Brasil no Senegal, no Mali, na Guiné e na Mauritânia, passando a residir em Dacar. Mais do que descrever a impressão do poeta sobre um local de trabalho, desenvolve-se um exercício crítico sobre o seu fazer poético. A Mauritânia seria essa metáfora petrificada que surge em meio à fala fragmentada desse livro, simbolizada pelo areal, em uma indicação de que a sua poesia continua a ser feita de coisas. Nesse caso, a reflexão acerca de seus princípios poéticos é metaforizada pela imagem de uma cidade.

A ideia de uma poesia feita com coisas relaciona-se, de certo modo, à defesa de Goethe de que todos os seus poemas são de circunstância porque estão vinculados a uma realidade imediata, relacionando-se com algum contexto externo. Por meio desse ato, que nem mesmo a poesia invertebrada e dispersa, representada pelo areal da Mauritânia, deixou de lado, João Cabral evidencia a necessidade de um referente concreto ligado ao mundo empírico na construção da sua poesia, mesmo quando lida com assuntos mais reflexivos e abstratos. Esse traço, entre outros aspectos, afasta o poeta brasileiro da *poesia pura*, de Valéry, inclinando-o mais para a poesia de circunstância, caso se considere que aquela busca romper com tudo que seja externo ao próprio poema, enquanto essa só existe a partir de fatos, situações e coisas encontradas no real.

A poesia de circunstância é apontada, por boa parte da crítica e até mesmo pelo próprio João Cabral, como uma das características que diferenciam *Museu de tudo* dos seus 13 livros anteriores. Considerando-se as controvérsias, indefinições e descrédito a que o senso comum submeteu essa manifestação poética da qual pouco se comenta, faz-se oportuno observar como esse conceito é apresentado por alguns autores que a ele se dedicaram. Entre os quais, destaca-se o próprio João Cabral com a prosa ensaística do seu inédito, “A poesia brasileira” (1954), e de “Poesia e composição” (1952).

O debate acerca da poesia de circunstância, que por mais de dois séculos chama a atenção de intelectuais, como Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Paul Éluard, entre

outros, parece não ter perdido a importância, como indica Pedrag Matvejevitch (1971)⁷⁹, ao traçar o seu percurso histórico, desde os gregos até o século XX. A definição desse termo, que, para o estudioso, não tem origem determinada pela etimologia⁸⁰, surge de modo obscuro, provavelmente, após o Romantismo. Esse conceito é visto como ambíguo e contraditório, pois se, por um lado, refere-se a obras que tratam de acontecimentos humanos mais particulares e contingentes, por outro, designa também a poesia dita engajada ou, ainda, aquela feita sob encomenda, com o propósito de acompanhar cerimônias.

Matvejevitch (1971) aponta três subgrupos da poesia de circunstância, referenciados nos níveis de dependência que o texto manterá com fatos externos, sugerindo uma progressiva liberdade do poeta em relação a eles. O primeiro compreende a chamada “poesia cerimonial”, do qual fazem parte os versos encomendados para acompanhar diversos eventos, como mortes, nascimentos e outros fatos relevantes da vida aristocrática. Ela representa os primórdios e a fase mais próspera da poesia de circunstância, que é deslocada para uma esfera de menos valia, a partir do século XIX, após a Revolução Francesa, com o maior desenvolvimento da imprensa e a mudança de relação entre o autor e o público. Ao segundo corresponde a “poesia engajada”, defendida por Paul Éluard, que se vincula aos acontecimentos sociopolíticos ou históricos, convertendo-se em um instrumento de crítica da realidade. O terceiro, relacionado àquela poesia que canta os fatos da vida privada ou subjetiva, parte do princípio de que a motivação poética deve ser extraída de pequenos acontecimentos e de coisas do cotidiano. A esse último corresponde a típica poesia de circunstância eternizada por Goethe. Apesar desse contexto histórico, atualmente, toda obra poética mais voltada a eventos privados e impressões subjetivas, além de menos elaborada esteticamente, tem sido associada aos versos de circunstância. Pode-se perceber, nesse sentido, a sua redução àquilo em que sobressai a efemeridade, o contingencial e o improvisado, na melhor das hipóteses. Em alguns casos, o julgamento pejorativo não depende de critérios ao basear-se apenas no consenso de que a poesia de circunstância é sinônimo de poemas de qualidade questionável.

⁷⁹ Pedrag Matvejevitch. *Pour une poétique de l'événement*. Paris:10/18, 1979. Publicado pela primeira vez como *Poésie de circonstance*. Paris, Nizet, 1971 – a edição usada nesta tese. Trata-se do estudo mais acurado já realizado a esse respeito: praticamente o único.

⁸⁰ O dicionário Houaiss (2009) indica que o substantivo feminino “Circunstância” vem do lat. *circumstantia,ae* 'ação de estar ao redor; particularidade'. Entre as cinco acepções apresentadas, a segunda – “fato acessório ou outro pormenor que se prende a um acontecimento ou a uma situação; particularidade” – aproxima-se mais do sentido que essa palavra adquire ao se referir a um tipo de poesia.

Em relato de 18 de setembro de 1823⁸¹, Johann Piter Eckermann, ao apresentar uma das suas visitas a Goethe, comenta que esse mestre lhe aconselha a não almejar a composição de trabalhos extensos acerca de assuntos grandiosos, pois, na tentativa de atingir o extraordinário, muitos poetas bons ficaram pelo caminho sem conseguir concluir suas obras muito pretensiosas. Recomenda-lhe, ainda, a escrever a cada dia sobre aquilo que se passa ao seu redor, extraindo de pequenas coisas e situações do cotidiano a temática da sua poesia. Nesse ensinamento, destaca-se a valorização do circunstancial, afirmativa comprovada pelo seguinte recorte:

– O mundo é tão grande e rico, e a vida tão variada, que nunca lhe faltarão motivos para um poema. Mas devem ser sempre poemas de circunstância, ou seja, a realidade deve fornecer-lhe a motivação e a matéria. Um caso particular se torna universal e poético justamente por ser tratado pelo *poeta*. Todos os meus poemas são poemas de circunstância, foram inspirados pela realidade e nela têm seu solo e seu fundamento. Não dou valor a poemas apanhados no ar. (ECKERMANN, 2017, p. 72)

Goethe prossegue em sua defesa de uma poesia extraída do mundo empírico, referenciada no momento vivido pelo poeta, como indica o seguinte trecho: “A realidade deve fornecer os motivos, os pontos a ser expressos, o verdadeiro núcleo; mas a partir deles é tarefa do poeta dar forma a um belo e vívido conjunto.” (ECKERMANN, 2017, p. 73). Quando assegura que a motivação para o poema deve vir do mundo empírico, Goethe não deixa de sugerir um possível trabalho do poeta com a linguagem para converter o evento trivial em poesia. Isto é, vincular o poema a circunstâncias externas não significa deixar de lado os aspectos estéticos que garantam qualidades poéticas ao texto. Embora não entendesse tanto para indicar que a matéria da poesia deveria ser retirada da realidade, submetendo tudo ao crivo da circunstância, o prestígio e a autoridade de Goethe devolveram certa dignidade a essa poesia. Por mais genérica que tenha sido a sua definição, o autor de *Fausto* (1806) se torna o mais notável defensor da poesia de circunstância, tendo em vista que não dispensa a ela o julgamento pejorativo a que fora submetida pela maioria dos poetas.

Hegel abordou o tema da poesia de circunstância nas suas lições de estética, no contexto de uma reflexão sobre as distinções entre a poesia e a prosa. Esta, por sua vez, se insere na complexa discussão traçada pelo filósofo acerca do que chamou de “arte livre”: aquela que se desprende de qualquer finalidade extrínseca, seja religiosa, prática ou

⁸¹ Do livro *Conversações de Goethe com Eckermann*. A edição usada para esta tese é da Editora Unesp Digital, 2017; traduzida por Mario Luiz Frungillo.

decorativa, para se concentrar estritamente em seus próprios fins artísticos. A arte livre, segundo Hegel, é a manifestação sensória de uma verdade ideal, espiritual. Somente ao se voltar de maneira independente para seus próprios fins pode a arte, para Hegel, cumprir sua tarefa suprema e alcançar o mesmo patamar da religião e da filosofia, como modos de “trazer às nossas mentes e expressar o Divino, os mais profundos interesses da humanidade e as verdades mais abrangentes do espírito” (HEGEL, 1975, I, p. 7; grifo do autor). Dessa maneira, a arte realiza no plano físico uma noção universal que se encarna num objeto criado pelo ser humano.

Se a arte é assim considerada, como problema metafísico, tendo por alvo final simplesmente o Divino, podemos supor que pouco ou nenhum reconhecimento seja destinado à poesia de circunstância. Nada menos circunstancial do que uma divindade. Entretanto, para desempenhar sua tarefa, diz Hegel, a arte não deve isolar-se do mundo circundante. Ao contrário, ela deve, como coisa viva, inserir-se no ambiente da vida e nele buscar seus objetos. É por isso que o filósofo vê justamente na poesia de circunstância a revelação mais ampla da “conexão da poesia com o mundo real e suas ocorrências nos assuntos públicos e privados” (HEGEL, 1975, II, p. 995). Em passagem que faz lembrar o que Goethe dissera a seu amigo Eckermann, em 1823, o pensador, pela mesma época, especula: “Se essa denominação for tomada em sentido mais amplo, poderíamos usá-la para designar quase todas as obras poéticas” (idem, pp. 995-6). Note-se que, para se referir à poesia de circunstância, Hegel utiliza o mesmo termo que Goethe: em alemão, *Gelegenheitsgedicht* (HEGEL, 1990, III, p. 269; GOETHE, 1907, p. 139).⁸² Hegel, porém, prefere buscar uma definição mais específica para a denominação mencionada, e continua: “Mas, se a tomamos em seu sentido próprio e mais estrito, temos de restringi-la a produções que devem sua origem a algum evento presente em particular, e expressamente se dedicam à sua exaltação, embelezamento, comemoração etc.” (HEGEL, 1975, II, p. 996).

Esse vínculo da poesia com o circunstancial – seu “emaranhamento com a vida”, nas palavras de Hegel – pode comprometer a independência da arte. É por isso que uma valia inferior costuma ser atribuída a toda a esfera da poesia de circunstância, “apesar de, em certa medida, especialmente na lírica, as obras mais célebres pertencerem a essa classe” (idem, *ibidem*). Mas, se o pensador vê na relação com a vida circundante uma parte essencial da

⁸² Existe tradução brasileira da *Estética* de Hegel; decidimos não utilizá-la ao verificarmos que a palavra *Gelegenheitsgedichte* (“poemas de circunstância”) é traduzida por “poemas de improviso” – expressão estranha à discussão que pretendemos fazer nesta tese (HEGEL, 2004, IV, p. 45).

tarefa da arte, como então se haveria de evitar essa subordinação do artístico ao mundano? Vejamos como o próprio Hegel formula e soluciona a questão:

Portanto, levanta-se a questão: de que modo pode a poesia ainda preservar sua independência mesmo quando há tal conflito com sua matéria? Simplesmente, por não tratar ou apresentar determinada ocasião exterior como seu fim essencial, e a si mesma como apenas um meio para ele, mas, ao invés disso, por assimilar a matéria dessa realidade, formando-a e modelando-a através do direito e da liberdade da fantasia. Nesse caso, a poesia não é a ocasião e seu acompanhamento; mas essa matéria é a ocasião exterior cujo estímulo leva o poeta a se entregar à sua penetração mais profunda e à sua mais nítida formulação. E desse modo ele cria a partir de si mesmo aquilo que, sem ele, neste caso real imediato, não chegaria à consciência dessa maneira livre (idem, ibidem).

O critério do valor, portanto, refere-se em Hegel à condição da poesia frente à circunstância que lhe serve de matéria. Se ela se subordina à ocasião que exalta ou comemora, justifica-se o menor apreço por seus resultados; mas, se o poeta toma do circunstancial a matéria a remodelar a partir de seus próprios recursos, impondo-se ao que vem de fora de si, pode-se considerar preenchida a exigência hegeliana. Em todo caso, independentemente do sistema concebido pelo filósofo, não deixa de ser sugestiva, frente à poesia circunstancial de João Cabral de Melo Neto, a expressão de Hegel sobre um “emaranhamento com a vida”.

Ao comparar a opinião de Goethe de que seus poemas são todos de circunstâncias, porque eles se inspiram na realidade, à epígrafe deste capítulo e a sua importância no conjunto da obra cabralina, pode-se inferir que boa parte da poesia feita por esse pernambucano é circunstancial. Contudo, a visão negativa emitida por esse autor acerca da poesia de circunstância, explicitada tanto em seus ensaios quanto em entrevistas, e a distinção que faz entre *Museu de tudo*, que considera mais voltado ao contingencial, e seus livros anteriores, vistos como mais esmerados, torna-se problemática. Sabe-se que a realidade perpassou quase toda a sua poesia, principalmente por meio do aspecto mais visual de lugares, coisas e situações corriqueiras. Mesmo lidando com assuntos mezinhos, ele não se descuidou da esmerada elaboração poética, bem à maneira da ponderação de Goethe de que, mesmo com base na realidade, cabe ao poeta transformar em poesia o motivo oferecido pelo real. Isso suscita questionamentos acerca de quais critérios nortearam a classificação dos poemas de *Museu de tudo* como de circunstância, sendo que livros anteriores, mesmo abordando assuntos similares, não receberam essa alcunha. Para melhor ilustrar essa questão, recorre-se

aos poemas nos quais João Cabral presta homenagem à aspirina. Em *Museu de tudo*, a reverência fica por conta de “Metadicionário”:

Em qualquer idioma ela tem
mesmo e só nome que chamar-se,
incapaz de não decifrar-se
lida ou entendida por ninguém.

Nem mesmo Deus tem a faculdade
de se chamar em qualquer língua:
só a aspirina existe acima
da geografia e seus sotaques.
(MELO NETO, 1975, p. 91)

Se a variedade temática e a despretensão estética desse livro deixaram o poeta mais à vontade para homenagear o medicamento do qual fora dependente, o planejamento extremo do seu antecessor, *A educação pela pedra* (1966), não o impediu de escrever aquele que, muito mais do que o singelo “Metadicionário”, tornou-se, consensualmente, o “poema que João Cabral fez porque curava suas dores de cabeça com aspirina”. Inez Cabral (2016), em uma das notas explicativas de *A literatura como turismo*, vincula esse poema a um episódio ocorrido, após a transferência do seu pai para a Embaixada Brasileira em Berna, quando decide se submeter a uma cirurgia na tentativa de se curar das dores de cabeça constantes. De acordo com este relato,

Quando visitou o centro [Migräne-Chirurgie-Zentrum em Zurique], um médico mostrou-lhe uma paciente e disse: “A sua sorte é que se trata com aspirina. Esta paciente está aqui porque sua dor só responde positivamente à morfina. Depois de tomar outros tipos de medicamentos durante anos, seu organismo habituou-se a eles.” Ele ficou tão impressionado com esse fato que escreveu “Num monumento à aspirina”. (CABRAL, 2016, p. 88)

Apesar da pertinência do depoimento de Inez para compreender a importância desse medicamento na vida de João Cabral, há uma incompatibilidade de datas envolvendo a publicação do livro, onde se encontra esse poema, e a realização da cirurgia. Publicado em 1966, consta, na *Obra Completa* (1994), que *A educação pela pedra* fora composto possivelmente entre 1962 e 1965. Trata-se de um período anterior, portanto, ao prognóstico do médico suíço, em meados de 1966, que, supostamente, motivou a homenagem à aspirina. Independente da divergência quanto às datas, “Num monumento à aspirina”, apesar da sua

elaboração primorosa, dificilmente conseguirá se desvencilhar desse evento privado, como se pode constatar a partir dos versos:

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

*

Convergem: a aparência e os efeitos
da lente do comprimido de aspirina:
o acabamento esmerado desse cristal,
polido a esmeril e repolido a lima,
prefigura o clima onde ele faz viver
e o cartesiano de tudo nesse clima.
De outro lado, porque lente interna,
de uso interno, por detrás da retina,
não serve exclusivamente para o olho
a lente, ou o comprimido de aspirina:
ela reenfoca, para o corpo inteiro,
o borroso de ao redor, e o reafina.
(MELO NETO, 2014, p. 473)

Contrastando com sua arquitetura poética condizente com o projeto estético de um dos livros mais orgânicos e cerebrais de João Cabral, esse poema enfatiza o aspecto prático de um comprimido que transcende aos limites temporais, meteorológicos, entre outros. Vista como um sol artificial, em consonância com o caráter solar da poesia de João Cabral, a aspirina tem o poder de iluminar a vida de seu usuário tanto de dia quanto de noite, mantendo-lhe desperto e com ideias claras.

Em “Metadicionário”, poema mais curto e menos elaborado esteticamente, o poder da aspirina é reiterado não a partir dos seus efeitos, mas da universalidade da palavra que lhe oferece o nome. Em termos de linguagem, o remédio é posto acima de Deus, pois nem Ele possui o privilégio de ser chamado por um único nome em todas as línguas. Essa analogia enaltece a onipotência da aspirina, que, com sua capacidade de aliviar dores crônicas, supera até mesmo o poder de Deus para além do aspecto linguístico. Seja em versos mais elaborados ou em versos mais simples, o caráter solar e universal de um simples medicamento é

enaltecido. O poeta presta uma homenagem àquilo que lhe serviu de inspiração, ou melhor, de motivação, à medida que atenuou suas dores, diluindo o limiar entre o dia e a noite, num processo incessante de escrita.

Assim, a relação do homem com as coisas do seu tempo e o elo entre sujeito empírico e sujeito poético, que, aparentemente, não cabem na poesia racional e lúcida de João Cabral, ganha espaço, até mesmo, nos poemas mais esmerados que antecedem *Museu de tudo*. A noção de poesia de circunstância como algo menor e de *poesia pura* como distante da realidade se complica numa poética que aproxima o circunstancial ao estético, o conteúdo à forma, com o intuito de tornar a realidade imediata o principal motivo do poema. Por essas razões, a poesia de João Cabral poderia ser associada, paradoxalmente, àquela definição de Goethe, tendo em vista que, embora não se atenha apenas ao contingencial, parte de coisas, de contextos e de circunstâncias que extrapolam, por meio da sua elaboração esmerada, a situação que serve de pretexto ao poema. Apesar da racionalidade e da lucidez, essa poesia, que oscila entre a temática da aspirina e a exatidão da palavra poética, é marcada pela presença de um objeto real e não apenas norteadada pela abstração de uma poesia que almeja o mero virtuosismo estético.

A figuração da aspirina em poemas tão distintos, do ponto de vista formal, torna frágil o consenso de que à poesia de circunstância se destinam os versos menos elaborados de poetas pouco habilidosos e descomprometidos com o real, como os próprios ensaios de João Cabral sugerem. Em uma análise por esse ângulo, os outros livros de “poesia feita com coisas”, também não escapariam à poesia de circunstância, naquele sentido goethiano. A fim de evitar generalizações implicadas nessa ideia de Goethe, que levaria a reducionismos desnecessários ao estudo da poesia de João Cabral, após investigar a opinião de outros autores a esse respeito, inclusive do próprio, um conceito mais delimitado será proposto nesta tese. A ideia é pensar algo capaz de aproximar a poesia de circunstância àqueles poemas de temas mais concretos, particulares e acidentais, muitos já evidenciados em seu título, além daqueles que referenciam artistas e intelectuais contemporâneos, numa vertente, também, metalinguística.

Na contramão de Goethe, encontram-se autores adeptos do romantismo alemão⁸³ e do parnasianismo⁸⁴, por exemplo, que menosprezavam a poesia de circunstância e qualquer

⁸³ Ao distinguir o poeta ingênuo do sentimental, Schiller (1991) opõe-se à poesia que se contentava em expressar, motivada por algum evento ou acontecimento, o sentimento imediato do autor. O primeiro, por se ligar à realidade e às circunstâncias externas, arrisca-se a não atingir o *Ideal*. Ao passo que o sentimental, que nasce quando se quebra a harmonia original entre o homem e a realidade, expõe-se mais aos perigos de conduzir ao irreal e chegar à *Idealidade*.

expressão artística mais voltada ao real. Essa tendência reverbera nos simbolistas franceses adeptos da *arte pura e absoluta* e, conseqüentemente, interfere na relação do poeta moderno com a realidade imediata. Assim sendo, o envolvimento do poeta com a poesia de circunstância torna-se nocivo na medida em que se propagam conceitos como *Idealidade*, *arte pela arte* e *poesia pura*, princípios que incentivam a poesia a falar só de si e a rejeitar tudo o que lhe seja externo.

A essa fase hostil à poesia de circunstância, sucede o período em que Paul Éluard, motivado, em partes, pela sua militância no Partido Comunista Francês, passa a considerá-la como sinônimo de arte engajada. Nessa concepção, voltada a questões sócio-políticas centradas na ideia de uma literatura que, além de tirar da realidade a sua matéria, deveria se tornar um instrumento de crítica social, esse tipo de poesia recobra certo valor. A partir dessa perspectiva, são considerados poemas de circunstância aqueles que se inspiram no real, mantendo relação com a pessoa, a coisa, o lugar, os meios, os motivos, a maneira e o tempo. Nesse processo em que a razão da poesia se encontra em coisas e eventos externos ao poeta, há circunstâncias que permanecem encerradas em si mesmas, no âmbito particular, e outras que trazem ao acontecimento um caráter menos efêmero, atribuindo-lhe um aspecto mais geral que o eleva à altura da história e da poesia. A essas que ultrapassam o caráter mais privado e efêmero dos fatos se associa a poesia dita engajada. Para Éluard (1985), então,

É preciso que o poeta, o homem, se apodere da realidade, que a domine. Essa realidade está longe de ser ambígua. Não se mascara. Não existe anjo da realidade. Ela pode ser desgraçada e poeirenta, cruel e vã, monstruosa. Pode chamar-se idiotice, miséria, doença, guerra. O poeta não vive nas alturas, não adormece frequentemente com doces beatices; mas uma vez que atravessou nossa angústia, não deve submeter-se a ela. Tampouco deve considerar-se que os caminhos da poesia são estreitos e suas formas imutáveis. Todo poeta valoroso tem o dever de abrir um caminho tão amplo como seja possível à exaltação humana. (ÉLUARD, 1985, p. 57)⁸⁵

Essa declaração de Éluard (1985), principalmente em razão da ênfase dada à ideia de que “o poeta não vive nas alturas, não adormece frequentemente com doces beatices”, aproxima-se a esta ideia de Goethe “Não dou valor a poemas apanhados no ar”, além de remeter à declaração de que “o poeta não vive em órbita”, emitida por João Cabral em

⁸⁴ Theophile Gautier, ao defender o princípio da *arte pela arte*, condena toda e qualquer concepção utilitarista da literatura que, a partir desse momento, passa a ver beleza apenas no que é inerente a ela mesma.

⁸⁵ O texto em questão, intitulado “Sobre poesia de circunstância”, foi publicado integralmente em “Cadernos de Cultura”, edição argentina, fevereiro de 1953. Para esta tese, usamos a versão presente em *Princípios: Revista teórica, política e de informação*. nº 10. abril/1985. São Paulo: Editora Anita Garibaldi.

resposta ao entrevistador Mauro Mota, em uma roda de entrevista exibida na TV Manchete na década de 1970:

O poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo, e ao escrever, faz uso do instrumento principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra. Por isso, a situação histórica, o que você parece querer dizer ao usar a expressão ‘influência do povo’, não só determina o poeta, sua maneira, seus termos, seus temas, sua forma, digamos, inicial de ser, mas continua a agir sobre ele durante todas as fases da vida criadora. Conscientemente ou não, a favor ou contra as correntes que atravessam a sociedade, o poeta é determinado pela vida social. (MELO NETO, 1987, p. 153)⁸⁶

Se as ideias estão de acordo com relação à necessidade de o poeta voltar-se para a realidade que o circunda, muitas vezes, fazendo dos seus versos instrumento de crítica social, na conceituação do termo “poesia de circunstância”, ambos divergem. Aliás, a definição atribuída por João Cabral destoa das considerações mais relevantes que se fizeram a esse respeito, por Matvejevitch (1971), Goethe (1947) e pelo próprio Éluard (1985).

A defesa de uma arte mais engajada socialmente acentua-se a partir da década de 1950, período no qual João Cabral manifesta-se a favor do comprometimento da Literatura com a realidade por meio de seus versos, prosa ensaística, além de declarações em entrevistas. A inserção da sociedade na cena literária aproxima a poesia e os princípios poéticos de Éluard (1985), àquela praticada e propagada por João Cabral. No entanto, o poeta brasileiro não relaciona o termo “poesia de circunstância” a essa forma “nobre” de envolver-se com o mundo empírico. Ao rotular *Museu de tudo* como livro de circunstância, faz isso a partir de um conceito que se aproxima da acepção goethiana, apesar de não haver evidências de que tenha se baseado nesse poeta alemão para chegar a alguma conclusão a esse respeito. Em nota à carta que João Cabral enviara, em 1978, ao amigo Lêdo Ivo, Gilberto Mendonça Teles faz alusão ao fato de que o poeta pernambucano “censurava no amigo a admiração por ‘esse mulato safado chamado Machado de Assis’”. Por seu turno, Lêdo Ivo deplorava em João

⁸⁶ Em reprodução da entrevista concedida a Jorge Amado, Gilberto Freyre, Clarice Lispector, Mauro Mota, Alceu Amoroso Lima, Hermilo Borba Filho, José Américo de Almeida, Wander Pirolli e Antonio Houaiss. Coordenação de Ricardo Noblat, com fotos de Tadeu Lubambo, exibida na TV Manchete, Rio de Janeiro, [1269]: 110-12, 14 ago. 1976. O texto derivado dessa entrevista, intitulado “O poeta não vive em órbita: é um ser social”, está publicado em *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*, de Zila Mamede. São Paulo: Nobel, 1987.

Cabral de Melo Neto o fato de ignorar a poesia e a reflexão estética e filosófica de Goethe, a seu ver uma falta imperdoável num poeta de grande porte.”⁸⁷

Se por um lado, João Cabral ignorava as ideias de Goethe acerca da poesia de circunstância; por outro, tanto conhecia quanto admirava a obra de Éluard. Essa afirmativa é comprovada quando se pensa que, ao elogiar o aspecto visual de um livro de poesia sobre pintores, feito por Éluard, em 1939, indicara seu desejo de ter como epígrafe de suas poesias o título *Donner a Voir*, porque “sintetiza a preocupação que tenho com a poesia. Quero dar a ver. [...] Tenho apenas a certeza de desejar como epígrafe a minha poesia – *Donner a Voir*, o que inclusive completa sua intenção. Procuo fazê-la visual”⁸⁸ (MELO NETO, 1987e, p. 142). Mesmo não figurando entre as epígrafes dos livros publicados por João Cabral, não se perde o vínculo simbólico entre o *Donner a Voir* e a poesia cabralina feita para ser visualizada. Esse argumento é comprovado pela ideia sustentada nos últimos versos ditados à esposa Marly de Oliveira, em 1998, quando se encontrava quase cego e impossibilitado de escrever:

Pedem-me um poema,
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inscrita?
(MELO NETO, 2014, p. 883)

Uma nova intenção de tomar a poesia de Éluard como mote pode ser observada no esboço do livro, *A casa de farinha*, iniciado em 1966⁸⁹. Em um dos manuscritos⁹⁰, aparecem as seguintes anotações:

“*Oui j’ai tout espéré
Et j’ai désespéré de tout*”

⁸⁷ Nota presente na página 78 do livro *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*, publicado pelo Instituto Moreira Salles, em 2007.

⁸⁸ Em entrevista concedida a Maksén Luíz, intitulada *João Cabral por tudo, poesia*, publicada no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 nov. 1970. cad. B, p. 1, il.. Para esta tese, usamos a versão publicada na edição de *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*, organizado por Zila Mamede, pela editora Nobel, 1987e.

⁸⁹ Organizado por Inês Cabral, a quem o poeta teria entregado o fichário com as anotações. Foi publicada, em 2013, uma versão *fac-similar* dos manuscritos, acompanhada de transcrições feitas pela organizadora, com o título *Notas sobre a possível A casa de farinha*, pela Editora Alfaguara.

⁹⁰ MELO NETO, 2013, p. 120-121. O manuscrito se encontra no anexo II, ao final deste trabalho.

P. Éluard,
*La rose publique*⁹¹

João Cabral pretendia fazer desse livro inconcluso algo da estirpe daqueles voltados aos problemas sociais do homem nordestino, à maneira de *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina* e *Dois parlamentos*, por exemplo. Em forma de auto, o poeta pernambucano planejava refletir a saga dos trabalhadores de uma casa de farinha⁹², que conciliariam a angústia do último dia de trabalho, naquele lugar, e a apreensão pela chegada do Dr. Sudene⁹³, a quem associam o fechamento dessa fabriquetá. Assim, a esperança que também se desespera, sugerida pelos versos de Éluard, relaciona-se a mais uma tentativa de João Cabral de recorrer à poesia para criticar as situações degradantes em que viviam aqueles homens distantes dos olhares de quem se encontra nas regiões mais desenvolvidas do país.

Sobre essa questão, é evidente que o autor prossegue com a crença em sua força poética de tornar visíveis tais situações. Entretanto, não cessa sua desconfiança nas políticas públicas e em planos mirabolantes que apontam soluções para problemas de uma realidade a que seus idealizadores desconheçam. Isso é representado pelo processo metonímico do Dr. Sudene: “fabuloso de meios de fazer as coisas, ajudá-los, etc. – Fabuloso de poder para impedir os abusos do coronel. Os otimistas creem nele; os pessimistas reconhecem sua existência mas dizem que é igual a todos” (MELO NETO, 2013, p. 54). Assim, o *Donner a Voir* situaria a motivação da poesia cabralina não apenas porque é feita de coisas para ser vista, mas, principalmente, pelo interesse em retratar a realidade, em especial a dos menos favorecidos, aproximando-se da poesia de engajamento social defendida por Éluard, embora o brasileiro busque se afastar de partidarismos políticos, como afirma neste trecho de entrevista concedida a Ruiz Nestosa:

Para mim, o velho e contraditório tema do intelectual e o compromisso se reduz ao que disse: compromisso com a verdade. O artista não deve se comprometer com nenhuma ideologia, ainda que alguns creem que devem comprometer-se com um partido político. É certo que a verdade não é algo absoluto. Mas a obrigação do artista é dizer que aquilo que ele crê é verdade, a verdade de cada um. Se o artista se compromete com um político, ele perde sua liberdade já que esse partido lhe impõe uma linha, e não se pode falar

⁹¹ Versos extraídos do livro *La rose publique* (1934), de Paul Éluard. O fragmento em destaque ganha a seguinte tradução: “Sim, tudo esperei / e desesperei de tudo” (tradução nossa).

⁹² Meio de manufatura de subsistência da agricultura familiar, muito comum no Nordeste brasileiro e no Norte de Minas.

⁹³ Processo de personificação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, criada em 1959, com o objetivo de diminuir as desigualdades socioeconômicas da região semiárida do Brasil.

então, com sinceridade, de uma verdade que se impõe a alguém [...] (MELO NETO, 1987f, p. 142, tradução nossa)⁹⁴

Embora seja possível aproximar João Cabral à poesia engajada de Éluard, a sua definição de poesia de circunstância diverge daquela formulada pelo francês. Em “A poesia brasileira” (1954) – texto que apresenta uma argumentação mais precisa a esse respeito –, ao discorrer sobre a situação da nossa poesia, salienta-se o reconhecimento usufruído por ela fora do país, como jamais ocorrera antes. Em contraste com esse favorável cenário internacional de conquista de um leitor especializado, essa mesma poesia encontra dificuldade para alcançar o leitor anônimo no seu próprio país. Entre os motivos apontados para essa contradição, o autor de *O cão sem plumas* menciona a falta de poetas profissionais, dedicados apenas à atividade literária. Essa ausência deixaria um contexto propício ao surgimento do poeta amador, de domingo, bissexto, que fará das circunstâncias ligadas a si mesmo ou a outros escritores a temática do seu poema. Para tornar possível a discussão, suas considerações acerca da poesia de circunstâncias são transcritas a seguir:

Quase que só há na poesia brasileira moderna poemas de circunstância. Há alguns exemplos em contrário, bons exemplos, embora raros. Mas apesar disso, a atitude característica do poeta brasileiro de hoje, mesmo daqueles oito ou dez grandes poetas em quem todos nós pensamos, sem falar, ainda há pouco, é uma atitude típica de poetas de circunstância.

É impossível apresentar um exemplo do poema de circunstância. O poema de circunstância é quase impossível de ser distinguido exteriormente. Ele vai do soneto renascentista à escrita automática, o poema de circunstância se define através da atitude subjetiva do poeta. Mas em todo caso quero desde já adiantar que essa atitude nada tem do “divertissement” que há no fundo do que Mallarmé chamou de verso de circunstância, e muito menos de submissão do poeta ao que Ortega chama a circunstância do homem, isto é o ambiente que envolve imediatamente sua vida. O poema de circunstância é o poema ocasional, o poema que ocorre em determinada circunstância, sem que tenha em vista uma função exterior ou tenha sido criado em atenção a uma necessidade exterior. É um poema que se impõe ao poeta unicamente por força de uma circunstância íntima qualquer, à qual o poeta não pode fugir. O poema de circunstância é a obra do poeta bissexto. (FCRB, AMLB,

⁹⁴ Entrevista publicada sob o título “Compromentemos con la verdade”, no jornal ABC, Asunción, 22 feb. 1970. Sec. 2. Arte y espectáculos. p. 2. il. A conversa, conduzida por Ruiz Nestosa, está presente no livro *Civil Geometria: Bibliografía crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982.*, organizado por Zila Mamede, pela editora Nobel, 1987. Fragmento original: “Para mí, el viejo y contravertido tema del intelectual y el compromiso, se reduce a lo que decía: compromiso con la verdad. El artista no debe comprometerse con ninguna ideología, aun cuando algunos creen que deben comprometerse con un partido político. Es cierto que la verdad no es algo absoluto. Pero la obligación del artista es decir aquello que él cree es verdad, la verdad de cada uno. Si el artista se compromete con un político, pierde su libertad ya que ese partido le impone una línea, y no se puede hablar entonces, con sinceridad, de una verdad que se impone a uno [...] (MELO NETO, *In: MAMEDE*, 1987, p. 142).

JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 150)

Na tentativa de definir o circunstancial, João Cabral busca desvencilhar a sua crítica do conceito de circunstância de Ortega y Gasset⁹⁵ e de Mallarmé. A distinção entre essas formas de circunstância, em uma separação das mais generalizantes, referentes à realidade como um todo, daquela que se limita a eventos privados e individuais, feita por João Cabral, embora sem tanto embasamento teórico, lembram esta conceituação de Matvejevitch:

A poesia de circunstância dada ou previsível, enquanto a poesia engajada e sobretudo aquela que Goethe defendia se determinam o mais frequentemente em relação às circunstâncias que estão ocorrendo (uma guerra, uma ação social etc.) ou então que ocorreram em um passado recente (por exemplo, em Goethe, um encontro e... a felicidade ou a decepção que dele resultam). (MATVEJVITCH, 1979 *apud* MOURA, 2016, p. 115).

Esse crítico distingue uma poesia que se faz em razão das circunstâncias, completamente dependente de eventos externos, de outra escrita em relação às circunstâncias, vinculando-se aos fatos de maneira mais autônoma. Assim, a poesia de circunstância criticada por João Cabral é aquela voltada a eventos privados e subjetivos, pois não a relaciona a assuntos extraídos da realidade como um todo, na perspectiva de Éluard, por exemplo. Criticam-se aqueles que dependem de ocasiões e de fatos mais privados e subjetivos para escrever seus poemas – talvez em razão disso, a eles se refere como poetas “amadores”, “de domingos”, “bissextos” e “de circunstâncias”. O desinteresse pelos assuntos da cidade, do tempo e do povo é atribuído a essa poesia de cunho mais subjetivo e amador praticada pelo poeta de circunstância, no entanto, até mesmo aqueles tidos como “profissionais” não escaparam a essa armadilha.

Em “Poesia e composição” (1952), também há referência a esse assunto. Dessa vez, ao dividir os poetas entre aquele que recebe a poesia como fruto da inspiração e o outro que a compreende como resultado de um trabalho, João Cabral relaciona os do primeiro grupo ao poeta de circunstância. Sem determinação para fazer do poema um objeto constituído a partir do trabalho árduo com a linguagem, limita-se àquilo que vem por acaso, de acordo com o

⁹⁵ A princípio, a ideia de circunstância, em Ortega y Gasset, compreendia parte da realidade pessoal. Após a publicação dos livros de *El espectador*, o sentido desse conceito torna-se mais amadurecido e amplo, passando a se relacionar a tudo aquilo que circunda o eu. À Circunstância estariam vinculados desde fatores psicológicos, culturais e corpóreos até a realidade cósmica e experiências acumuladas por esse sujeito ao longo do tempo.

momento, registrado na base do improviso. Nesse sentido, a ideia pejorativa em relação à inspiração criadora mantém vínculos estreitos com a poesia de circunstância:

À predominância do conceito de inspiração podemos atribuir a responsabilidade de uma atitude bastante comum na literatura de hoje, particularmente na literatura brasileira. É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a “desprender-se do limbo”. De certo modo se pode afirmar que quase toda a poesia que se escreve hoje no Brasil, ou a parte mais numerosa dela, é uma poesia bissexta, e que se perdeu completamente o gosto pelo poema que não seja de circunstância. Não falo de poemas refletindo a circunstância ambiente, mas de poemas determinados por uma circunstância fortuita na vida do autor. Esse conceito de circunstância geralmente põe em movimento as zonas mais limitadamente pessoais do poeta. (MELO NETO, 2014, p. 901)

Em “Poesia e composição”, a noção de poesia de circunstância é associada à inspiração, àquela poesia escrita da maneira como é recebida pelo poeta. Esse tipo de escrita estaria ligado à visão pouco nobre de poesia, compreendida como sinônimo de improvisação, sem a necessidade de um trabalho poético com a linguagem. Nas duas situações em que discorre sobre a poesia de circunstância, João Cabral indica-a como algo a ser evitado pelos “poetas profissionais”, que lidam com o fazer poético como se fosse um trabalho que depende de métodos e de comprometimento. Tanto no ensaio de 1952, em que é associada à poesia do poeta inspirado, quanto no texto de 1954, no qual se relaciona à poesia voltada a assuntos privados do poeta bissexta, a poesia de circunstância é apontada como responsável pela crise da poesia brasileira que leva ao distanciamento do real.

Apesar da incompatibilidade na definição do conceito de poesia de circunstância, João Cabral e Paul Éluard, reservadas as devidas proporções, aproximam-se em relação ao envolvimento da poesia com a realidade, principalmente, aquela em que se encontram as camadas mais excluídas socialmente. Enquanto Éluard relaciona poesia de circunstância à engajada, em uma definição que aproxima o poeta a assuntos do dia, podendo converter-se em instrumento de denúncias sociais, João Cabral entende-a na perspectiva apontada por Goethe, mais voltada ao comezinho e de âmbito mais privado. Ao contrário desse escritor alemão, o nosso poeta mantém a visão pejorativa que o Modernismo, desde a sua versão mais embrionária representada pelo Romantismo, dispensou à poesia de circunstância.

Tanto as considerações de Goethe quanto as de Éluard, apesar de situadas em contextos diferentes, relacionam-se a uma questão cara aos versos de circunstância desde a antiguidade: a utilidade da poesia. O utilitarismo da arte se torna comprometedor para o poeta e para o artista em geral, depois do Romantismo, acentuando-se no fim do século XIX, com a

defesa da “arte pela arte” pelo Parnasianismo, prosseguindo pelo Simbolismo, até chegar ao Modernismo. Ao se desvincular da vocação de ser útil, a poesia moderna vê os poemas de circunstância, que apresentam qualquer objetivo empírico e ligação com a cidade e o século, como uma categoria menor, uma denominação pejorativa e subalterna. Em vista da sua própria emancipação progressiva, a poesia moderna se esforça, assim, para se afastar de toda e qualquer abordagem poética do contingente e do circunstancial.

Independente dos três tipos apontados por Matvejevitch, a poesia de circunstância relaciona-se a temáticas extraídas de uma realidade imediata. Os autores apontados por ele, tanto aqueles que a defendem quanto os que a refutam, fundamentam sua argumentação com base na inserção do mundo empírico. Contraditoriamente, João Cabral desdenha essa poesia por considerar que o poeta “bissexto”, “amador” e “de domingo”, dedicado aos versos de circunstância, não trata de temáticas extraídas da realidade. Na concepção do autor em questão, o trabalho de cada um deles distancia-se do leitor à medida que deixam de abordar assuntos de interesse do público em geral. Nesse solilóquio, deixa de exercer a função social da poesia de dialogar com a sociedade. Apesar da incompatibilidade em torno do conceito de poesia de circunstância, em relação à crítica ao afastamento do poeta de temas ligados à realidade do seu tempo e à defesa de uma arte voltada para assuntos do dia, a opinião de João Cabral vai ao encontro de Matvejevitch e de Éluard.

Entretanto, as referências aos poemas de circunstância que se encontram na obra de João Cabral se basearão em um conceito próximo às ideias expressas por ele mesmo, por mais contraditórias que pareçam. Desse modo, a poesia de circunstância que o poeta indica haver em *Museu de tudo* difere-se daquela voltada a temáticas extraídas do mundo empírico, traço muito peculiar a boa parte do que escrevera. Essa poesia se afasta de um contexto mais genérico, à medida que se dispõe a tratar de amigos-escritores e de outras temáticas próximas a situações inclinadas ao subjetivo e ao privado.

4. É PRECISO ESCREVER PARA ALGUÉM

*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 o foi para ninguém.*

(João Cabral de Melo Neto, em “O artista inconfessável”, 2014, p. 501)

Em tom menos prosaico que o adotado em outros poemas de *Museu de tudo* e com uma retórica mais seca e gaguejada, na qual poucas palavras são retomadas, o sujeito poético de “O artista inconfessável” depara-se com o dilema da comunicação na poesia. Diante da paradoxal “inutilidade/utilidade” do fazer literário, a voz do poema opta por escrever motivada não apenas pelo ato criador, mas, principalmente, pela necessidade de diálogo com um possível leitor. Ao se referir a ele, o vocábulo “Ninguém” é grafado com iniciais maiúsculas, transformando um pronome indefinido em substantivo que, mesmo alçado à categoria de nome próprio, continua inespecífico. As ocorrências dessa palavra, nos últimos versos, são representativas para elucidar a confissão de um poeta que evita fazer da sua poesia um solilóquio. Diz a “Ninguém” que escreve para ser lido e por isso busca a atenção do leitor, inclusive daquele comum representado pelo “ninguém”, indeterminado pela letra minúscula, e não apenas de um especializado a que o primor estético da sua poesia sempre atraiu.

Entre as opiniões emitidas acerca desse poema, destacam-se as considerações de João Alexandre Barbosa (2000) que entende o texto como a vértebra central de um livro que se supõe invertebrado, porque reafirma o assunto principal da prosa-ensaística mais significativa de João Cabral. O argumento de Barbosa (2000) é corroborado por Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, uma vez que também chama a atenção para a importância do leitor na obra cabralina. Na concepção da autora, apesar de não contar com grande difusão pública, João Cabral foi um dos poetas brasileiros mais preocupados com a comunicação entre a poesia moderna e o homem comum.

O cuidado com a utilidade/inutilidade do fazer literário e com o processo de comunicação da poesia é notado ao longo da sua obra poética, além de ser explorado também na prosa de “Poesia e composição” (1952), de “Da função moderna da poesia” (1954) e, de maneira mais detida, no inédito “A poesia brasileira” (1954). Os excertos que se seguem confirmam como a importância do leitor apregoada pelo “artista inconfessável” perpassa esses ensaios.

No texto de 1952, ao constatar a ausência de diálogo do poema moderno à medida que o leitor, parte fundamental em qualquer ato comunicativo, é excluído, João Cabral afirma que

É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível. O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. (MELO NETO, 2014, p. 893)

Em “Da função moderna da poesia”, a falta de funcionalidade do poema, que se atém a assuntos de pouco interesse do público, é apontada como a principal causa do afastamento do leitor:

Cada tipo de poema que conheceu a literatura antiga nasceu de uma função determinada; ajustar-se às exigências da estrutura perfeitamente definida do poema era, para o poeta, adaptar sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida e, portanto, corresponder às necessidades do leitor. O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida. (MELO NETO, 2014, p. 915)

O distanciamento entre o poema moderno e o leitor, principalmente aquele que poderia ser representado pelo “ninguém” com quem o “artista inconfessável” busca dialogar, é a tônica desses ensaios. Enquanto em 1952 evidencia-se a crítica à exclusão do leitor em um processo de comunicação que se faz de modo incompleto, em 1954 aponta-se a desconexão entre o poema e assuntos ligados ao mundo empírico. Ao retomar algumas dessas ideias, no texto inédito, João Cabral indica que a poesia brasileira se especializou e conquistou a atenção de um público mais seletivo; porém, em contrapartida, afastou-se do leitor comum capaz de garantir a sobrevivência de qualquer Literatura para além das confrarias literárias:

Esta poesia brasileira, capaz como verifiquei em mais de um país, de

interessar a povos culturalmente mais adiantados, está se fazendo na base de pequenas tiragens, do livro de luxo, do “*compte d’auteur*”. Está se fazendo na base da circulação entre amigos e do livro oferecido aos confrades, sem passar, para nada, pela prova de fogo do leitor anônimo.
(FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 147)

A crítica à circulação restrita, de certo modo, também se aplica ao próprio João Cabral, que contribuiu com o trabalho tipográfico em sua prensa manual – O Livro Inconsútil – de onde saíram pouquíssimos exemplares de alguns dos seus livros – *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950) – e de seus amigos – Lêdo Ivo, com *Acontecimento do poema*, e Manuel Bandeira, com *Mafuá do malungo*, por exemplo. Antes de se tornar o seu próprio editor, João Cabral publicara *Pedra do sono* (1940), com ajuda de parentes, *Os três mal-amados* (1943), na *Revista do Brasil*, e *O engenheiro* (1945) custeado por Augusto Frederico Schmidt⁹⁶. Nessa fase, todos os livros de João Cabral saíram com pequenas tiragens distribuídas em um circuito mais fechado.

A primeira coletânea de poemas⁹⁷, integrando os livros *Pedra do sono*, *Os três mal amados*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas* e *O rio*, editada comercialmente por Fernando Ferreira de Loanda, fora intermediada por Lêdo Ivo. Ao reclamar da indiferença das editoras brasileiras pela sua poesia⁹⁸, João Cabral ironiza o fato de o seu livro *Quaderna*, ao lado de outras propostas, enviadas à Editora José Olympio, ter recebido uma negativa, enquanto *Surdina do contemplado*, de Dora de Vasconcelos, e *A lenda rosa*, de Thiago de Mello, foram publicados por essa casa. A divulgação, em jornais, dessa recusa gerou constrangimento ao poeta e, segundo ele, dificultou as negociações com a editora portuguesa que havia se interessado em publicá-lo.

Antes desse episódio, no entanto, a José Olympio havia publicado *Duas águas* (1956), volume de poemas reunidos que recolhia a obra do autor em duas seções – a primeira formada por *Uma faca só lâmina*, *Paisagem com figuras*, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *O engenheiro* e *Pedra do sono*, e a segunda por *Morte e vida severina*, *O rio* e *Os três mal-amados*. Depois disso, seus próximos livros, *Quaderna* (1960) e *Dois parlamentos* (1961), foram publicados em Lisboa e Madri, respectivamente. No ano seguinte, essas duas publicações, até então inéditas no Brasil, juntamente com *Serial*, são lançadas pela

⁹⁶ Há relatos de que Schmidt, considerado um dos poetas mais influente daquele contexto, advertiu que *O engenheiro* representaria o seu fim, devido ao estilo poético muito diferente de *Estrela solitária* e outras publicações suas. Mesmo assim, não poderia deixar de pagar para publicá-lo.

⁹⁷ Trata-se de *Poemas reunidos* (1954), pela Editora Orfeu.

⁹⁸ Carta enviada a Lêdo Ivo, datada de 18 de fevereiro de 1959, em Marselha. In: IVO, 2007, p. 74.

Editora do Autor, pertencente a Rubem Braga e Fernando Sabino. Após o impasse da publicação de *Quaderna, Museu de tudo* será o primeiro livro de João Cabral editado pela José Olympio – no mesmo ano em que se publica, também, a sua *Antologia poética* (1975). Antes disso, as publicações de livros isolados foram independentes, por conta própria, ou por editoras estrangeiras.⁹⁹ Esses fatos indicam que a dificuldade de circulação de seus livros entre leitores comuns era enfrentada por João Cabral durante o período de escrita de “A poesia brasileira”, estendendo-se por alguns anos. Nessas condições, criar um público para poesia, na prática, sem que o leitor tenha acesso ao livro, tornou-se um complicador – embora, na teoria, o poeta apontasse soluções para isso.

Além dos entraves gerados pela edição e distribuição restrita, as temáticas mais voltadas ao universo literário do qual esse leitor não fazia parte também representam motivos para a falta de interação entre a poesia moderna e o público. De modo geral, esse isolamento poético é atribuído ao poeta “bissexto”, que se sentindo “livre do leitor é levado a um poema apenas por seu impulso interior”¹⁰⁰. A partir disso, João Cabral considera que

[...] toda a poesia brasileira moderna é uma poesia feita por poetas de domingo, por poetas bissextos. Quase que só há na poesia brasileira moderna poemas de circunstância. Há alguns exemplos em contrário, bons exemplos, embora raros. Mas apesar disso, a atitude característica do poeta brasileiro de hoje, mesmo daqueles oito ou dez grandes poetas em quem todos nós pensamos, sem falar, ainda há pouco, é uma atitude típica de poetas de circunstância. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 150)

Sem recorrer às denominações “poeta de circunstância” e “poeta profissional”, em 1952, no texto “Poesia e composição”, João Cabral afirmara algo semelhante ao definir a poesia de circunstância como algo pouco nobre, fruto do acaso e do improvisado. Importa mencionar, ainda em referência ao texto de 1952, a breve distinção entre “circunstância

⁹⁹ *Pedra do sono* (1942), publicado pelas Oficinas Gráficas de Drechsler & Cia, com tiragem de 300 exemplares, fora de comércio, e 40 em papel ‘Buetten’ para assinantes, custeados por familiares do poeta. *Os três mal-amados*, publicado na Revista do Brasil, Rio de Janeiro, [56]: 64-71, dez. 1943. *O engenheiro* (1945), publicado no Rio de Janeiro, por Amigos da poesia, cuja edição foi custeada por Augusto Frederico Schmidt. *Poesia da composição, com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947), Barcelona, O Livro Inconsútil [folhas soltas]. *O cão sem plumas* (1950), Barcelona, O Livro Inconsútil [folhas soltas]. *O rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade Recife* (1954) [Prêmio José de Anchieta, poesia.] São Paulo, Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, Serviço de comemorações culturais. *Morte e vida severina, Paisagens com figura e Uma faca só lâmina*, ainda inéditos, foram publicados em *Duas águas: poemas reunidos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956. *Quaderna* (1960), publicado em Lisboa, por Guimarães Editores [Col. poesia e verdade]. *Dois parlamentos* (1961), publicado em Madrid, s. ed. *Serial, In: Terceira feira*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1961. *A educação pela pedra*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1966.

¹⁰⁰ (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 157)

ambiente” e “circunstância fortuita da vida do autor”, posteriormente retomada, em 1954, quando João Cabral esclarece que a poesia de circunstância que critica, no texto inédito, difere da ideia de circunstância lida em Ortega y Gasset e em Mallarmé. Para o autor, “o poema de circunstância se define através da atitude subjetiva do poeta. [...] essa atitude nada tem do ‘divertissement’ que há no fundo do que Mallarmé chamou de verso de circunstância, e muito menos de submissão do poeta ao que Ortega chama a circunstância do homem”¹⁰¹. Assim, o tipo de poesia que se torna alvo de críticas é aquele que se distancia do mundo empírico e volta-se para assuntos triviais e de cunho individualista, como seriam os próprios poemas falando de si mesmo ou de outros artistas do seu círculo de convivência, como ocorre com a maior parte dos poemas de *Museu de tudo*.

Entre esse livro, indicado como mais propenso ao contingencial, e a prosa ensaística que versa sobre poesia de circunstância, há uma distância temporal de mais de duas décadas. A escrita desses ensaios coincide com o período de composição literária de teor crítico-social mais acentuado, o que indica coerência entre as ideias defendidas em prosa e a prática poética expressa em versos, dessa mesma fase. Apesar de não ter perdido o interesse por temáticas sociais e o envolvimento com a realidade que circunda o leitor, esse projeto literário defendido e praticado por João Cabral, em meados da década de 1950, torna-se menos explícito após a tríade que envolve o Rio Capiberibe, constituída por *O cão sem plumas*, *O rio e Morte e vida severina*. Embora mais diluída, a defesa de uma literatura que cumpra sua função social de se comunicar com o leitor, sobretudo com aquele comum do qual a poesia moderna havia se afastado, é retomada em “O artista inconfessável”, por mais que o livro onde esteja inserido tenha sido classificado pelo próprio poeta como de circunstância.

O comprometimento com o real e a crítica à poesia de circunstância, apontada como um dos motivos para o poeta brasileiro se distanciar de assuntos ligados ao mundo empírico levantam alguns contrapontos. A começar pelo posicionamento de que a arte poética se tornou um solilóquio à medida que os poetas se dedicaram a falar apenas de si e de seus pares literatos. Nesse caso, até mesmo a obra de João Cabral não esteve isenta dessa característica, como atesta a quantidade expressiva de poemas que discorrem sobre outros artistas, inclusive antes e depois de *Museu de tudo*.

Dos oitenta poemas que integram as edições de *Museu de tudo*, mais da metade versam sobre escritores, pintores, escultores ou trazem reflexões sobre a criação artística. Na *Obra completa* (1994), esse livro é composto por 81 poemas, ao invés de “Exceção:

¹⁰¹ (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 150)

Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, é “Poema”, datado de 1947, o texto responsável por encerrar a publicação. Embora tenha sido incluído nessa edição organizada por Marly de Oliveira sob a supervisão do autor, é válido chamar a atenção para o fato de que “Poema” não consta na 1ª. (1975) nem na 2ª. (1976) edições de *Museu de tudo*, nem nos volumes *Museu de tudo e depois* (1987) e *A educação pela pedra e depois* (1997). O texto é publicado, inicialmente, no final do livro *Primeiros poemas* (1990), organizado por Antonio Carlos Secchin, com *fac-símile* do manuscrito¹⁰². Em nota, o organizador indica tratar-se de uma homenagem feita por João Cabral a sua primeira esposa, Stella Cabral de Melo¹⁰³, em agradecimento por ter evitado que o poeta destruísse seus versos principiantes, além de tê-los organizado em uma pasta a que se juntou o “Trouxe o sol para a poesia”. Na antologia *A literatura como turismo* (2016) e na *Obra completa* (1994), aparece como “Poema”. Já nas edições da *Poesia completa* organizadas por Secchin, em 2007 e em 2014, encontra-se em *Primeiros poemas* mantendo como título seu verso inicial:

Trouxe o sol à poesia,
mas como trazê-lo ao dia?

No papel mineral
qualquer geometria
fecunda a pura flora
que o pensamento cria.
(MELO NETO, 2014, p. 83-84)

Mais do que esposa e mãe dos filhos de João Cabral, Stella desempenhou um relevante papel na organização da obra desse poeta. Há relatos de que, além de cuidar de detalhes práticos da vida do marido, era ela quem datilografava alguns dos seus textos e cuidava dos seus manuscritos. Apesar da atuação indireta na criação da esmerada poética que chega aos leitores, a sua presença nos poemas do autor, que se esforçava para suprimir o eu e quaisquer rastros de subjetividade da sua poesia, é praticamente imperceptível. Isso porque não foram dedicados a ela livro ou poema algum, apenas a contextualização feita por Secchin dão conta da sua presença tímida nessa poesia da qual participou, mesmo que nos bastidores, por quatro décadas.

¹⁰² Consta no anexo X, ao final deste trabalho.

¹⁰³ Embora seja possível encontrar no livro *Quaderna* referências ao feminino, no geral, a temática lírico-amorosa não recebe atenção na obra de João Cabral. Apesar disso, é preciso destacar que, em *Sevilha andando* (1993), dedicado à Marly de Oliveira, sua segunda esposa, há muitos poemas que se pautam pela imagem estabelecida a partir da comparação da mulher amada ao Sol, como “Despertar com sevilhana”, “Sol negro” e “Sistema solar”, por exemplo. Se “Trouxe o sol para a poesia” foi, de fato, escrito para Stella, a primeira esposa, conforme aponta Secchin, nele também é recorrente a imagem do Sol.

Nesse cenário, é bastante sugestiva a imagem criada pelo verso “trouxe o sol à poesia”. O caráter solar na poesia de João Cabral evidencia-se a partir de 1945, com a publicação de *O engenheiro*, que parece romper com a atmosfera noturna do seu livro de estreia. Em 1946, o poeta se casa com Stella, que já traz a ideia de constelação no próprio nome. Ela pode ser associada à nova espécie de Sol que o sujeito poético diz ter descoberto, mas supera a estrela imóvel ao trazer consigo uma claridade que se movimenta e cria todas as coisas, discretamente, com seu oculto calor.

Essa fase solar marca a consolidação de algumas mudanças significativas na vida e na obra desse poeta, principiada após a sua partida para o Rio de Janeiro, como supõe Willy Lewin, em carta de 02 de junho de 1943:

[...] soube de vagos boatos (veiculados pelo Hélio Feijó, entre outros) acerca de uma grande transformação sofrida por você. Transformação que iria desde as roupas e os hábitos, até um modo de ser.

[...]

Bem... Parece q vc. [sic] ouviu mais atentamente do que julgou os conselhos de Schmidt... Tudo ótimo. Não obstante continuo a sentir uma espécie de medo (irracional) da sua jamais explicada “transformação”.¹⁰⁴

Depois dessa mensagem, a correspondência entre ambos se torna cada vez mais escassa e menos afetuosa. Ainda em 19 de agosto de 1943, Lewin, que escrevia cartas longas com mais de cinco folhas, usa menos de uma lauda para reclamar da indiferença de João Cabral para com ele. Há comentários acerca das notícias dessa “transformação” da qual tomava conhecimento por meio de terceiros, como Newton Cardoso e Eros. Em tom mais amargurado, deixando transparecer o ciúme gerado por esse afastamento inexplicável, desabafa: “Ando, sinceramente, desconfiado – e temeroso – de que eu (que até agora me julgo ainda com direito a considerar-me um seu amigo do peito) tenha ingressado numa possível ‘lista negra’ organizada por você por motivos ignorados”¹⁰⁵. Até a maneira de se referir ao amigo passa a ser mais formal – “de você João Cabral de Melo Neto, que sempre demonstrou ser meu camarada” – o uso do nome completo sugere uma quebra no grau de intimidade que havia entre eles.

Depois dessa fase, constam apenas duas cartas enviadas por Lewin. Uma datada de 14 de agosto de 1951, com um tom frio e objetivo, indicando ressalvas em relação a Lêdo Ivo, a

¹⁰⁴ A correspondência enviada por Willy Lewin para João Cabral está no acervo desse poeta na Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se de oito cartas que compreendem o período de 24 de novembro de 1942 a 09 de novembro de 1957, escritas no Recife e no Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Em carta de 19/08/1943, escrita no Recife, que consta no arquivo de João Cabral na FCRB.

quem se refere como “vitorioso poeta da geração de 1945”. Na mensagem, Lewin também dá orientações acerca dos trâmites legais e dos esclarecimentos obtidos com Aluísio Gonçalves de Melo, para aquisição do apartamento, no mesmo prédio de Lêdo Ivo, por meio de quem Lewin fica sabendo do interesse de João Cabral. Na mesma ocasião, comenta sobre uma carta em agradecimento ao envio de *O cão sem plumas*, da qual não obtivera resposta, supondo, novamente, extravio de correspondência. A impressão de que o gesto de enviar seu livro a Lewin representa uma reconciliação é logo desfeita pelo seguinte comentário:

Lêdo teve a lembrança (ou indiscrição) de me falar num P.S de carta sua para ele com alusões, suponho cortantes, a uma minha indesejável e desagradável ‘popularidade nas rodas literárias’. Não sei bem do que se trata e alimentei mesmo durante alguns dias, a intenção bastante impura de pedir exatidões ou... explicações. Discutir, enfim, o assunto. Todavia desisto. A registrar apenas ter sido o confidente precisamente o Lêdo, organizador infatigável e inspirado da grande maioria das reportagens anônimas sobre “A República das Letras”.¹⁰⁶

Os comentários transmitidos por Ivo que motivaram a indignação de Lewin, possivelmente, relacionam-se a este fragmento de carta enviada por João Cabral, em 25 de julho de 1951:

Vejo num artigo desse feiíssimo *Jornal de Letras*, que o nosso Willy é uma das pessoas que mais frequentam as rodas literárias. Lembro-me de que quando ele veio para o Rio, a primeira coisa que me disse, no aeroporto ainda, foi a de que não queria frequentar literatos, julgando talvez que então eu não fizesse outra coisa. Mas ao que parece, por mais que eu os tenha frequentado, o *record* atual de nosso amigo me deixa muito longe. (Carta de 25/07/1951, In: IVO, 2007, p. 54)

O mal-entendido entre esses poetas parece ter sido amenizado alguns anos depois, como indica a última carta enviada por Lewin em 9 de janeiro de 1957. De maneira mais afetuosa, agradece a João Cabral e a Stella pelo cartão de Natal e, também, pela indicação para que ele escreva um artigo semanal sobre “Letras Anglo-Americanas” para o “Suplemento Literário do Estado de São Paulo”, trabalhando como “*reviewer*”. Na mesma ocasião, parabeniza por *Morte e vida severina* ter sido considerado por Moacyr Félix, em “Para todos” ou “Jornal das Letras”, o grande – ou o maior – acontecimento poético de 1956.

¹⁰⁶ Nas laudas 03 e 04, da carta de 14/08/1951, enviada do Rio de Janeiro, que consta no arquivo de João Cabral na FCRB.

Se a troca de correspondência entre ambos se encerrou nessa carta de 1957, o mestre que é reverenciado na tese “Considerações sobre o poeta dormindo”¹⁰⁷ (1941) e que aparece na dedicatória do primeiro livro, *A pedra do sono* (1942), juntamente com Drummond e os pais do jovem poeta, não deixou de se fazer presente em obras futuras. Entre os poemas de *Museu de tudo* que homenageiam literatos destaca-se “A Willy Lewin morto”:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.
(MELO NETO, 1975, p. 59)

Considerando-se o falecimento de Lewin, em 1971, esse poema pode ser visto como uma efeméride. No entanto, assim como fizera com Marques Rebelo e W. H. Auden, o foco não recai sobre o acontecimento fúnebre, mas trata da importância desse poeta e ensaísta na formação intelectual de João Cabral. Em várias entrevistas, ele relaciona o seu interesse pela literatura e, conseqüentemente, pelo ato de escrever poesia às discussões literárias do grupo liderado por Willy Lewin, do qual fizera parte:

Eu já frequentava uma roda literária no Recife com Lêdo Ivo e outros. O mais velho de nós todos, uma espécie de mentor, era o Willy Lewin. Ele

¹⁰⁷ Publicada no livro *Prosa* (1997) e também presente n’*Obra completa* (1994), a tese foi apresentada no I Congresso de Poesia do Recife, em 1941, evento organizado por João Cabral, ao lado de outros jovens ligados ao grupo de poetas e intelectuais liderados por Willy Lewin, além dele próprio. Tem como epígrafe estes versos de Lewin:

O sono, um mar de onde nasce
Um mundo informe e absurdo,
Vem molhar a minha face:
Caio num ponto morto e surdo.
(LEWIN *apud* MELO NETO, 1994, p. 685)

tinha uma biblioteca de literatura francesa moderna enorme e foi quando eu tomei conhecimento do surrealismo e outros poetas modernos. Tudo acontecia nessa roda do Café Lafayette, que hoje não existe mais e onde atualmente construíram um banco. Meu ideal era ser crítico literário. Mas pensei que com 18 anos eu não tinha experiência nem cultura para ser crítico. Como ali todo mundo lia muito e escrevia poesia, comecei a escrever também. (MELO NETO, 1991)¹⁰⁸

A referência a Lewin evidencia que, mesmo após a morte, ele continua a vigiar a qualidade do que o poeta amadurecido escreve, em um indicativo da relevância do mentor intelectual de João Cabral, durante a sua juventude no Recife. A vigília constante pode ser compreendida como uma das razões que levam João Cabral a viver no extremo do fazer poético, em busca da aprovação do seu primeiro mestre, mas, de modo paradoxal, pois o sujeito poético diz buscar “o sim e o desagrado”. Dessa maneira, haveria uma tentativa de aprovação a partir do desconforto ou do mal-estar que o poema possa causar e não por meio de um mero gesto de bajulação. Tendo em vista a relevância de Lewin na formação intelectual e na poética de João Cabral, muito mais do que um epicédio, esse poema representa uma peça metalinguística importante para entender as relações literárias entre os poetas e intelectuais que ajudaram a definir a tradição crítica literária e não só o Modernismo brasileiro, até mesmo aqueles que caíram no olvido.

São muitos os artistas do século XX que aparecem na poética de João Cabral, desde o seu primeiro livro, *Pedra do sono* – “Homenagem a Picasso” e “A André Masson” – a experiências mais explícitas como se observa em quase metade dos poemas de *Museu de tudo* e na seção “Linguagens alheias”, de *Agrestes*. Alguns são homenageados nas dedicatórias¹⁰⁹, outros mencionados no corpo dos poemas e há, ainda, aqueles que já são reverenciados no título¹¹⁰.

Além do envolvimento com o processo de formação do leitor, na medida em que se refere a artistas de diversos segmentos e de diferentes épocas, João Cabral pode ser visto também como leitor e apreciador de obras de arte, tanto eruditas quanto populares. Assim como reverencia a pintura de Mondrian, as esculturas de Weissmann, a literatura, desde Quevedo e Valéry a Augusto de Campos, também se envolve com tradições populares, como

¹⁰⁸ Entrevista concedida por João Cabral ao Caderno Folha Mais, do Jornal *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de março de 1991. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm> Acesso em: 25 out. 2016.

¹⁰⁹ São muitos os artistas contemplados nas dedicatórias de livros ou poemas, alguns recorrentes, como: Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardozo, entre outros.

¹¹⁰ Há uma quantidade significativa de poemas reverenciando artistas como: Marianne Moore, W. H. Auden, Sophia de Melo Breyner Andresen, Vinicius de Moraes, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardozo.

a escultura Dogon africana e o romance de cordel nordestino. Ao falar de outros artistas, alguns deles escritores e personalidades do século XX, revela-se o cosmopolitismo desse intelectual que esteve a serviço do Brasil do ponto de vista cultural e profissional.

O ato de homenagear outros escritores, citando-os, comentando suas obras, dedicando-lhes poemas e livros, além de ser visto como um exercício metalinguístico, por meio do qual a literatura passa a refletir sobre si, pode ser considerado também como uma maneira de se aproximar da realidade, estreitando laços com o homem e o mundo que o circunda. Entre as características mais perceptíveis nesse *Museu*, o caráter metalinguístico e o tom circunstancial tocam em questões caras à discussão acerca dos poemas para amigos. A primeira diz respeito ao porquê de a poesia de circunstância ser considerada a grande mudança empreendida nesse livro; a segunda relaciona-se àquilo que leva tais poemas a serem considerados como poesia crítica; e, por fim, um questionamento que imbrica esses dois aspectos e possibilita refletir se, ao exercer o papel de crítico de arte, discorrendo sobre poetas, pintores, escultores, etc., o autor não estaria vinculando-se a temáticas, pessoas e situações específicas que o remetem aos versos de circunstância.

Expõe-se aqui um arquivo seletivo onde se guarda a coleção de lugares; de pessoas notórias em diversos segmentos; situações e até mesmo objetos corriqueiros. Por se tratar de um *Museu* amplo e, de certa forma, indeterminado como o uso do pronome indefinido *tudo* sugere, delimitaremos a nossa visita à sessão em que são expostas pessoas e ideias vinculadas à literatura. Dos oitenta poemas que compõem a primeira e a segunda edição desse livro, vinte e sete versam diretamente sobre escritores e suas obras. Em muitos deles, nota-se o propósito de homenagear aqueles com os quais mantém afinidades estéticas, ideológicas ou laços afetivos. A maioria são seus contemporâneos, embora não seja uma regra, pois nesse *Museu* em que predominam personalidades e assuntos do século XX também cabem Gonzalo de Berceo e Quevedo.

A referência a outros artistas nem sempre soa em tom amistoso. Tanto nesse livro quanto em outros, notam-se, em alguns casos, críticas em relação às escolhas estéticas e ideológicas daqueles dos quais João Cabral discorda, como acontece em “Retrato de poeta”:

O poeta de que contou Burgess,
que só escrevia na latrina,
quando sua obra lhe saía
por debaixo como por cima,
volta sempre à lembrança
quando em frente à poesia
meditabunda que

se quer filosofia,
 mas que sem a coragem e o rigor
 de ser uma ou outra, joga e hesita,
 ou não hesita e apenas joga
 com o fácil, como vigarista.
 Pois tal meditabúndia
 certo há de ser escrita
 a partir de latrinas
 e diarreias propícias.
 (MELO NETO, 2014, p. 489)

A partir de uma linguagem que remete a excrementos, critica-se a poesia que, com a pretensão de ser filosófica, acaba distanciando-se tanto da filosofia quanto da poesia. Esse poema, juntamente com “Anti-Char”, é considerado por Antônio Carlos Secchin (2014) como anti-homenagens ou espelho negado, porque indicam a aversão de João Cabral às aspirações pseudofilosóficas do discurso pouco rigoroso. O sujeito poético parece mandar recados para outros poetas, indicando que esse livro não se destina a evidenciar apenas aspectos positivos daqueles com os quais mantém afinidades estéticas e ideológicas. Propõe-se, também, a apontar características a serem evitadas e negadas, por não representarem a matéria de que se tece a esmerada poética cabralina.

Muitos desses poemas de homenagens, a maior parte já evidenciada no próprio título, são destinados a amigos pelos quais já manifestara apreço e admiração, como, por exemplo, Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira, Willy Lewin e Vinicius de Moraes. A expansão da leitura desse livro para além dos seus oitenta poemas, levando-se em conta também os “paratextos editoriais”¹¹¹, na dedicatória – “A Lêdo Ivo” – há traços que permitem refletir sobre a temática da amizade e a poesia crítica. Acerca dessa inscrição afetuosa, o seu destinatário afirma que

Na dedicatória deste *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto, lateja a história de uma amizade; talvez ou decerto uma das mais exemplares de nossas letras, tanto pela longa duração, de sessenta anos, como pela circunstância de, em nenhum instante, terem nela eclodido as rupturas ou os desentendimentos que costumam separar essas estranhas figuras da vida e do mundo que são os escritores [...] (IVO *apud* MELO NETO, 2009, p. 09)

¹¹¹ Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais*, apresenta a importância de elementos que vão além do texto literário, como editorial, nome do autor, títulos, dedicatórias, epígrafes, prefácios, notas, entrevistas e debates sobre o livro, entre outros. Esses aspectos, muitas vezes evidentes, podem trazer referências importantes para compreensão do livro. Em relação às dedicatórias, afirma que “qualquer que seja a dedicatória oficial, sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra, que sempre tem em vista pelo menos dois destinatários: o dedicatário, é claro, mas também o leitor, já que se trata de um público no qual o leitor é de algum modo chamado a testemunhar.” (GENETTE, 2009, p. 123)

João Cabral e Lêdo Ivo foram amigos por quase seis décadas, sem que as diferenças estéticas e ideológicas interferissem ou impedissem-nos de alargar a amizade para além das questões literárias. Os dois se conheceram no Recife, durante a juventude, frequentando o grupo de intelectuais liderado por Willy Lewin. Enquanto Lêdo Ivo segue a tendência poética da Geração de 45, da qual fora um dos precursores e entusiasta, com um verso mais longo e derramado, João Cabral nunca fizera adesão a esse movimento, tendo em comum com os poetas desse grupo apenas a coincidência de ter nascido na mesma época. Em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin, em 4 de novembro de 1980, questionado acerca das possíveis afinidades e divergências entre a sua poesia e a dos poetas adeptos da dita Geração de 45, João Cabral afirma que

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 entre 1920 e adjacências. (MELO NETO, 2014, p. 921)

A recusa a pertencer a esse grupo, embora se aproxime da faixa etária dos poetas que o integra, pode ser percebida em “A crítica literária”, texto em que João Cabral analisa a situação da Geração de 45, apontando o fato de estar vinculada mais ao discurso do que à prática poética. Seus entusiastas motivaram-se pela tentativa de romper com os poetas antecessores, de 1930, mas a diferença pretendida não fica clara na prática poética que os caracterizariam estética e ideologicamente. Para o autor, isso se deve, em partes, à dificuldade de combater um grupo de poetas que continuava em atividade, inclusive em sua melhor fase. A década de 1940 coincide com publicações de importantes nomes da poesia brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes, por exemplo.

Se por um lado, a Geração de 45 inicia-se de modo questionável, ao tentar se opor aos predecessores; por outro, o sucesso dos poetas de 1930 deve-se, em partes, ao fato de ter recebido o caminho aberto pelos primeiros modernistas da semana de 22. Nesse cenário, ao invés de romper, buscaram incorporar as conquistas obtidas no campo poético. O grupo, como esteve afastado do movimento de ruptura, percebeu, com mais clareza, maneiras de aprimorar as propostas empreendidas pelos primeiros modernistas, o que propiciou a criação de uma poesia mais amadurecida. Para João Cabral (1994, p. 743), “a atitude dos poetas da Geração

de 1945 também não poderia ser uma atitude de revolta. Na verdade, as possibilidades do terreno aberto pelo modernismo longe estão de esgotadas”. Seria mais sensato, portanto, dar continuidade ao legado modernista do que confrontá-lo ao retomar formas poéticas tradicionais. A dificuldade em se opor ao movimento poético que ainda atuava com muito respaldo na Literatura Brasileira pode ser vista como um dos fatores que contribuíram para que as ideias dos jovens de 45 não fossem levadas tão a sério.

Acerca da Geração de 45, há um consenso em torno da ênfase aos aspectos estéticos em detrimento do conteúdo. No entanto, João Cabral pondera não ser prudente definir como denominador comum a essa poesia a tendência estetizante. Essa vertente estaria voltada à necessidade de falar de aspectos poéticos, muitas vezes amparando-se em poetas mais antigos a partir de suas experiências, nem sempre pautada pelo lado positivo. Tal postura leva esses jovens poetas a entender que deveriam se opor àquilo que os antecedeu ao invés de dar continuidade. Nesse contexto, João Cabral afirma não haver uma única poesia ou um único movimento a ser combatido ou a ser reiterado, mas muitas poesias representadas por poetas de diferentes posições nos quais se destacam Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt, por exemplo. Ao jovem poeta, cabe observar quais características se aproximam mais do que pretende escrever e, a partir disso, ir desenvolvendo a sua própria poesia. Trata-se, portanto, muito mais de uma relação de troca e de reconhecimento do poeta mais experiente do que um embate para levar à ruptura do que estava dando certo. Essa postura pode ser observada no trajeto poético de João Cabral, que teve na figura de Drummond uma importante referência em seus livros principiantes, mas do qual se afasta gradualmente à medida que vai construindo seu próprio estilo.

Destaca-se ainda, nesse ensaio de João Cabral, a preferência dos poetas de 1945 pelos meios exclusivos da poesia e a oposição à prosa como uma forma de distanciar-se do real. Para isso, criam realidades paralelas feitas apenas com zonas exclusivas do homem, a fim de comunicar sutilidades valendo-se de instrumentos mais leves e abstratos do dicionário, ao contrário do léxico concreto apreciado por João Cabral. O vocabulário prosaico, evitado por esses poetas, torna-se pesado e sujo porque alude ao mundo exterior. Isso chocaria com as atmosferas mais angélicas e neutralizadoras a que aspiram vinculadas a formas próprias da poesia, nas quais questões ligadas ao mundo empírico tornam-se desnecessárias. Os meios próprios da prosa, de acordo com João Cabral, representavam para esses poetas um risco, pois “o prosaico está muito mais perto da realidade e o que esses poetas jovens viam, ao descobrir a literatura, é que à poesia se podia exigir tudo, menos, precisamente, integração na realidade”

(MELO NETO, 1994, p. 751). A crítica à evasão dos poetas de assuntos voltados ao universo do leitor comum é retomada por João Cabral, no seu texto inédito, de 1954.

As considerações de João Cabral acerca do afastamento dos poetas de 1945 de questões ligadas ao mundo externo, à medida que se interessam demasiadamente pelo universo poético e por uma linguagem abstrata mais típica da poesia, podem ser relacionadas ao que Hannah Arendt (2003) define como amizade e *amor mundi*. Nesse contexto, o ser humano, sentindo-se isolado da sociedade por questões políticas e por outras adversidades, passa a considerar a amizade como algo intimista voltado ao âmbito privado, distante do aspecto coletivo e do que se vincula ao mundo empírico.

Excetuando-se as discordâncias literárias, principalmente quanto à Geração de 45, a correspondência trocada entre João Cabral¹¹² e Lêdo Ivo traz a dimensão de uma amizade estabelecida muito mais no âmbito privado do que no público. Há registros diversos, desde sugestão de livros, comentários e análises sobre o contexto literário brasileiro, relatos de passeios feitos pelas duas famílias e agradecimentos por diversas gentilezas de Lêdo Ivo. Entre as quais se destacam: incentivos para que o poeta pernambucano se inscrevesse em prêmios literários; intermédio, junto a Fernando Ferreira de Loanda, para editar a obra de João Cabral em circuito comercial, em 1951, pois até então havia apenas publicações por conta própria; negociações para a compra de apartamento no mesmo prédio em que Lêdo Ivo morava, no Rio de Janeiro; intercessão junto a Carlos Lacerda pedindo tréguas às perseguições feitas a João Cabral em seu jornal; além de outras demonstrações de camaradagem e de trocas mútuas.

Começando por Lêdo Ivo¹¹³, ainda na dedicatória, João Cabral prossegue com sua exposição nesse *Museu* ao evocar pessoas do seu círculo de convivência, fazendo referências explícitas a elas já nos títulos dos poemas. Esse endereçamento da poesia, no qual se estabelecem vínculos com figuras específicas e íntimas do poeta, é definido como uma prática pouco apreciável para muitos literatos – considerado, portanto, motivo para diferenciar os “bons” dos “maus poemas”, além de ser um dos critérios para definir a poesia de circunstância como algo menor.

¹¹² As correspondências enviadas por Lêdo Ivo, entre 27 de junho de 1948 e 5 de maio de 1970, pertencem ao acervo de João Cabral de Melo Neto, que se encontra no museu Fundação Casa de Rui Barbosa. Ao passo que aquelas enviadas por João Cabral, no período compreendido entre 1947 a 1985, foram publicadas no livro *E agora adeus* (2007).

¹¹³ Na pasta *Ensaio* – prosa de João Cabral, da série Produção Intelectual, consta o artigo de jornal “As Imaginações”. No prefácio elaborado pelo próprio João Cabral, consta que essa análise do livro com o qual o amigo estreara em 1943 fora publicada no jornal *A manhã*.

Em *A formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (2014, p. 52) assevera que “grande parte da poesia setecentista é endereçada, é uma conversa poética, quando não é francamente comemorativa: ‘ao Sr. Fulano’, ‘às bodas de D. Beltrana’ etc., – revelando cunho altamente sociável”. Na concepção do crítico, tal característica aproxima a poesia desse período a temáticas voltadas à vida doméstica e a detalhes corriqueiros, por meio da qual a literatura passaria a representar uma realidade mimética, no sentido estrito do conceito da *mimesis* aristotélica. Nesse caso, o diálogo estabelecido com outros escritores é entendido como negativo, porque indica a tentativa do Arcadismo de integrar a vida natural, social e literária num ajustamento do qual decorre a estética da imitação, em que uma realidade mais individualizada e intimista passa a ser o assunto do dia.

Considerando-se que, além dos amigos com os quais João Cabral possui laços afetivos mais estreitos, os poemas desse livro estabelecem vínculos intelectuais com outros escritores, o tema da amizade na sua poesia pode ser entendido como algo que não se restringe apenas ao seu círculo de convivência. A ideia de companheirismo, que aparece nesses versos, extrapola o âmbito privado e se estende também à esfera pública, ligando-se à realidade pouco afável para com os homens, por meio dos diálogos com escritores cujos valores e ideais se aproximam. Nesse *Museu* há lugar para personalidades de diferentes épocas, desde o primo e conterrâneo Manuel Bandeira ao poeta espanhol Quevedo, do qual se distancia por quase quatro séculos.

Dessa maneira, a afinidade entre João Cabral e muitos artistas que ele não conhecia pessoalmente possibilita associar a noção de relacionamento social encontrada nos poemas em homenagem aos amigos-artistas à ideia de amizade formulada em *Homens em tempos sombrios*, livro escrito por Arendt (2003) a partir de artigos publicados esparsamente, acerca de autores contemporâneos seus, com exceção de Lessing. Apesar de esse autor ter vivido no século XVIII, apresenta afinidades com aquilo que a autora define como o diferencial desses que viveram e se formaram em “tempos sombrios”, no XX, cujas obras e vidas representam uma luz que, embora frágil e opaca, busca romper com a escuridão de uma época que não se restringe apenas à fase entre guerras, mas se estende a vários eventos e períodos tenebrosos da humanidade.

Nesse contexto, o homem moderno vincula o sentimento de amizade ao fenômeno da intimidade, no qual se revelam aspectos subjetivos dos amigos à medida que eles se afastam da objetividade do mundo. Para Arendt (2003), Rousseau, diferentemente de Lessing, representa melhor a defesa dessa ideia, condizente com o comportamento daqueles que se

deixam alienar, evadindo-se da realidade imediata enquanto privilegiam a privacidade dos encontros pessoais em detrimento de assuntos de âmbito público. Na Revolução Francesa, à Igualdade e à Liberdade, vinculadas ao âmbito político, soma-se a Fraternidade, associada ao afeto que liga o homem a seus pares na sociedade. Para Rousseau, aquilo que aproxima os seres humanos como irmãos deve-se à compaixão e não à razão, ao passo que Lessing, por considerar o aspecto irrestrito e igualitário da compaixão, vê a amizade, devido a seu aspecto seletivo, como um elemento capaz de unificar aqueles que comungam de ideais afins.

O desinteresse pela política, que se observa em momentos conturbados da história da humanidade, leva à perda daquilo que equilibraria a convivência do sujeito com os outros homens, tornando-o inconciliável com o mundo e com seu tempo. Sob esse viés, momentos em que a humanidade é privada do espaço público tornam propício o recolhimento para sua liberdade de pensamento. De acordo com Arendt (2003, p.15), “cordialidade e fraternidade tornam os homens mais próximos num contexto em que a realidade e o mundo visível deixam de ser o elemento comum a todos os homens, uma vez que esse papel passa a ser representado pela natureza humana e pelos vínculos de compaixão estabelecidos entre si”.

João Cabral atravessou conturbados períodos históricos, como a Segunda Guerra Mundial, além de ter trabalhado na Espanha durante o governo de Francisco Franco. O autor manteve contato direto com algumas vítimas desse regime, como os membros do grupo de vanguarda *Dau al Set*¹¹⁴, do qual fora um grande interlocutor. A título de ilustração, destacam-se a valorização da arte de Joan Miró, por meio da aquisição de seus quadros e da elaboração de um ensaio¹¹⁵, além da editoração e publicação de textos de alguns dos poetas silenciados pela ditadura espanhola. Durante esse período, embora alguns intelectuais não tenham sido enviados a outros países, a eles foi imposta uma espécie de exílio na própria terra natal, tirando-lhes o direito ao diálogo e à propagação de suas ideias e expressões artísticas. Por ocupar um cargo que não o expunha diretamente aos riscos impostos por Franco, João Cabral conseguiu transitar entre esses artistas sem despertar tantas suspeitas. Apesar disso, não constam em seus versos muitas referências explícitas a acontecimentos históricos que

¹¹⁴ *Dau al Set* (Dado de Sete Faces) trata-se de um grupo de vanguarda catalã, que surgiu após a Guerra Civil, na Espanha, em 1948, criado em torno da revista homônima. Entre os seus idealizadores, destacam-se o poeta Joan Brossa, o filósofo Arnau Puig e os pintores Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart e Joan-Josep Tharrats.

¹¹⁵ O livro em prosa *Joan Miró*, composto por gravuras originais desse pintor espanhol e com análise crítica da sua pintura, fora publicado em 1950, em Barcelona, pelas Edições de l'Oc, e em 1952, no Rio de Janeiro, no Caderno de Cultura do MEC. O texto integral, sem as gravuras de Miró, encontra-se na *Obra completa* (1994), organizada por Marly de Oliveira, e no livro *Prosa* (1997). Em 2018, a versão original, com o texto de João Cabral e as gravuras de Miró, foi publicada pela Editora Verso Brasil.

marcaram o século XX, como as ditaduras e as guerras¹¹⁶. Nesse sentido, pode-se perceber que, na sua poesia, o seu tempo é referenciado a partir do homem, seus artistas com suas obras. Se, por um lado, enquanto escrevia *Museu de tudo*, o mundo aparentemente se recuperava das mazelas que assolaram a primeira metade do século XX, por outro, ainda pairava o receio advindo da Guerra Fria.

Em quase todo o período que compreende a escrita desse livro, João Cabral já não se encontrava mais na Europa, mas servia como embaixador em países da África subsaariana, muitos deles suscetíveis a várias catástrofes. Contudo, não se notam, na poética cabralina, elementos que denunciem as desfavoráveis condições de vida dos povos africanos. Observa-se a presença desse continente na referência a suas paisagens naturais ou a elementos culturais, como se evidencia em “Impressões da Mauritânia”, “Viagem ao Sahel”, “Escultura Dogon” e “Em Marraquech”.

Não deixa de causar estranheza o silêncio de João Cabral acerca dos problemas da África, se pensarmos no seu envolvimento com a realidade de camadas menos privilegiadas do Nordeste brasileiro. A atenção dispensada àqueles que se encontram à margem no continente Americano, como se evidencia desde *O cão sem plumas*, não pode ser observada em relação ao Africano. A realidade brasileira é abordada a partir do homem que a vivencia. Nesse cenário, ao denunciar as condições degradantes dos catadores de caranguejos do rio Capiberibe, faz-se uma alegoria entre o rio, o homem e o crustáceo, que lhe servirá de alimento. De maneira semelhante, ao refletir sobre o êxodo rural decorrente das grandes secas no Nordeste, ilustra-se, por meio do Severino, a condição de quem não tem acesso a direitos básicos. Tanto nesses livros, quanto em poemas diluídos ao longo da obra, como “Os reinos do amarelo” e “O hospital da Caatinga”, por exemplo, percebe-se um envolvimento, tanto do ponto de vista imagético quanto linguístico, com a temática trabalhada.

Por mais que parem ideias acerca da dificuldade gerada pela poética mais esmerada de João Cabral, ao denunciar as condições do homem nordestino, o poeta insere elementos que se conectam a uma realidade imediata. Além de adotar tal postura, não deixa de observar criticamente aqueles que o fazem de modo diferente. Isso pode ser observado no poema “*Casa Grande & Senzala*, quarenta anos”, no qual presta uma inusitada homenagem ao aclamado livro de Gilberto Freyre:

¹¹⁶ Entre as poucas referências a guerras destacam-se: “Episódio da Guerra Civil Espanhola”, de *Crime na calle Relator* (1987); “Guerra”, “A hora única” e “Poema”[datado de 1938], de *Primeiros poemas*, e o inédito “A nuvem sobre a batalha”.

Ninguém escreveu em português
 no brasileiro de sua língua:
 esse à vontade que é o da rede,
 dos alpendres, da alma mestiça,
 medindo sua prosa de sesta,
 ou prosa de quem se espreguiça.
 (MELO NETO, 1975, p. 37)

Aqui o foco não recai sobre o primo e conterrâneo Gilberto Freyre, como se espera dos poemas de circunstância, mas sobre os quarenta anos de publicação do seu livro discorra analisar *Casa Grande & Senzala* (1933). Sem se restringir a mera circunstância contida na data de publicação, apresenta elementos de crítica literária ao analisar a sua linguagem predominante. Para a análise proposta, é importante lembrar que o seguinte fragmento de *O cão sem plumas* toca em questões próximas à “prosa de sesta” utilizada pelos estratos sociais mais privilegiados:

(É nelas,
 mas de costas para o rio,
 que “as grandes famílias espirituais” da cidade
 chocam os ovos gordos
 de sua prosa.
 Na paz redonda das cozinhas,
 ei-las a resolver viciosamente
 seus caldeirões
 de preguiça viscosa.)
 (MELO NETO, 2014, p. 166)

A partir do emprego dos parênteses, o sujeito poético, no primeiro segmento em que descreve a paisagem do Capibaribe, indica a indiferença com a qual os mais abastados do Recife lidam com o rio. Essa imagem das “grandes famílias espirituais” chocando os ovos gordos da sua prosa pode ser associada ao mesmo tom crítico destinado à “prosa de sesta, de casarões de alpendre” com a qual Gilberto Freyre apresenta a sua *Casa Grande & Senzala*.

Embora se proponha a refletir sobre as oligarquias que fundamentam a sociedade brasileira – sobretudo a nordestina –, o discurso é marcado por uma linguagem que caracteriza aquele que pertence a estratos mais privilegiados. Ao falar da alma mestiça do povo brasileiro, o narrador de *Casa Grande & Senzala* recorre a uma prosa de sesta, típica de quem conhece a vida afável e a variedade linguística padrão. A temática voltada para a realidade do povo brasileiro contrasta com o discurso mais refinado, distanciando-se daquilo que é retratado. Critica-se, portanto, o tom elitizado da narrativa de Gilberto Freyre, cuja proposta de trabalho não condiz, linguisticamente, com a maneira pela qual se apresenta. É importante

observar que, se por um lado, João Cabral, na condição de neto de senhor de engenho, também se sentava nos alpendres dos casarões; por outro, com a sua linguagem mais seca, que remete ao cordel, busca se distanciar da prosa de sesta presente em *Casa Grande & Senzala*¹¹⁷.

Se nesse poema João Cabral critica o tom elitizado, incompatível com a realidade brasileira sobre a qual Gilberto Freyre discorre, ainda em *Museu de tudo* “Lendo provas de um poema” traz o relato sarcástico de um sujeito poético diante de temáticas pouco líricas.

Com Rubem Braga, certa vez,
lia em provas “Dois Parlamentos”.
Na manhã ipanema e verão,
em volta do alto apartamento,
sem que carniça houvesse perto,
sem explicação, todo um elenco
de urubus se pôs a rondar
a cobertura, em voos pensos:
como se farejassem a morte
no texto que estávamos lendo
e se a inodora morte escrita
não fosse esconjuro mas treno.
(MELO NETO, 1975, p. 60)

Como se narrasse uma anedota, o sujeito poético rememora um acontecimento que teve também a participação de Rubem Braga. O foco recai sobre um dos livros de João Cabral, *Dois parlamentos* (1961), do qual o escritor carioca desempenha o papel de leitor atento antes da sua publicação. Nele, o poeta em pauta nesta tese se volta para as mazelas sociais vividas pelos homens nordestinos, acentuadas nos livros da década de 1950, ironizando o fato de os parlamentares, supostamente responsáveis por encontrar a solução para a seca no Nordeste, basearem-se em discursos falaciosos distantes da real situação que aflige os habitantes dessa região.

Ao homenagear Gilberto Freyre, João Cabral critica o distanciamento linguístico do seu livro mesmo que se proponha a analisar o contexto histórico brasileiro. A referência ao amigo Rubem Braga serve-lhe de pretexto para refletir sobre a sua própria obra, por meio da relação intratextual com o livro publicado há mais de duas décadas. O descaso das autoridades políticas que protagonizam os diálogos de *Dois parlamentos*, que, mesmo inacabado, atrai para si aves de rapina, contrasta com o ambiente onde essa cena se passa. O verso “Na manhã

¹¹⁷ A imagem do engenho que o livro de Gilberto Freyre evoca aparece na primeira estrofe – “Passou num engenho de açúcar/ de Pernambuco, numa data/ entre os engenhos de Zé Lins/ e os de Casa Grande & Senzala.” (MELO NETO, 2014, p. 769-770) – do poema “O circo”, de *Crime na calle Relator* (1987).

ipanema e verão” remete à ideia de que a cobertura onde ambos se encontram para fazer a leitura da prova do poema garante-lhes uma visão privilegiada da praia de Ipanema. Porém, ao grafar o nome desse lugar com inicial minúscula, o sujeito poético o transforma em um substantivo comum, reduzindo a importância desse conhecido ponto turístico. Isso sugere também o resgate do significado dessa palavra, oriunda do tupi-guarani, como “lago fedorento, água ruim ou rio sem peixe”. Ainda que a grafia lance dúvidas quanto à referência à praia carioca, a possibilidade de a leitura de um dos textos mais ácidos acerca da realidade nordestina ter sido realizada em um lugar considerado tão afável é muito contrastante. Aparentemente, o ambiente no qual se encontravam não era propício à presença de um “elenco de urubus”. O sobrevoo dessas aves indesejadas nesse cartão postal deve-se à temática pouco nobre lida na cobertura de Rubem Braga. A ideia de carniça em uma praia do Sudeste, que a temática da seca carrega, potencializa a ironia em torno dos senadores com sotaque sulista.

Rubem Braga¹¹⁸ mereceu a atenção de João Cabral em outras situações, como a dedicatória de “Pescadores pernambucanos”, de *Serial* (1961), e o poema “Rubem Braga e o homem do farol”, de *Crime na calle Relator* (1987). Dos escritores brasileiros homenageados tanto nos poemas quanto nas dedicatórias, em livros anteriores de João Cabral, apenas Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes são retomados. Daqueles que aparecem pela primeira vez, destaca-se Marques Rebelo que, além de ser contemplado com três dos poemas de *Museu de tudo*, será lembrado, novamente, em *Sevilha andando* (1990), com o poema “Meu álcool”. Joaquim Cardozo é tematizado em seis poemas, além de outras referências diluídas em dedicatórias e ao longo da obra de João Cabral.

Enquanto alguns nomes são reverenciados pela primeira vez, em *Museu de tudo*, nota-se certo silêncio em relação a escritores a que João Cabral havia dedicado bastante atenção em livros anteriores, como Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Augusto dos Anjos e Murilo Mendes, por exemplo.

Entre Drummond e João Cabral, há muito mais do que a querela sobre qual deles é o maior poeta brasileiro. A importância daquele na trajetória poética desse pernambucano pode

¹¹⁸ Em *A literatura como turismo* (2016), antologia poética de João Cabral com seleção e texto de Inez Cabral, entre notas que revelam “o amigo João”, a organizadora relata esta situação inusitada envolvendo certa visita que o diplomata Rubem Braga lhe fizera em Sevilha: “Um dia, recebeu no consulado uma mensagem da guarda costeira informando que um barco tinha entrado pela foz do rio Guadalquivir e se dirigia a Sevilha com uma imensa bandeira do Brasil na popa. A bandeira era tão grande que sua ponta mergulhava na esteira do barco, e foi isso que chamou a atenção das autoridades espanholas. Quando o barco chegou a Sevilha, qual não foi o espanto de meu pai ao ver saltar da nave seu amigo Rubem Braga, na época embaixador em Rabat, que chegava para fazer-lhe uma surpresa.” (MELO NETO, 2016, p. 74.)

ser observada em poemas dispersos¹¹⁹; na dedicatória dos seus primeiros livros – *Pedra do sono* (1942) e *O engenheiro* (1945); na tentativa de dar voz a Joaquim, Raimundo e João, do poema “Quadrilha”, em os *Três mal-amados* (1943); em declarações emitidas em entrevistas e na correspondência trocada entre eles. O jovem Cabral teve na figura de Drummond uma espécie de mestre que lhe fez acreditar na possibilidade de também ser poeta, quando descobriu seus versos diferentes daquilo que os parnasianos praticavam¹²⁰. A esse poeta, já respeitado nos circuitos literários do Sudeste brasileiro, aquele principiante não hesitou em recorrer, enviando-lhe cartas, exemplares de livros, convites e variadas solicitações.

Desde a fase de agitação cultural, marcada pela organização do I Congresso de Poesia do Recife (1941)¹²¹, para o qual requisita o auxílio de Drummond na divulgação, aos encontros como colegas de serviço público no Rio de Janeiro, até o apadrinhamento do casal Stella e João Cabral por Dolores e Carlos Drummond observa-se uma amizade profícua. Talvez, esse pernambucano, sem dimensionar a cordialidade daquele que se correspondia de modo atencioso com quem lhe escrevia¹²², possa ter levado para um plano mais pessoal do que o pretendido pelo mineiro. No entanto, como uma espécie de discípulo que se propõe a superar o mestre, a relação entre ambos, tanto no âmbito privado quanto no literário, esvai-se, gradativamente, à medida que João Cabral ultrapassa as fronteiras brasileiras, a serviço do Itamaraty, e entra em contato com outras literaturas, principalmente a espanhola. A correspondência trocada por eles¹²³ sugere o silêncio que pairou entre ambos a partir da década de 1950. Em cartas enviadas por outros escritores, como Lêdo Ivo e José Guilherme Merquior, por exemplo, observam-se as críticas de João Cabral à poesia de Drummond e certo ranço com a hegemonia política e literária de Minas Gerais no cenário nacional.

No acervo de João Cabral, pesquisado para a escrita desta tese, encontram-se as correspondências enviadas por Lêdo Ivo. Ao enviar notícias do Brasil, Ivo deixa subentendida

¹¹⁹ *Primeiros poemas*: “C.D.A”, dedicatória do poema “O momento sem direção”; *O engenheiro*: “A Carlos Drummond de Andrade”.

¹²⁰ “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta. Sempre fui antimusical, e na minha adolescência essa postura era incompatível com a poesia. No colégio, tinha um imenso enjoo dos versos tipo ‘Ora, direis, ouvir estrelas’, com esse ritmo chatíssimo” (MELO NETO, 2014, p. 922).

¹²¹ Esse Congresso fora organizado pelo grupo de intelectuais liderados por Willy Lewin, que se reunia no Recife, no início da década de 1940, do qual faziam parte Lêdo Ivo, Vicente do Rego Monteiro e João Cabral, que apresentara a Tese “Considerações sobre o poeta dormindo”, que consta na sua *Obra completa* (1994 e 2014)

¹²² A título de ilustração, o filme “O último poema” (2015), de Mirela Kruehl, aborda a troca de correspondência entre Drummond e a professora gaúcha, Helena Maria Balbinot, a quem não conhecia pessoalmente.

¹²³ Dos 62 documentos que constituem a correspondência trocada por esses poetas, organizados por Flora Süssekind e publicados no livro *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001), apenas oito, entre cartões postais e cartas, sucedem a 1950.

a implicância do amigo com os mineiros, que tinham Drummond como figura mais notável. Em carta de 5 de setembro de 1950, ao comentar o sucesso de *O cão sem plumas* e a atenção dispensada pelos jornais e por outros intelectuais brasileiros a João Cabral, que, até então, não havia publicado seus livros no circuito de editoras comerciais, Ivo sugere que “os mineiros ficaram danados”. Em outra, datada de 10 de outubro de 1957, menciona a ausência de novidades tanto na política quanto na literatura, cujas aragens continuavam sendo mineiras.

Em carta de 28 de novembro de 1950, enviada a Ivo¹²⁴, João Cabral sugere a sua condição de poeta solitário na literatura brasileira, por estar fora do país e sem compreender, portanto, o que seus conterrâneos vinham fazendo poeticamente. Na ocasião, o autor expressa certo incômodo com a seguinte situação: “Quando vejo que o Carlos Drummond escreve sobre Alphonsus de Guimarães Filho passo a não compreender mais nada. E a me sentir deslocado, fora de tudo. Porque se poesia é o que A. de Guimarães Filho faz, o que eu faço não o é” (IVO, 2007, p. 48)

Certo distanciamento em relação a Drummond é evidenciado também pelas cartas de 25 de junho de 1951 e 25 de julho de 1951. Na última correspondência, inclusive, justificativa sua recusa em fazer um prefácio para uma coleção de poetas brasileiros, organizada por Cassiano Ricardo, alegando a pouca habilidade para escrever prosa, principalmente, um estudo sobre a poesia de Drummond. Apesar de reconhecer a importância do mineiro na sua formação poética, João Cabral indica ter dificuldades para falar dele tecnicamente, por isso considera desnecessário algo que envolva apenas o aspecto sentimental.

Além da correspondência trocada com Ivo, uma das cartas enviadas por Merquior¹²⁵ a João Cabral também traz a dimensão de possíveis discordâncias poéticas. Na primeira, datada de 17 de outubro de 1966, além de elogiar a poesia cabralina e as boas impressões intelectuais deixadas por ele, no contexto da diplomacia brasileira, esse crítico faz alusão, em tom irônico e provocativo, a umas opiniões muito curiosas acerca da poesia de Drummond, de que teve notícias por meio de um amigo comum¹²⁶, mas que ele preferia ouvir do próprio João Cabral, para evitar que sejam deturpadas por interpretações alheias.

¹²⁴ Publicadas no livro *E agora adeus: Correspondências para Lêdo Ivo* (2007)

¹²⁵ A correspondência de Merquior com Cabral também se encontra no acervo desse poeta, na Fundação Casa de Rui Barbosa. Constitui-se por 19 documentos manuscritos e datiloscritos, enviados de Berna, Paris e Londres, entre junho de 1966 a junho de 1984.

¹²⁶ “Quanto a Bruno, de cuja poesia continuo apreciador, sempre que – meteoricamente – passa por aqui me relata umas opiniões suas sobre Drummond, muito curiosas[...]”. A pessoa a quem Merquior se refere sem indicar sobrenome, possivelmente trata-se do poeta Bruno Tolentino.

O esvaecimento das correspondências, algumas declarações de João Cabral¹²⁷, a ausência do poeta mineiro nos livros posteriores a *O engenheiro* (1945), inclusive nos poemas de cunho metalinguístico e circunstancial, de *Museu de tudo* (1975), entre outras questões, corroboraram e, ainda, suscitam especulações acerca de um possível rompimento. Apesar do silêncio mútuo, um João Cabral amadurecido não deixou de creditar a Drummond a importância na sua trajetória poética, apontando-o como “o maior poeta brasileiro desde o Bento Teixeira da *Prosopopeia*” (MELO NETO, 2014, p. 55). Entre as dedicatórias e outros traços que levam a pensar nas declarações de amizade, por meio da poesia, Drummond não se refere a João Cabral nem mesmo nos seus livros mais inclinados ao contingente, como *Viola de Bolso* (1952) e *Versiprosa* (1967), ou mesmo no caderno *Versos de circunstância* em que anotava dedicatórias e outros registros mais informais, publicados em 2011. Consta apenas uma singela dedicatória ao poema “Campo, chinês e sono¹²⁸”, do livro *A rosa do povo* (1945).

Do modo semelhante ao que ocorre com Drummond, Graciliano Ramos e Murilo Mendes também não são mencionados em *Museu de tudo*. Importantes para o processo poético cabralino, destacam-se poemas que fazem referência aos dois autores, a começar pelo escritor alagoano, referenciado neste segmento de “A palo seco”, de *Quaderna*:

4.3. *A palo seco* existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

¹²⁷ “Gostei dos primeiros livros de Drummond, quando ele era um poeta de língua presa. Gostei, digamos, até *A rosa do povo*. A poesia dele caiu de intensidade e densidade depois que se deixou influenciar pela língua solta de Neruda.” (MELO NETO, 2014, p. 55)

¹²⁸ O chinês deitado
no campo. O campo é azul,
roxo também. O campo,
o mundo e todas as coisas
têm ar de um chinês
deitado e que dorme.
Como saber se está sonhando?
O sono é perfeito. Formigas
crescem, estrelas latejam,
peixes são fluidos.
E árvores dizem qualquer coisa
que não entendes. Há um chinês
dormindo no campo. Há um campo
cheio de sono e antigas confidências.
Debruça-te no ouvido, ouve o murmúrio
do sono em marcha. Ouve a terra, as nuvens.
O campo está dormindo e forma um chinês
de suave rosto inclinado
no vão do tempo.
(ANDRADE, 2007, p. 144-145).

as paredes caiadas,
 a elegância dos pregos,
 a cidade de Córdoba,
 o arame dos insetos.
 (MELO NETO, 2014, p.340)

O canto flamenco em que se usa apenas a voz, sem acompanhamento de instrumentos musicais, é relacionado a outras formas de existir e de criar no extremo. Entre alguns exemplos de “ser *a palo seco*”, destaca-se Graciliano Ramos, um dos maiores expoentes do Romance de 30 – movimento literário apontado por João Cabral, no seu texto inédito (1954), como modelo para se combater a evasão da realidade a que a poesia brasileira de meados da década de 1950 havia sucumbido. Numa espécie de identificação, tanto com a temática quanto com a maneira de retratá-la, o sujeito poético enaltece o tom seco característico de Graciliano Ramos, enfatizando a sua representação em termos de aconselhamento e de higiene. Para ambos, não se trata de “aceitar o seco por resignadamente, mas de empregar o seco porque é mais contundente”. Seguindo esse mesmo propósito de reiterar a *secura* perseguida tanto pelo poeta pernambucano quanto pelo romancista alagoano, no livro *Serial* (1961) – dedicado a José Lins do Rego, a homenagem fica por conta de “Graciliano Ramos:”.

Diferentemente dos outros títulos, este apresenta o nome do escritor acompanhado do sinal de pontuação [:], utilizado geralmente para introduzir uma fala ou uma explicação. Nesse caso, os primeiros versos de cada um dos quatro segmentos empregam o verbo falar na primeira pessoa do discurso, algo pouco comum na poesia avessa a subjetividades de João Cabral. O uso de dois pontos, no entanto, distancia o sujeito poético de possíveis associações ao próprio João Cabral discorrendo sobre seus métodos. Inicialmente, o sujeito poético, o qual pode ser considerado o escritor a que se refere o título, indica que:

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

de toda uma crosta viscosa,
 resto de janta abaianada,
 que fica na lâmina e cega,
 seu gosto da cicatriz clara.
 (MELO NETO, 2014, p. 414-415)

Ainda nos primeiros versos, explicita-se uma referência ao poema “A lição de poesia”, de *O engenheiro* (1945), no qual o sujeito poético, em meio ao árduo processo de escrita, diz salvar das águas salgadas do poeta “vinte palavras sempre as mesmas.”, a fim de trazê-las à superfície branca do papel cauterizado pelo sol. Embora as vinte palavras remetam ao processo criativo de João Cabral, nesse poema de *Serial*, elas são relacionadas ao autor de *Vidas secas*.

Retomando o assunto que intrigava o poeta crítico que, na sua prosa ensaística de 1950, instigava seus contemporâneos a criar uma arte poética comprometida com a realidade imediata, à maneira do que fizeram os romancistas de 30, “Graciliano Ramos:” enfatiza princípios básicos da comunicação. Na primeira estrofe, “Falo somente com o que falo”, percebe-se o envolvimento com o próprio objeto poético. Na segunda, “Falo somente do que falo:/ do seco e de suas paisagens, / Nordestes, debaixo de um sol/ ali do mais quente vinagre:”, evidencia-se o assunto a ser retratado. Na terceira, “Falo somente por quem falo:/ por quem existe nesses climas/ condicionados pelo sol, / pelo gavião e outras rapinas”, destacam-se aqueles que motivam a sua escrita. Na última, “Falo somente para quem falo”, valoriza-se a imagem do leitor. Nessas estrofes, estão compreendidos quatro elementos fundamentais em qualquer processo de comunicação: o código, a mensagem, a finalidade e o interlocutor. A esse último João Cabral dedicou atenção especial, nos seus textos em prosa mais conhecidos – “Da função moderna da poesia” (1954) e “Poesia e composição” (1952) – e no inédito “A poesia brasileira” (1954).

A temática e o léxico mais propensos à aridez típica do lugar retratado, tanto nos romances de Graciliano Ramos quanto nos poemas de João Cabral, visam despertar o leitor para realidades incômodas, para as quais muitos cerram seus olhos. Essa literatura “a palo seco” busca manter o leitor atento:

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.
(MELO NETO, 2014, p. 415)

A imagem do sol que incomoda o leitor, despertando-lhe da alienação que o faz buscar na literatura assuntos aprazíveis, remete à pedra que, ao se misturar aos grãos sólidos do feijão, deixa de ser desprezada como os demais elementos que boiaram e passa a impedir a leitura fácil e leve:

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo, não quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.
(MELO NETO, 2014, p. 457)

O despertador acre com o qual o sujeito poético de “Graciliano Ramos:” acorda o leitor do seu sono de morto lembra essa pedra que obstrui a leitura fluida e agradável. Guarda semelhanças, também, com a nódoa na roupa branca descrita por Manuel Bandeira, em “Nova poética”:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito.
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem en-
[gomada, e na primeira esquina passa um
[caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça
[de uma nódoa de lama:

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem
[por cento e as amadas que envelheceram
[sem maldade.
(BANDEIRA, 1986, p. 287)

Datado de 19 de maio de 1949 e publicado, inicialmente, no livro *Belo Belo*, esse metapoema relata a atividade do poeta antilírico cujo resultado do trabalho pode ser comparado a uma mancha de lama que macula o branco da veste de brim. Em contraste com o lirismo metaforizado pelo orvalho, que encanta os leitores ingênuos e propensos à beleza e aos sentimentalismos, essa “nova poética”, representada pela nódoa, retrata a realidade

imediate com seus infortúnios e desalentos. Portanto, esse tipo de poema deve ser escrito por um poeta sórdido, capaz de misturar a sujeira da poesia à marca suja da vida, a fim de incomodar o leitor, quer seja com a secura e a pedra, quer seja com a nódoa na roupa branca. A lama com a qual esse poeta transgressor cria a poética que rompe com o lirismo convencional remete às “águas não lavadeiras [que] deixam tudo encardido” e que “dão um mundo velado por véus de lama, véus de luto” que João Cabral associa ao também antilírico Augusto dos Anjos, em “O sim contra o sim”, de *Serial*.

Tanto em “A *palo seco*” e “Graciliano Ramos:”, quanto em declarações emitidas em entrevistas e em outros textos, João Cabral externou a sua admiração pelo autor de *Vidas secas*, considerado como um dos predecessores da aridez peculiar a sua poesia. Em depoimento para o livro *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*, Antonio Carlos Secchin faz alusão ao encadeamento sintático e a aversão à espontaneidade que levam João Cabral a reverenciar Graciliano Ramos, ao passo que não há menção a Jorge Amado¹²⁹, por exemplo. Apesar de exaltar pouco as qualidades da literatura brasileira, “elogiava Graciliano porque tem tudo a ver com a construção e economia verbal, evitando aquela imagem que borbulha por geração espontânea.” (SECCHIN *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 117).

Em relação ao autor de *Poesia liberdade*, além da amizade mútua, João Cabral afirmou reiteradas vezes a importância da escrita pictórica do poeta mineiro no seu processo de escrita que valoriza a imagem.” Além da dedicatória de *Quaderna*, é homenageado novamente no poema “Murilo Mendes e os rios”, de *Agrestes*:

Murilo Mendes, cada vez
que de carro cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna *te saluda*.

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

¹²⁹ Embora nas versões publicadas da Obra Completa de João Cabral não constem poemas sobre o escritor baiano, entre os inéditos destaca-se “Mística na Bahia”, que se encontra na seção “*Produção intelectual*”, do espólio de João Cabral, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa. Poema longo, constituído por quatro partes nas quais, dialogando ora com Jorge Amado ora com Vinícius de Moraes, o sujeito poético questiona se foi o baiano o responsável pela inserção de temáticas sobrenaturais na poesia do carioca.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar, temos dentro.
(MELO NETO, 2014, p. 702)

Por parte de Murilo Mendes, João Cabral é lembrado com frequência em sua obra. Mencionamos, por exemplo, a dedicatória do livro *Parábola* (1952); a referência no poema em prosa “Sevilha”, de *Espaço espanhol*; no livro *Convergência* (1966), além da menção em “Texto e informação”, com o verso “Joãocabralizei-me.”, há o conhecido “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”:

Sim: não é fácil chamar-se
João Cabral de Melo Neto.
Força é ser engenheiro
Mesmo sem curso & diploma,
Pernambucano espanhol
Vendo a vida sem dissímulo;
(MENDES, 1994, p. 692)

Ao elencar as afinidades e possíveis divergências entre esses dois amigos, o sujeito poético enfatiza as habilidades poéticas e humanas de João Cabral, entre as quais se destaca o comprometimento em retratar o real – “radiografar a miséria consentida estimulada pelos donos da direita”. Entre os interesses em comum, além de Velázquez, a dança flamenca, as touradas, encontra-se Graciliano Ramos, o percussor da *secura* e da *aridez* tão latentes na poesia de João Cabral. Os últimos versos dessa homenagem retomam uma expressão empregada por João Cabral para reverenciar o romancista alagoano: “Ter linguagem contundente, / ‘A palo seco’”. “A palo seco”, expressão cunhada por João Cabral para saudar Graciliano Ramos, agora é tomada de empréstimo por Murilo Mendes para definir aquele que tem a capacidade de “descobrir o ovo, a raiz, o núcleo, o germe do objeto”.

Entre os artistas homenageados na seção “Linguagens alheias”, de *Agrestes*, apenas os brasileiros Murilo Mendes, José Américo de Almeida e Clarice Lispector foram tomados como assunto principal de poemas. Há uma breve menção a José Lins do Rego em “A literatura como turismo” – “de tudo há nas casas de campo/ de Camilo, Zé Lins, Proust,

Hardy.” Destaca-se ainda uma espécie de anti-homenagem que busca atingir “Um piolho de Rui Barbosa¹³⁰”:

Certo piolho de Rui Barbosa
confiou a um memorialista
que se nascer pernambucano
é nascer ninguém, é sem chispa.

E explicou: a paisagem pouca
de Pernambuco não podia
parir vulcões de Ruibarbosas,
Castroalves (modesto, ele se excluía).
(MELO NETO, 2014, p. 714)

Além de escritores importantes na trajetória de João Cabral, é notável a ausência de escritoras brasileiras, tanto em *Museu de tudo* quanto nos demais livros. Às estrangeiras, como Sophia de Mello Breyner Andresen e Marianne Moore¹³¹, mesmo sem menção no livro de 1975, é dedicada certa atenção na *Obra completa*. Enquanto artistas plásticas, como Mary Vieira e Vera Mindlin, são homenageadas, nomes femininos ligados à literatura não chegam a ser mencionados. Isso não significa, entretanto, que João Cabral tenha sido indiferente a elas ou que não reconheça a importância de nomes expressivos como Clarice Lispector, Rachel de Queiroz e Cecília Meireles, por exemplo.

Em relação à Cecília Meireles, os textos inéditos “O exílio das elites” e “Romanceiro da Inconfidência”, analisados mais adiante, indicam a admiração justificada pela escrita de um poema histórico, segundo João Cabral, necessário à poesia brasileira¹³². Rachel de Queiroz não chega a ser mencionada, nem em versos nem em prosa, mas de modo indireto pode ser associada àquilo que João Cabral considera de mais importante na Literatura Brasileira: o Romance de 30 do qual ela é um expoente.

¹³⁰ Em nota à *Poesia completa* (2014), Antonio Carlos Secchin informa tratar-se do político e escritor baiano Homero Pires que fizera um comentário desagradável acerca dos pernambucanos com Afonso Arinos de Melo Franco.

¹³¹ Em *A educação pela pedra*, há “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”. O livro *Agrestes* conta com “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, “Ouvindo em disco Marianne Moore”, “Homenagem renovada a Marianne Moore”. Em relação à norte-americana, o primeiro segmento de “O sim contra o sim”, de *Serial*, continua as homenagens.

¹³² A criação de poemas com temas históricos é reivindicada em alguns dos textos em prosa, de João Cabral, principalmente no inédito “A poesia brasileira” (1954).

Em resposta a Mariza Raja Gabaglia¹³³, João Cabral expõe sua visão acerca das mulheres ao criticar o temor nutrido por muitas em relação ao efeito do tempo sobre a beleza e a juventude, supostamente compreendidas como características femininas essenciais. Nesse processo, faz alusão a outras mulheres “que criam raízes [e] resistem ao tempo. Você não pergunta se Clarice Lispector é feia ou bonita. A mesma coisa de Rachel e Dinah de Queirós [*sic]. São mulheres que criaram uma obra que fala por elas” (MELO NETO, 1987g, p. 148).

Crítica semelhante à preocupação excessiva com os efeitos do tempo sobre a aparência física observa-se no poema “Anúncio para cosméticos”:

Nada há contra o tempo.
 O homem tudo o que pode
 é fechar-se ao espaço
 redondo que o envolve;
 jogar fora o espaço,
 o fora, ele sim pode,
 assim numa Cartuxa
 que do ao redor o isole.
 Mas o tempo é de dentro;
 dentro ele faz-se, escorre,
 e esse escorrer interno
 não há nada que o corte.
 Às vezes o “.”
 por certo tempo o encobre:
 não o tempo ele próprio,
 sim o corpo que ele morde,
 já que o expressar do tempo
 é roer o que percorre.
 (MELO NETO, 1975, p. 83)

Assim como em outros de *Museu de tudo*, esse poema não se encaixa nem como metapoesia, nem como de circunstância. Encerra uma reflexão filosófica acerca do tempo, temática que aparece com frequência na obra de João Cabral, principalmente nesse *Museu*, conforme apontara Marta de Senna (1980). A partir de um assunto trivial – “o uso de cosméticos” – a reflexão sobre a efemeridade do tempo faz-se com base em uma imagem muito comum na poesia cabralina: o dentro e o fora das coisas.

Para o sujeito poético, não adianta tentar combater os efeitos físicos ocasionados pela passagem do tempo, recorrendo a produtos ou a outros subterfúgios que criem a ilusão de que o seu avanço pode ser contido. O contraste entre exterior e interior é ilustrado por outro par

¹³³ Na entrevista “De um papo com João Cabral de Melo Neto”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1974. p. 12, publicado no livro *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*, organizado por Zila Mamede, pela editora Nobel, 1987g.

constituído pelo cosmético, que disfarça momentaneamente o escorrer do tempo, e pelo vinho, por meio de um processo metonímico com o nome próprio Cartuxa, o que remete à marca da tradicional adega lusitana. Se por um lado, o primeiro é incapaz de evitar a ação inexorável do tempo, por outro, o segundo, mesmo que reconheça tal efeito, propicia um processo de depuração. À medida que os cosméticos se propõem a retardar o envelhecimento do corpo, acentua-se a preocupação exacerbada com as marcas temporais externas. Contrapondo-se ao culto à aparência, o amadurecimento vivenciado por quem busca aprimorar-se a cada dia relaciona-se a aspectos internos que remetem ao vinho, que depende da ação do tempo para ser fermentado e transformado em bebida nobre. Assim, qualquer tentativa de driblar a passagem do tempo deve relacionar-se ao crescimento pessoal e humano, ao invés de reduzir-se a meras preocupações de cunho estético. Retomando a ideia do dentro e do fora sobre a qual esse poema se estrutura, o paralelo entre cosmético e vinho remete ao envelhecer que se apresenta com o duplo aspecto de perecer ou de amadurecer.

As três escritoras do modernismo brasileiro, mencionadas na entrevista de 1974, podem ser consideradas como exemplo de mulheres a que esse tipo de obsessão não acomete, porque nelas prevalece a beleza interna ligada ao trabalho que desenvolvem. Clarice Lispector parece ser o nome feminino da literatura brasileira com o qual João Cabral mais estabeleceu diálogos. Além dessa referência na entrevista, há relevantes evidências de intercâmbio de ideias por meio de correspondências trocadas entre eles, como indica a carta enviada por João Cabral, em 1947, publicada na revista *Colóquio* nº 157/158, jul. 2000. Ao expor a Clarice Lispector os caminhos estéticos usados na criação de *Psicologia da composição* (1947), João Cabral indica se tratar do primeiro livro em que trabalha suas ideias sobre poesia de fora para dentro, a partir do esboço abstrato preenchido aos poucos pelas palavras escolhidas no dicionário, à maneira de Paul Valéry. Esse comentário corrobora a noção do poeta construtor difundida por ele mesmo, também parâmetro para algumas leituras críticas de sua obra. Adverte, porém, que a construção “não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i. é., não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material” (MELO NETO, 2000, p. 284).

Em “A máquina de João Cabral”, Marcos Siscar (2010) associa tais apontamentos a uma teoria estética empreendida pelo poeta de vários modos ao longo da sua obra, tanto em poemas de cunho metalinguístico quanto na prosa ensaística. A partir dessa visão, elabora “um projeto poético que se propõe a ir além de uma *mimesis* entendida como adequação entre texto e experiência vivida” (SISCAR, 2010, p. 289). Na concepção do estudioso, o autor

encontra-se em condição de criticar o real em sentido amplo, sem recorrer a divisões entre o poético e o histórico, isto é, sem desvencilhar o conteúdo da forma. A sua “máquina de comover” é associada àquelas utilizadas na fabricação de algodão doce, em que, inicialmente, há apenas uma roda girando, constituindo uma frágil nuvem de açúcar que enfim se tornará a guloseima. Essa imagem representa a divisão do processo poético em dois estágios bastante difundidos por João Cabral: o trabalho de construção, relacionado à roda, e o material, advindo da inspiração e de outras motivações. Para Siscar (2010, p. 294), “Cabral não quer ser mal interpretado, ele sabe que a forma é um ‘prazer individual, mas sem justificação social’. O poeta preocupa-se com a legitimidade social de sua estética e afirma inclusive que se trata de uma arte que lida com a palavra, coisa essencialmente social”.

Além do respeito e do reconhecimento da capacidade intelectual de Clarice, explícitos nessa carta de 1947, ela é a única escritora brasileira reverenciada em versos, como ilustra “Contam de Clarice Lispector”:

Um dia, Clarice Lispector
intercambiava com amigos
dez mil anedotas de morte,
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,
vindos do último futebol,
comentando o jogo, recontando-o,
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar na morte?
(MELO NETO, 2014, p.713)

Publicado na seção “Linguagens alheias”, de *Agrestes*, esse poema, em tom de anedota, difere-se de outros que homenageiam escritores, como Graciliano Ramos, Marques Rebelo e Marianne Moore, por exemplo, pois não propicia uma análise dos aspectos literários típicos do estilo clariceano. Apenas o último verso, que traz a fala da própria Clarice, pedindo para retomar a conversa sobre a morte, remete a temáticas de cunho existencialista tão caras a essa romancista.

Apesar da consideração por escritoras brasileiras contemporâneas, é notável a ausência de nomes femininos importantes no cenário literário nacional, nos versos cabralinos.

Além de “Contam de Clarice Lispector”, único publicado em livro de João Cabral, há o inédito “Poema-flash”, em homenagem a Regina Célia Colônia:

Asfáltico, poliglota
descampinado, Brasília,
sem fronteiras de país,
de idade, de cor de línguas:
eis o mundo que nos mostra
Regina Célia Colônia
Lúcida luz de mercúrio
Fria e funda e MOST incômoda.¹³⁴ (FCRB, AMLB, JCMN, Pasta *Obras literárias diversas*)

Nesse poema, o sujeito poético evidencia tanto os traços característicos da literatura produzida por essa escritora carioca quanto os aspectos ligados à sua biografia. Nascida no Rio de Janeiro, durante a infância, acompanhou seus pais por diversos países da América do Sul. A convivência com múltiplas culturas lhe proporcionou efeitos literários inspirados na língua quéchua, além de temáticas que contemplam os povos ameríndios dos Andes e da Amazônia. O cosmopolitismo a que se refere o poema em sua homenagem não se limita a essa experiência com os indígenas, como jornalista e diplomata brasileira manteve-se em conexão com a cultura de diversos países nos quais atuou, como, por exemplo, Senegal, Estados Unidos e Portugal. Isso também justifica a definição de poliglota – que o próprio João Cabral se encarrega de criar um efeito no seu poema ao misturar o vocábulo “*MOST*” às demais palavras em Língua Portuguesa – aplica-se tanto à escritora quanto aos seus textos, perpassados por palavras de diferentes idiomas, muitas delas pertencentes a dialetos da língua quéchua.

Inédito na obra de João Cabral, esse poema, com o título “A respeito de os leões de Luziânia”, encontra-se na contracapa de *Os leões de Luziânia* (1985), último livro publicado por Regina Célia Colônia, no Brasil. Há vários comentários nas orelhas, assinados por nomes de peso, como Murilo Rubião, Giovanni Pontiero, Maurício Salles, Antonio Carlos Villaça e Gilberto Mendonça Teles, e também um posfácio assinado por Fábio Lucas. Com o título “Uma grande escritora”, o texto da primeira orelha se inicia com um comentário de João Cabral de Melo Neto, ressaltando a renovação literária empreendida por Regina Célia Colônia a que ele define como a melhor prosa escrita a partir da década de 1970. Entre suas

¹³⁴ Encontra-se na pasta “Obras literárias diversas: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”, do acervo de João Cabral, sob os cuidados da FCRB. Foi publicado na contracapa do livro *Os leões da Luziânia* (1985), de autoria de Regina Célia Colônia, que consta no anexo IX, ao final desta tese.

qualidades, destaca-se o fato de retratar a realidade imediata, principalmente dos povos andinos, e de evidenciar aspectos urbano, social, poliglota e cosmopolita. O poeta pernambucano elogia a limpeza e a transparência do texto de Regina Célia Colônia, cujo caráter solar da sua escrita impessoal é comparado a uma lâmpada de mercúrio, retomando a imagem do “Poema-flash”.

Entre as décadas de 1970 e 1980, aquela que havia trabalhado para o Jornal do Brasil, de 1969 a 1970, apresenta-se no contexto literário brasileiro como uma escritora auspiciosa. Estreando com a poesia de *Sumaimana* (1974), publica mais três livros de contos – *Canção para totem* (1975), *Sob o pé de damasco, sob a chuva* (1984), *Os leões de Luziânia* (1985) – sendo o de 1975 contemplado com o 18.º Prêmio Jabuti, na categoria Contos. Apesar da boa aceitação com a qual iniciara, atualmente pouco se sabe a seu respeito. Além de referências discretas em páginas enciclopédias virtuais, de um dos seus contos na Revista Colóquio Letras¹³⁵ e de uma matéria publicada no Jornal do Brasil¹³⁶ na ocasião em que lhe fora concedido o prêmio Jabuti, há este breve comentário, feito por Luiza Lobo (1986) no texto “Dez anos de literatura feminina brasileira”:

Regina Célia Colônia parte da experimentação com o vocabulário e os recursos visuais da poesia concreta. Em seu livro de poesia **Sumaimana** utiliza a semântica da língua **quéchua** dos índios andinos para obter efeitos líricos. Nos contos de **Canção para totem**, as palavras são mais permeadas com o visual do que com o sentido dicionarizado. (LOBO, 1986, p. 113, negrito da autora)

Torna-se relevante refletir sobre os motivos que levam figuras notórias em um contexto literário, inclusive escritores premiados, a cair em ostracismo, até mesmo no circuito letrado, como o meio acadêmico e os cursos de Letras. A leitura atenta de outros autores que recebem alguma atenção dos leitores contemporâneos pode contribuir para reinserir na cena literária nomes outrora esquecidos, como Regina Célia Colônia e Marques Rebelo, por exemplo, que são contemplados nos poemas de João Cabral.

¹³⁵ Conto “Sob o pé de damasco, sob a chuva (terceiro movimento)”, publicado no n° 72, da *Revista Colóquio/Letras*, em março de 1983.

¹³⁶ A matéria “Jabuti premia uma canção para os índios da América Latina”, da edição n° 202, Ano LXXXVI, do Jornal do Brasil, além de noticiar a premiação, traz fragmentos do “Poema-flash” e comentários elogiosos emitidos por João Cabral: “Na minha opinião, Regina Célia Colônia é uma grande escritora. Dizer grande, de alguém na idade dela, é perigoso. É uma escritora de quem se tem muito que esperar”.

5. AMIZADES LITERÁRIAS

*Poema é composição,
Mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.*
(João Cabral de Melo Neto, em “Pedem-me um poema”,
2014, p. 883)

Ao homenagear escritores, muitos deles amigos, ou figuras com as quais mantenha afinidades estéticas e/ou ideológicas, apesar do distanciamento espaço-temporal, João Cabral exerce o almejado papel de crítico de arte. Em *Museu de tudo*, inclina-se para a análise literária, ao mesmo tempo em que relaciona a sua poesia à circunstância. A celebração da amizade nesses poemas configura-se como meio de julgar a arte produzida pelo homenageado, portanto, além do aspecto afetivo sobressai a criticidade em relação à obra dos amigos. Embora dedique muitos dos seus versos a esse fim, a prática poética voltada para escritores do seu círculo de convivência é combatida pelo ensaísta João Cabral, como se verifica nesta declaração:

O poeta [de hoje] se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades. Como ele busca, ao escrever, o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens, pois ele sabe que na linguagem comum e na vida em comum essa pequena mitologia privada se dissipará. O autor de hoje, e se poeta muito mais, fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los. (MELO NETO, 2014, p. 908)

O envolvimento poético com assuntos extraídos do cotidiano, conforme reivindica João Cabral, mereceu a atenção de outros poetas modernos brasileiros, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, para ficar só com aqueles cuja poesia de circunstância também será mencionada nesta tese. Em “Procura da poesia”, ironicamente, o eu lírico flerta com a ideia de distanciamento da realidade imediata no processo de criação poética:

Não faças versos sobre acontecimentos.
Não há criação nem morte perante a poesia.
Diante dela, a vida é um sol estático,
não aquece nem ilumina.
As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
Não faças poesia com o corpo,

esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
 [...]
 O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto.
 (ANDRADE, 2007, p. 117)

A recomendação desse sujeito poético – “não tires poesia das coisas” – contraria aquilo que serviu de mote para a poesia cabralina – “fazer poesia com coisas”. Assim, nessa “procura da poesia” excluem-se vínculos com o mundo externo ou com questões de cunho subjetivo, desde sentimentos, eventos e incidentes pessoais à atuação do homem em sociedade. A fim de suprimir o sujeito e o objeto do poema, aconselha-se, ainda, a penetrar “surdamente no reino das palavras” e lá despertar aquelas que se encontram em estado de dicionário, sugerindo um trabalho no plano da linguagem. A ênfase ao processo de criação poética em detrimento de temáticas comprometidas com a realidade empírica, no entanto, não condiz com boa parte da poesia de Drummond, sobretudo com o tom participativo de *A rosa do povo* (1945), onde se encontra esse poema. Ironicamente, o sujeito poético aconselha um processo de criação muito diferente daquele desenvolvido pelo poeta que assina esses versos.

Apesar da proposição de uma poesia que não se ampare em pequenos acontecimentos da vida diária ou em confissão de sofrimentos, paixões e outros pormenores de cunho privado, no ensaio “O poeta se diverte¹³⁷”, ao analisar *Mafuá do malungo*, livro muito propenso a essa característica, Drummond dá a ver certa flexibilidade em relação à “poesia de circunstância”:

De poemas que tais é feito *Mafuá do malungo*. Versos de circunstância, intitula-os o poeta. Mas que é circunstância, neste particular de versos? Se se incorpora à poesia, deixa de ser circunstância. Arte de transfigurar as circunstâncias, poderíamos rotular a poesia. A circunstância é sempre poetizável, e isso nos foi mostrado até o cansaço pelos grandes poetas de todos os tempos, sempre que um preconceito discriminatório não lhes travou o surto lírico. (ANDRADE, 2011, p. 143)

¹³⁷ Ver, de Drummond, o artigo ‘O poeta se diverte’; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1948, republicado em *Passeios na ilha*, Rio de Janeiro, 1952. Neste trabalho as citações serão extraídas da edição desse livro publicada em 2011, pela Cosac Naify.

Essa aversão ao preconceito que pode deter a criatividade também se relaciona a uma característica frequente na poesia de circunstância, que é o uso extenso do humor. Nesse mesmo artigo de Drummond, o poeta-crítico toca no tema dos trocadilhos, “um recurso poético que se degradou” (p. 144), mas que nos versos circunstanciais encontra plena vazão. O título, aliás, alude a um verso trocadilhesco dos “epigramas” de Verlaine – “Le poète à présent s’amuse” – no qual o verbo resulta ambíguo: *s’amuser* de fato significa “divertir-se”, mas o contexto poético também sugere a noção de algo como “desmusar-se”, desfazer-se da musa, da inspiração elevada. O que seria a condição do poeta “à présent”, no tempo presente, em face da modernidade dessacralizadora. Bem mais sério e cheio de consequências do que aparenta, o trocadilho aqui parece insinuar que o circunstancial é a matéria mais própria da poesia no mundo moderno.

Nas poucas referências a esse assunto, o autor aponta para uma direção menos rígida do que a seguida por João Cabral e menos jocosa do que a sugerida por Manuel Bandeira. Ainda em “O poeta se diverte”, busca diferenciar “poesia de circunstância” de “circunstância da poesia”, ou seja, situações que servem de contexto para que o poema surja e que são transfiguradas pelo fazer literário que torna poetizável o contingente. Essa distinção lembra o paralelo feito por João Cabral, em “Poesia e composição” (1952), entre “circunstância ambiente” e “circunstância fortuita da vida do autor”, no qual essa segunda é relegada pelo pernambucano. Ambos apontam para uma separação entre eventos particulares que servem de motivação à poesia ocasional, indicada pela “circunstância fortuita da vida do autor” e pela “poesia de circunstância”, e o contexto mais amplo vinculado à realidade em que a poesia é criada, representado pela “circunstância da poesia” e “circunstância ambiente”. Embora não apresente fundamentação teórica a esse respeito, ambos deixam subtendida a compreensão de que o tipo de circunstância a ser evitado na poesia relaciona-se ao cunho subjetivo, muitas vezes, ligado à vida do autor ou de pessoas próximas a ele, e não se refere a situações genéricas vinculadas ao mundo empírico. Essas ideias guardam semelhança com a seguinte distinção feita por Matvejevitch (1971): “uma poesia escrita com vistas às circunstâncias [...] de uma outra escrita em relação às circunstâncias”.

Na maioria dos estudos teóricos que versam sobre a poesia de circunstância ela é apontada como a expressão poética capaz de estabelecer vínculo com a realidade e com assuntos do dia, como a guerra, por exemplo. Comparando-se a maneira como esse conceito é tratado por estudiosos desse assunto, nota-se um contraponto em relação ao que aparece tanto em Bandeira quanto em João Cabral. Esses brasileiros relacionam-na aos versos ocasionais,

feitos na base do improviso e marcados pelo tom confessional. Em “O poeta se diverte”, Drummond aponta uma visão menos depreciativa a esse respeito, ao considerar a poesia como a arte de transfigurar as circunstâncias que, se elevada ao nível poético, deixa de ser circunstancial. No entanto, em sua poesia há passagens nas quais, ironicamente, nega a inserção de assuntos do cotidiano como temática, embora na sua obra sejam numerosos os poemas voltados ao contingencial. Na orelha da *Antologia poética* (1962), há um comentário que se aproxima de muitas das críticas feitas por João Cabral ao poeta bissexto, como indicam as palavras do próprio Drummond:

Entendo que poesia é negócio de grande responsabilidade, e não considero honesto rotular-se de poeta quem apenas verseje por dor-de-cotovelo, falta de dinheiro ou momentânea tomada de contato com as forças líricas do mundo, sem se entregar aos trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação e mesmo da ação. Até os poetas se armam, e um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos. (ANDRADE, 2003, s/p)

Embora não utilize os termos a que João Cabral recorre, no contexto geral, suas ideias alvejam o mesmo tipo de poeta e de prática poética a que o pernambucano se lança contra em alguns dos seus ensaios. Essa opinião de Drummond assemelha-se ao que fora discutido por João Cabral nos seus textos em prosa, principalmente naquele, de 1952, no qual estabelece distinção entre o poeta que cria a partir da inspiração e o que a concebe como fruto de um trabalho árduo e constante, ideia mais tarde retomada na conferência inédita, de 1954, por meio da oposição entre poeta profissional e poeta de circunstância ou bissexto:

A atitude deste é sempre a espera de que o poema se dê, de que se ofereça, com seu tema e sua forma. Essa atitude pode ser encontrada até nos poetas que mais conscientemente dirigem a escrita de seu poema. Eles dirigem seu poema, a feitura do poema que a circunstância lhe dita. Jamais dirigem o motivo de seu poema, jamais se impõe o poema. O que desejam, e esperam, é o poema absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe. Isto poderia ser uma definição do poeta bissexto, em que as reservas de experiência parecem mínimas e que jamais pode encontrar em si mesmo o material com que construir os poemas que a necessidade do homem lhe ordene.

Daí – e esta é uma consequência também da predominância da teoria da inspiração – advém, sobretudo entre os poetas, uma certa repulsa ao sentido profissional da literatura. (MELO NETO, 2014, p. 901)

Em “Procura da poesia”, supostamente recusa-se uma poética centrada em temáticas extraídas do cotidiano, no entanto, ao longo da sua obra, poemas que estabelecem vínculo com a realidade imediata são bastante significativos, principalmente em *A rosa do povo*, livro de onde vem o conselho para suprimir o sujeito e o objeto da poesia. Em *Sentimento do mundo*, livro elogiado por Bandeira pela habilidade de tocar em grandes temas, o eu lírico do poema “Mãos dadas” alerta para a importância de o poeta não se afastar da realidade e de fazer do tempo presente o assunto da sua poesia:

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.
(ANDRADE, 2007, p. 80)

A recorrência do cotidiano na poesia de Drummond permite associá-la às considerações de Goethe e Éluard que, em defesa da poesia de circunstância, orientam que a motivação para escrever obras poéticas deve vir da realidade que circunda o escritor. No entanto, se, por um lado, os versos com os quais finaliza esse poema – “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes/ a vida presente” (ANDRADE, 2007, p. 80) – guardam certa semelhança com estas palavras de Goethe – “Todas as minhas poesias são poesias de momento, pois vieram da realidade e na realidade têm fundamento e origem. De poesias tiradas do ar nada espero” (GOETHE, 1947, p. 14) – por outro, vão de encontro à recomendação contida em “Procura da poesia” – “Não faças versos sobre acontecimentos”.

Silviano Santiago (2006), em *Ora (direis) puxar conversa!*, discorre sobre a posição política-ideológica de Drummond, apontando o seu cosmopolitismo e a sua condição de sobrevivente em relação ao presente, porque encontra motivação para a sua poesia em objetos e acontecimentos. Em relação ao comprometimento com assuntos do seu tempo, Santiago (2006, p. 47) indica semelhanças entre João Cabral e o poeta mineiro: “João Cabral desentranhou da *rua* itabirana uma outra serpente que se fustiga – a do *rio* pernambucano. No

percurso do rio nordestino, a câmara dos olhos apreende o tráfego de seres humanos subalternos, semelhantes aos que caminharam pela rua itabirana”. Embora ambos voltem a atenção para algumas mazelas sociais, em Drummond, o engajamento poético remonta à década de 1940, enquanto em João Cabral isso se tornará explícito a partir de 1950, com a tríade relacionada ao rio Capiberibe. Os pontos de partida, a rua itabirana e o rio pernambucano, levam Santiago (2006) a diferenciar a percepção desses poetas: Se “a cosmovisão cabralina é geograficamente restrita à região de origem (o Nordeste brasileiro) e ao percurso geográfico do rio Capibaribe, a cosmovisão drummondiana tem a sua ‘nascente’ no mundo mineiro, mas deixa que, ali também, se enraíze o ‘sentimento do mundo’.” (SANTIAGO, 2006, p. 47). Apesar disso, não deixa de haver entre ambos uma fraternidade com “*los de bajo*”¹³⁸. Se em João Cabral isso assume formas de um rio, a fraternidade sertaneja, em Drummond, assemelha-se a uma rua, é uma fraternidade universal.

É importante salientar que nem tudo que se relaciona à presença do cotidiano em Drummond está sendo reduzido ao que se considera como poesia de circunstância nesta pesquisa, como dá a ver a diferença entre “circunstância ambiente”, ligada a uma realidade externa, e a “circunstância fortuita”, voltada a trivialidades da vida do autor e de seus pares.

Em relação a Manuel Bandeira, não foi apenas em *Mafuá do malungo* (1948/1955)¹³⁹ que pendeu para o que considera como versos de circunstâncias. Ao longo da sua obra, são inúmeros os registros nos quais se considera um “poeta menor e de circunstância”, como ilustra o irônico sujeito poético de “Testamento”:

Criou-me, desde eu menino,
Para arquiteto meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai!

Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo-suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta em que não lutei!
(BANDEIRA, 1986, p.262)

¹³⁸ Expressão de Mariano Azuela, citada por Silviano Santiago.

¹³⁹ A primeira edição artesanal de *Mafuá do malungo* foi feita por João Cabral, em 1948, com a sua prensa manual *O livro Inconsútil*. Em 1955, foi publicada uma edição aumentada pela Editora Livraria São José. Nesta tese, as citações referentes a esse livro serão extraídas do exemplar de 1955.

A poesia de circunstância é vista por alguns modernistas brasileiros como de menos valia e resultante do improvisado, que se volta para assuntos particulares da vida do poeta e de seus convivas. Essa visão generalizante e, até mesmo, estereotipada também comparece em Manuel Bandeira que, muitas vezes, apresenta-se como um “poeta menor” que se dedica a escrever sobre pequenos acontecimentos diários. Além de declarações no corpo de poemas, em prosa Bandeira também voltou a sua atenção para esse assunto, como demonstra o seguinte trecho de “Itinerário de Pasárgada”:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 1986, p. 40)

Cadinho, como se sabe, é um instrumento resistente ao fogo, essencial no processo de fundição de metais e minérios. Na criação poética, tal objeto seria capaz de derreter o que advém de emoções e de outros pormenores, devolvendo-os em forma de poema, depois de submeter o contingencial à prova de fogo do trabalho poético, que o tornaria poetizável. Bandeira se queixa de não possuir essa ferramenta que o capacite a transformar pequenos acontecimentos e impressões subjetivas em matéria poética. Mesmo se dizendo desprovido de tal recurso, em “Itinerário de Pasárgada”, indica poemas nos quais conseguiu desenvolver o que considera a “emoção social” na sua poesia¹⁴⁰. Ao justificar a aparência tímida desse tipo de verso em sua obra, possivelmente em consequência da ausência de um “cadinho poético”, conclui que “intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do Mundo* e a *Rosa do povo*” (BANDEIRA, 1986, p. 82).

Bandeira se define como poeta menor porque, acredita, não conseguiu criar uma poesia participativa e de crítica social, embora na sua obra se destaquem poemas como “O bicho”, “Meninos carvoeiros”, “O cacto”, entre outros. Ironicamente, o critério empregado por Bandeira para se denominar um “poeta menor” é apontado por Fernando Góis (1986), em nota ao livro *Opus 10* (1952), como a razão para a boa recepção de sua poesia: “É porque se inspira assim na vida e no que ela tem sempre de mais simples e de mais humano, que o Sr.

¹⁴⁰ “Em ‘*Chanson des Petits Esclaves*’ e ‘Trucidaram o Rio’ aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparece mais tarde em ‘O Martelo’ e ‘Testamento’ (*Lira dos Cinquet’Anos*), em ‘No Vosso e em Meu Coração’ (*Belo Belo*), e na ‘Lira do Brigadeiro’ (*Mafuá do Malungo*)” (BANDEIRA, 1986, p. 82).

Manuel Bandeira encontra para os seus versos uma receptividade... nacional. É ele, sem dúvida, o nosso melhor poeta, e o nosso maior poeta também.” (GÓIS, In: BANDEIRA, 1986, p. 296).

Apesar da inclinação para o contingente ao longo da obra de Bandeira, o livro mais propenso aos versos de circunstância é *Mafuá do malungo*, que já traz esse rótulo no próprio subtítulo. Ao comentá-lo, além do termo “poeta menor”, também se denomina como um eterno poeta de circunstância, como sugere o trecho a seguir:

Nesse mesmo ano de 48 publiquei em livro sob o título de *Mafuá do Malungo* os meus versos de circunstância. “O poeta se diverte”, comentou Carlos Drummond de Andrade, traduzindo um verso de Verlaine. E era isso mesmo. Já contei que os meus primeiros versos datam dos dez anos e foram versos de circunstância. Até os quinze não versejei senão para me divertir, para caçoar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Ainda circunstância. Depois chegou a doença. Ainda circunstância e desabafo. Fiz algumas tentativas de escrever poesia sem apoio nas circunstâncias. Todas malogradas. Sou poeta de circunstâncias e desabafos, pensei comigo. Foi por isso que, embora se dê comumente o nome de versos de circunstância aos do tipo do *Mafuá do Malungo*, preferi não intitulá-los *Versos de Circunstância*, como tive ideia a princípio. “Mafuá” toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos; “malungo”, africanismo, significa “companheiro, camarada”. Uma boa parte do livro são versos inspirados em nomes de amigos. (BANDEIRA, 1986, p. 98)

Após esse comentário, no qual enfatiza a ideia de amizade que perpassa o seu *Mafuá do malungo*, Bandeira prossegue discorrendo sobre a importância dos amigos nesse livro. A começar por João Cabral que o edita, em sua prensa manual, passando por Alfonso Reyes que publica o volume *Cortesía* (1948), também voltado aos versos circunstanciais, ao cantar de amigos e a outras brincadeiras. Além da semelhança entre esses livros, destaca-se o fato de o poeta mexicano inserir poemas escritos por outros em sua homenagem. Entre os quais se encontra o “Rondó de cavalinhos”, feito por Bandeira, que consta na primeira edição do livro, mas fora retirado da *Obra completa* de Reyes¹⁴¹:

Os cavalinhos correndo.
E nós, cavalões, comendo...
Tua beleza, Esmeralda,
Acabou me enlouquecendo.

¹⁴¹ Reyes apresenta a seguinte justificativa para a retirada de alguns poemas da sua *Obra completa* (1959): “A edição: México, Editorial Cultural, 1948. Com desenhos de A. R. Na presente edição se retiram todos os versos alheios e alguns próprios. Cortesía foi, em grande parte, um jogo social: inútil reproduzir todas as suas páginas aqui” (tradução nossa). No original: “la edición: México, Editorial Cultura, 1948. Con dibujos de A. R. En la presente edición se suprimen todos los versos ajenos y algunos propios. Cortesía fue, en buena parte, un juego de sociedad: inútil reproducir aquí todas sus páginas”.

Os cavalinhos correndo,
 E nós, cavalões, comendo...
 O sol tão claro lá fora,
 E em minhalma — anoitecendo!

Os cavalinhos correndo,
 E nós, cavalões, comendo...
 Alfonso Reyes partindo,
 E tanta gente ficando...

Os cavalinhos correndo,
 E nós, cavalões, comendo...
 A Itália falando grosso,
 A Europa se avacalhando...

Os cavalinhos correndo,
 E nós, cavalões, comendo...
 O Brasil politicando,
 Nossa! A poesia morrendo...
 O sol tão claro lá fora,
 O sol tão claro, Esmeralda,
 E em minhalma — anoitecendo!
 (BANDEIRA, 1986, p. 239-240)

Publicado inicialmente em *Estrela da manhã* (1936), como “Rondó do Jockey Club”, fora escrito, em 1935, quando o poeta brasileiro participava de um almoço de despedida oferecido por amigos, no Jockey Club do Rio de Janeiro, ao poeta e diplomata Reyes, que, após um longo período atuando como embaixador do México no Brasil, deixava o nosso país. A referência a um fato específico e a homenagem ao amigo poeta já seriam suficientes para classificá-lo como de circunstância, no entanto, há elementos que permitem situá-lo como um exercício metalinguístico. Além da amizade entre Bandeira e Reyes, cujas questões internas e de cunho privado inclinam o poema para o circunstancial, há referência à situação política brasileira – “O Brasil politicando, Nossa!” – e à tensão que pairava no ínterim das duas Guerras Mundiais – “A Itália falando grosso/ A Europa se avacalhando”.

A menção a esse poema remete à análise feita por Antonio Candido, no texto “Carrossel”, do livro *Na sala de aula*. A ele recorre Luciana di Leoni (2016), no ensaio “Poesia de roda”, no qual busca associar o diálogo entre o poema do brasileiro e a sua inserção no livro do mexicano a uma brincadeira de roda, espécie de jogo que implica uma réplica e uma retribuição. Para que o poema de Bandeira, que se encerra em um contexto particular de trocas de homenagens, superasse tal condição, fez-se necessária a entrada de Reyes na “roda”, convidando o brasileiro para o seu *Cortesía*. A partir dessa ideia de sujeição

daquilo que a autora considera como “poemas sociais” ou “poesias do afeto” ao diálogo amistoso entre escritores, há indícios de que

[...] são poemas que, por sempre estarem apontando para fora de si, sempre tornam presente a sua dependência, tornam presente a sua insuficiência, presentificam a falta da coisa, da evidência. E essa falta que se torna presente é a do outro, a do destinatário, paradoxalmente nomeado e não nomeado no nome próprio. *Cortesía e Mafuá* vão expor um funcionamento paradoxal dos nomes próprios. Se a de circunstância é uma poesia que não se basta a si própria, que constata a sua associação com algum acontecimento e circunstância, poderíamos arriscar que é uma poesia indicial. (DI LEONI, 2016, p. 37)

Di Leoni (2016) vê a poesia de circunstância caracterizada pela troca mútua de homenagens entre poetas como “poesia indicial”, que só pode ser compreendida no contexto do diálogo entre o poeta que homenageia e aquele que é homenageado. Segundo a estudiosa, esse tipo de poema só se efetiva quando um convida para entrar no jogo de roda da poesia de cunho convivial, denominada como “poesia de afeto” e “poemas sociais”, e o outro aceita o convite. No caso específico de Bandeira e Reyes, a que a autora se detém, o convite feito pelo brasileiro é retribuído com a inclusão do seu “Rondó de cavalinhos” na primeira edição do livro mais circunstancial do mexicano.

As ideias expostas por Di Leoni (2016), apesar da relevante contribuição para se compreender os poemas para amigos como poesia de circunstância, podem ser problematizadas a partir da redução da “poesia de afeto” e dos “poemas sociais” em indiciais e de circunstância, incapazes de sobreviver fora do contexto de trocas recíprocas entre o remetente e o destinatário. Assim, ao socializar suas homenagens e afinidades afetivas, os poetas se lançam numa espécie de jogo social, comparado a uma “brincadeira de roda”, que limita o poema a um código específico voltado à amizade. Essa visão torna-se frágil se entendermos que, se por um lado, versos sobre escritores vinculam-se à poesia de circunstância, por outro, não deixam de caracterizar também uma vertente crítica em que se evidenciam reflexões sobre o fazer literário dos nomes envolvidos. Esses dois aspectos, aparentemente díspares, podem estar contidos em um mesmo poema, embora a sua ideia inicial pareça se restringir à mera homenagem a amigos escritores. Eles possibilitam, portanto, compreender melhor a relação entre poetas que viveram na mesma época e, conseqüentemente, a entender o contexto de produção da poesia a que se vinculam.

A referência a outros escritores contribui para a formação do leitor que pode estabelecer elos entre figuras mencionadas ao longo da obra de um poeta e assim aprofundar

ou, até mesmo, tomar conhecimento de outros artistas importantes naquele momento, mas pouco difundidos no meio literário atualmente. No caso específico desse diálogo entre Bandeira e Reyes, enfatizado por Di Leoni (2016), além dos laços afetivos que unem o poeta mexicano ao brasileiro, são relevantes as relações literárias existentes entre ambos. Dessa maneira, uma poesia com vistas para a homenagem aos amigos poetas, além de se inclinar ao circunstancial, também se volta ao aspecto metalinguístico, característico da poesia moderna.

Seguindo a pista deixada por Di Leoni (2016) acerca das amizades literárias que envolvem os poemas de circunstâncias, além de Reyes, com a republicação de “O rondó de cavalinhos”, em *Cortesía*, mais dois amigos de Bandeira estão envolvidos nesse *Mafuá*, não apenas do ponto de vista afetivo, mas de contribuição literária. São eles: o seu editor, João Cabral, e um dos seus primeiros críticos, Drummond, que o analisa em “O poeta se diverte”. Evidenciando a importância de Reyes, a epígrafe da primeira edição comercial de *Mafuá do malungo* é composta por estas palavras extraídas do já mencionado *Cortesía*:

Hoje se perdeu o bom costume, tão conveniente à higiene mental, de levar a sério – ou melhor, em brincadeira – os versos sociais, de álbum, de cortesía.

A partir de agora digo que quem canta só no peito não sabe cantar: que quem trata em versos só para as coisas sublimes não vive a verdadeira vida da poesia e das letras...

(REYES *apud* BANDEIRA, 1955, p. 05, tradução nossa)¹⁴²

A Reyes coube, também nessa edição de 1955, os versos que se seguem, oriundos da inserção de algumas dedicatórias feitas por Bandeira aos amigos presenteados com a primeira edição artesanal de distribuição restrita do seu *Mafuá do malungo*:

No es Pegaso, sino un matungo
El caballo de mi poesía:
Simple homenaje del malungo
Al maestro de *Cortesía*.
(BANDEIRA, 1955, p. 95)

¹⁴² No original:

Hoy se ha perdido la buena costumbre, tan conveniente a la higiene mental, de tomar en serio – o mejor, em broma – los versos sociales, de álbum, de cortesía. Desde ahora digo que quien sólo canta en do de pecho no sabe cantar: que quien sólo trata en versos para las cosas sublimes no vive la verdadera vida de la poesía y de las letras... (REYES *apud* BANDEIRA, 1955, p. 5, itálico do autor).

Entre os poetas homenageados, como Murilo Mendes, Graça Aranha, Augusto Frederico Schmidt, Thiago de Mello, por exemplo, Drummond é contemplado com “Carlos Drummond de Andrade”, na seção “Jogos Onomásticos”:

O sentimento do mundo
É amargo, ó meu poeta irmão!
Se eu me chamasse Raimundo!...
Não, não era a solução.
Para dizer a verdade,
O nome que invejo a fundo
É Carlos Drummond de Andrade.
(BANDEIRA, 1955, p. 19)

Além da homenagem ao poeta de Itabira, algo que aparece mais vezes na obra de Bandeira, destaca-se a intertextualidade com o título do terceiro livro publicado por ele, *Sentimento do mundo* (1940), e com estes versos: “Mundo mundo vasto mundo, / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução” (ANDRADE, 2007, p. 05)

Em Bandeira, a persona poética não deseja o nome apontado pelo eu lírico do “Poema de sete faces¹⁴³” como possível alternativa para livrar-se da sua condição de *gauche*. A solução para o pernambucano, que deve ser mais poética do que existencial, seria se chamar Carlos Drummond de Andrade. Nesse caso, muito mais que a amizade entre ambos, prevalece a valorização das qualidades poéticas do autor de *A rosa do povo*. Digno da admiração de um leitor que, embora um escritor amadurecido, inveja-o e o reconhece como o maior representante da poesia brasileira naquele momento. São muitos os poemas em que Bandeira presta homenagem ao poeta de Itabira.

Se a Drummond é dedicada muita atenção na obra de Manuel Bandeira, algo semelhante não se aplica ao primo João Cabral, a quem cabe apenas esta dedicatória:

A João Cabral de Melo Neto,
Impressor deste livro e magro
Poeta, como eu gosto, arquiteto,
Oferto, dedico e consagro.
(BANDEIRA, 1955, p. 07)

Além do grau de parentesco, entre os dois havia uma relação amistosa, como revelam as correspondências trocadas e o diálogo estabelecido por meio de suas poesias. A referência explícita a João Cabral na poesia de Bandeira não se estende muito além da dedicatória de

¹⁴³ Primeiro texto do livro de estreia, *Alguma poesia* (1930).

Mafuá do malungo, que, embora faça alusão as suas habilidades poéticas, representa mais um agradecimento pela edição do livro do que a admiração pela sua poesia. Na obra de João Cabral, Bandeira é contemplado com a irônica dedicatória de *A educação pela pedra* (1966) – “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos” – e com o poema “O pernambucano Manuel Bandeira”, de *Museu de tudo*:

Recifense criado no Rio,
 não pôde lavar-se um resíduo:
 não o do sotaque, pois falava
 num carioca federativo.
 Mas certo sotaque do ser,
 acre mas não espinhadiço,
 que não pôde desaprender
 nem com sulistas nem no exílio.
 (MELO NETO, 1975, p. 29)

Embora Manuel Bandeira, diferentemente de João Cabral, tenha perdido o seu sotaque pernambucano e se adequado ao dialeto da nova terra em que passa a viver, o seu jeito de ser continua denunciando a sua origem, pois mantém a maneira acre que caracteriza o que é proveniente de Pernambuco. A homenagem feita nesse poema destaca a postura de Bandeira ao não se dobrar diante dos requintes e dos encantos sulistas, mesmo quando já não carregava mais a marca linguística. A prevalência de Pernambuco e dos pernambucanos é bastante significativa nos poemas que integram o *corpus* desta pesquisa. Em *Museu de tudo*, com exceção de Marques Rebelo, Rubem Braga e Vinicius de Moraes, que são cariocas, os demais escritores brasileiros são oriundos de Pernambuco.

A dedicatória de *A educação pela pedra*, mencionada anteriormente, guarda semelhanças com os versos de “A.B.C. Manoelino”, de Drummond:

Alaúza, minha gente!
 Festivo repique o sino
 em honra deste menino.

Bem-nascido no Recife
 lá no bairro do Capunga
 e de tendência malunga.
 [...]

Viva, viva! aos oiten’tanos,
 quem que pode com o velhinho
 amador de chope e vinho?
 (DRUMMOND, 1967, p. 138-141)

Datado de 17 de abril de 1966, esse poema homenageia Bandeira, possivelmente pela passagem do seu aniversário, o que permite associá-lo à poesia de circunstância, no seu sentido mais estrito. Entretanto, versos aludindo à Pasárgada, “Belo Belo”, *Estrela da vida inteira*, entre outras referências a poemas e livros de Manuel Bandeira, indicam que esse “ABC” rompe o círculo privado da homenagem natalícia, ao trazer elementos que propiciam reflexões acerca da Literatura. Tanto o poema de Drummond quanto a dedicatória de João Cabral baseiam-se no livro *Lira dos cinquent’anos* (1944), no qual Bandeira toma como mote a ocasião em que completara meio século de vida.

A convivência afetiva e literária entre os escritores indica que o relacionamento mantido por eles auxilia no entendimento do cenário cultural a que pertenciam. Nesses versos para amigos, diluem-se as fronteiras entre o público e o privado, pois, além de revelar a intimidade entre intelectuais da mesma época, indica o contexto de produção do livro, a colaboração advinda de outros escritores e o diálogo artístico estabelecido entre eles. Assim, ao lado dos laços afetivos, esses versos deixam transparecer, simultaneamente, as afinidades ou discordâncias ideológicas e estéticas entre aqueles envolvidos nesse “jogo”.

Se, por um lado, Bandeira se considera um “poeta menor” e de “circunstância” por não conseguir escrever sobre grandes acontecimentos, por outro, a poesia de guerra tem sido vista como uma vertente daquilo que foi rechaçado pelos modernos brasileiros. Murilo Marcondes de Moura (2016), em *Poesia sitiada*, busca estabelecer relações entre a poesia produzida em razão das duas Guerras Mundiais, seja por poetas combatentes como Wilfred Owen, seja por aqueles que, mesmo distante dos campos de batalha, dedicaram-se a esse assunto, como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Oswald de Andrade. Para entender os motivos pelos quais a aproximação conceitual entre poesia de guerra e poesia de circunstância causou estranheza aos poetas modernos, inclusive os defensores de uma poética comprometida com a realidade objetiva, estas considerações de Moura (2016) são importantes:

Apesar dessa visão tão favorável de Goethe, e de exemplos ilustres como o de Mallarmé [*Vers de circonstance*], a visão moderna mais frequente sobre a poesia de circunstância é essencialmente negativa, como se a referência forte a algo que lhe fosse externo traísse a natureza mais autêntica do poema, cujo valor deve ser medido pela própria imanência. (MOURA, 2016, p. 14)

João Cabral compõe o grupo daqueles que dispensam à poesia de circunstância uma visão negativa. Todavia, o motivo que o leva a preterir esse tipo de verso relaciona-se ao seu

envolvimento com questões de cunho privado do poeta e de seu círculo de convivência, que o faz afastar-se de assuntos objetivos, extraídos do mundo empírico. Ilustra certa contradição entre o conceito de poesia de circunstância e a defesa da poesia de guerra, em João Cabral, a seguinte passagem extraída do seu texto inédito, de 1954:

Não me interessam as soluções ditas salvadoras nem tenho o gosto da especulação. Mas de que o problema pode ser resolvido são provas fatos da história recente, de que todos estamos lembrados: quero me referir à resistência francesa e ao formidável surto de poesia que ocorreu na Inglaterra durante a última guerra mundial. Vimos então aparecer outra vez a poesia pública, vimos o poeta voltar a ser intérprete de seu povo e vimos o povo se interessar novamente pelos poetas.

A realidade da guerra contra o invasor, contra o estrangeiro, anulou naqueles países o individualismo do poeta moderno, levando-o a identificar-se com seu povo. A guerra não permitiu a nenhum dos poetas, por mais requintado ou eminente que fosse, que continuasse a vida de isolamento e de indiferença aos problemas sociais em que tinham vivido sempre em tempo de paz. O poeta identificou-se com o povo ao combater com ele, lado a lado nas trincheiras, apagando os incêndios de Londres, nos abrigos subterrâneos, na vida subterrânea da resistência. Essa identificação material com a enorme maioria da população do seu país acarretou a identificação psicológica com aquela mesma população, e o poeta encontrou nesse poeta, para sua surpresa, um homem que lhe falava com sua própria voz. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 175)

Ao evidenciar a poesia de guerra, João Cabral frisa aí como ele “anula” o “individualismo do poeta moderno” – o que indiretamente enfatiza a relação entre o individualismo e a modernidade como um empecilho para a arte poética. É significativo, no entanto, que tal anulação se deva justamente aos acontecimentos históricos. De certo modo, a gravidade das circunstâncias pode elevá-las acima do meramente circunstancial.

Na medida em que critica a poesia de circunstância feita pelos poetas bissexto do seu tempo, João Cabral aponta algumas soluções para livrar a poesia brasileira da subjetividade e do amadorismo a que havia se rendido. Para ele, à medida que se afasta do mundo empírico e de assuntos de interesse do público, que deveria ser alvejado com antecedência, a poesia brasileira torna-se cada vez mais distante do leitor. Entre as possíveis alternativas sugeridas para restaurar a função social da poesia, encontra-se o que foi produzido em consequência da Primeira e da Segunda Guerra Mundial que, na concepção de Moura (2016), vincula-se à poesia de circunstância.

Entre os poetas de guerra mencionados por Moura (2016), destacam-se os ingleses Wilfred Owen, militar morto em combate durante a Primeira Guerra Mundial, e Siegfried Sassoon que, embora tivesse se juntado ao Exército Britânico por patriotismo, em 1914, não chegou a entrar em combate devido a uma fratura no braço antes da sua partida da Inglaterra. Owen, que teve como fontes o Romantismo inglês, de John Keats, e o Simbolismo francês, de Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, não se entusiasmou pelos experimentalismos da vanguarda, voltando-se para uma vertente poética conservadora, o que, talvez, tenha dificultado a recepção da sua obra até meados de 1960. Quanto ao envolvimento entre esses poetas, conta-se que, durante uma internação hospitalar, na qual ambos trocavam ideias tanto sobre poesia quanto sobre a guerra, Sassoon, que naquela época já contava com algumas publicações pouco aclamadas, aconselha Owen, esteticamente, a “tomar a experiência da guerra como assunto fundamental de sua poesia e também empregar a linguagem mais despojada e coloquial possível” (SASSOON *apud* MOURA, 2016, p. 64).

A incorporação desses conselhos aos versos escritos em combate que, postumamente, foram recolhidos e publicados pelo próprio Sassoon, em um único volume intitulado *Poems* (1920), em partes, rendeu a Owen o reconhecimento como poeta da Guerra. Essa característica, no entanto, não deixou de lhe acarretar certas consequências, como a exclusão da antologia *The Oxford book of Modern Verse*, organizada por William Butler Yeats, sob a justificativa de que “sofrimento passivo não é tema para poesia” (YETS *apud* MOURA, 2016, p. 61).

João Cabral, em algumas ocasiões, indicou ser leitor e admirador de Owen, como ilustra este trecho de correspondência datada de 29 de outubro de 1951, enviada, de Londres, a Lêdo Ivo: “Meu caro Lêdo, [...] V. já leu o Wilfred Owen, poeta inglês que morreu na guerra de 1914? É qualquer coisa que merece a pena” (MELO NETO, 1951 *apud* IVO, 2007, p. 59). Indicação semelhante é feita a Manuel Bandeira, na carta de 11 de dezembro desse mesmo ano: “Conhece um poeta inglês chamado Wilfred Owen, morto na guerra de 1914-1918? Gostaria de lhe mandar as poesias dele, grande poesia. Que diferença da poesia conformista de Rupert Brooke” (MELO NETO, 1951 *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 147).

Ao criticar a poesia de circunstância, compreendida pelo autor como responsável por afastar o poeta brasileiro da realidade, João Cabral recorre aos poetas de guerra como exemplo para superar o distanciamento entre a Literatura e a vida imediata do leitor. A indicação de leitura de Owen aos brasileiros Lêdo Ivo e Manuel Bandeira é de um período próximo ao das críticas mais acirradas à poesia de circunstância. Merece ser discutida a

incompatibilidade entre o que João Cabral considera poesia de circunstância e a inserção de temáticas vinculadas à realidade, a única forma, no entender do autor, de reconciliar a poesia moderna com o público dispersado pelos temas particulares e herméticos adotados pelos poetas do seu tempo.

O mesmo motivo que levou Owen a ser rejeitado por Yeats é apresentado como aquilo que desperta o interesse de João Cabral, levando-o a divulgar esse poeta entre os brasileiros. Se por um lado Yeats não entendia os textos escritos em função da experiência do poeta na guerra como dignos de serem considerados bons poemas, por outro, João Cabral utiliza-os como modelo para combater o circunstancial que pairava sobre a poesia brasileira, de meados da década de 1950. A circunstância que nosso poeta associa aos versos de Owen vincula-se a um contexto mais amplo de produção da sua obra, a Grande Guerra, e não aos detalhes subjetivos da experiência do poeta/soldado e de seus companheiros de batalha ou da Literatura.

Ao classificar *Museu de tudo* como livro de circunstâncias, João Cabral o faz a partir da ideia de “circunstâncias fortuitas da vida do autor” e não de “circunstância ambiente”, que provavelmente reconhecia na poesia de Owen. Tal aspecto é representado por poemas em homenagem aos amigos artistas que, posteriormente, seriam tomados pelo próprio poeta como fatura significativa da sua poesia crítica. Desse modo, a ideia de poesia de circunstância no livro de 1975, bem como antes e depois dele, deve ser pensada a partir daquilo que foi alvo de críticas de João Cabral nos seus ensaios, embora tenham sido escritos duas décadas antes. Apesar de contraditório, motivo pelo qual destoa das ideias desta pesquisa, em certos aspectos, é visto como poesia de circunstância, em *Museu de tudo*, aquilo que o seu próprio autor buscou definir em seus textos em prosa.

Na poesia cabralina, há pouca referência a grandes acontecimentos, inclusive aqueles que marcaram o século XX, mas toca em algumas questões históricas ao discorrer sobre personalidades e lugares específicos. Acerca da ausência da História, na sua obra, é importante observar que alguns fatos são evocados a partir de pessoas que os vivenciaram, como é o caso de Frei Caneca. Visando à notoriedade dessa personagem, o poeta instrui o leitor acerca da Revolução Pernambucana (1817) e da Confederação do Equador (1824), pouco evidenciadas nos compêndios de História Brasileira. A sua figura é evocada em *O auto do frade* (1984) e em poemas diluídos ao longo da sua obra, como “Frei Caneca no Rio de Janeiro”:

Ele jamais fez por onde,
 sequer desejou, ser mártir.
 Assim, morto, e aqui esquecido
 não é coisa que o agrave

Talvez sentisse que o mártir
 tem sempre um lado podrido
 e que ser eleito mártir
 vem com a mania ou o vício,

enfim, como gosto de crer-se
 já um além-mártir, messias:
 neurose que não sofreu,
 crioulo e enciclopedista

(o que não o salvou do martírio,
 salvou-o de ver-se mártir
 e trouxe-lhe a honra de ter
 nome na rua de um cárcere).
 (MELO NETO, 1975, p. 92)

Assim como em *O auto do frade* (1984), João Cabral fala de Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, popularmente conhecido como Frei Caneca, religioso e político pernambucano, morto em 1825 após condenação a enforcamento devido a acusações de ser um dos principais líderes da Revolução Pernambucana e da Confederação do Equador. Esse último movimento, integrado pelas províncias do Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas, propunha se separar do território brasileiro, por discordar de ordens vindas da cidade do Rio de Janeiro, considerada a “Nova Lisboa”. Ofuscado na História Brasileira e esquecido pelo povo, Frei Caneca não se tornou mártir como ocorrera com outros líderes de movimentos pró-separatistas, como o Tiradentes da Inconfidência Mineira, por exemplo. O sujeito poético sugere que, apesar do ostracismo, o insurgente pernambucano não consegue se livrar do martírio de nomear uma rua onde se localiza um cárcere. Ironicamente, a Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, cujas celas foram implodidas em 2010, onde cumpriram pena Nise da Silveira, Graciliano Ramos, Olga Prestes, entre outros que também se opuseram a um sistema político opressor, recebeu o nome de Frei Caneca.

No poema “*The Return of the Native*”, de Agrestes, com o qual Inez Cabral (2016) encerra a exposição das viagens cabralinas na antologia *A literatura como turismo*, o sujeito poético lamenta a maneira como, após mais de 40 anos servindo ao Itamaraty no exterior, ele volta se sentindo um estrangeiro no seu próprio país. A ideia de não pertencimento, acentuada desde o título em língua inglesa, deve-se ao fato de João Cabral não ter retornado a Pernambuco, enaltecido como a sua verdadeira pátria, mas à cidade do Rio de Janeiro, com a

qual diz não se identificar. Apesar da relevância dessa cidade na sua trajetória, tanto do ponto de vista poético e profissional, quanto do pessoal, ela praticamente não aparece nos seus versos. Apenas em “*The Return of the Native*” e em “Frei Caneca no Rio de Janeiro” é mencionada em tom pouco afetuosos. Entre os poemas inéditos¹⁴⁴, “O dialeto”, “Rio de Janeiro” e “A Deus, natural do Rio, São Paulo e Centro-Sul” mantêm as ressalvas de João Cabral em relação a essa cidade e às regiões Sul e Sudeste do Brasil.

Ao criticar o fato de Frei Caneca não ter recebido o reconhecimento devido, o sujeito poético ironiza a maneira inusitada de homenageá-lo, ato que o martiriza duplamente, embora não seja reconhecido como mártir. A ideia de separatismo, pensada por Frei Caneca e por outros insurgentes da Confederação do Equador, e certa repulsa ao Rio de Janeiro e à Região Sudeste ressoam nos versos de João Cabral e se apresentam de modo claro no poema “Conversa em Londres, 1952”, de *Agrestes*:

1

Durante que vivia em Londres,
amigo inglês me perguntou:
concretamente o que é o Brasil,
que até se deu um Imperador?

[...]

falei do que não há de falar,
muito menos para estrangeiros,
que é o Nordeste, onde começamos
a ser Brasil (talvez por erro).

2

Porém como a nenhum britânico
convence conversa impressionista,
pediu-me coisas para o dente:
dei-lhe somas recém-recebidas

Dias estudou-as, e um dia:
“Posso dizer minha opinião?
O Brasil é o Império britânico
de si mesmo, e sem dispersão;

é fácil de ler nesse mapa,
colônias, colônias da Coroa,
domínios e reinos unidos,
e a Londres, certo mais monstruosa,

¹⁴⁴ Encontram-se na seção “*Produção Intelectual*”, do espólio de João Cabral, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

que no Brasil não é cidade,
 é região, é esponja e é fluida,
 a de Minas, Rio, São Paulo
 que vos arrebatava até a chuva.”
 (MELO NETO, 2014, p. 669 e 670)

Ao apresentar o Brasil a um inglês a partir do Nordeste, propõem-se, com base nos questionamentos dessa personagem, críticas ao sistema colonialista do Brasil, comparando-o ao Império Britânico. Nesse caso, os Estados nordestinos seriam colônias da Coroa do seu próprio país, enquanto a Londres seria representada por uma área vasta representada por Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Percebe-se, dessa maneira, a recuperação de acontecimentos importantes a partir da referência a pessoas que os protagonizaram. A retomada do poema histórico é reivindicada por esse poeta em alguns textos inéditos, como o já mencionado “A poesia brasileira” (1954) e outros nos quais analisa a poesia de Cecília Meireles. Na seguinte passagem, extraída de uma lauda datilografada para ser proferida em um programa de rádio, com o mesmo título do livro a que elogia, “O Romanceiro da Inconfidência”, afirma que:

O aparecimento do “Romanceiro da Inconfidência” de Cecilia Meireles pode ser considerado um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos. Pela primeira vez, o livro de um poeta brasileiro moderno vem mostrar que a poesia, mais do que uma substância determinada, é linguagem, isto é, uma maneira de falar de certos assuntos ou de transmitir certas substâncias. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 49)

Em outro texto, “Exílio das elites”, João Cabral continua a exprimir a sua admiração pela pesquisa histórica empreendida por essa poetisa:

A Senhora Cecilia Meireles com êste Romanceiro da Inconfidência, que exigiu tanta sistematização e tanto trabalho de pesquisa [sic], coisas que hoje em dia raramente vemos associadas como exercício [sic], da poesia, rompe decididamente com o estado de espírito vigente na poesia brasileira. Por isso, também, é que seu livro ganha um valor de manifesto. (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, fl. 51)

Resgate do poema épico e preocupação com temáticas históricas sintetizam o que representa o livro de Cecília Meireles para João Cabral e como dialoga com “A poesia brasileira” (1954), principalmente em relação ao tom combatente à poesia bissexta com a qual

Romanceiro da Inconfidência parece romper. As boas impressões deixadas por esse livro, embora na poesia cabralina não haja menção à Cecília Meireles, não se esgotaram nesses comentários elogiosos dos textos em prosa, escritos em 1953, como indicará três décadas depois o *Auto do Frade* (1984), livro no qual homenageia o revolucionário pernambucano, que não recebeu a mesma atenção dedicada àqueles a que os versos de *Romanceiros da Inconfidência* retomam.

Em João Cabral, o assunto é abordado a partir do humano, parte da estrutura micro elevando as reflexões para um plano mais amplo. Ao falar do homem, com suas habilidades artísticas, seus dilemas intelectuais e ideológicos e sua preocupação com problemas sociais, o poeta levanta discussões acerca do tempo e do espaço no qual esses sujeitos estão inseridos. Para Danilo Lobo (1981, p. 24), “ele entendeu que só poderia criar uma obra representativa do seu tempo através do estudo e compreensão de seus contemporâneos. Os artistas e escritores que homenageou são os que estão moldando a personalidade do século XX”.

Embora não fale explicitamente de fatos marcantes do século XX, João Cabral situa-se nesse contexto ao trazer para a sua poesia personalidades que ajudaram a compor o cenário artístico e intelectual e, até mesmo, político. Ao evocar os seus contemporâneos, muitos com os quais mantinha afinidades estéticas, ideológicas e afetivas, o autor também reflete sobre questões do seu tempo, atestando, assim, este comentário de Mário Faustino, do qual o poeta dizia se orgulhar bastante: “O senhor João Cabral é um poeta para quem a história existe, a geografia existe e a sociologia existe” (FAUSTINO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 150).

Em 1948, ao analisar a poesia de Manuel Bandeira, no já mencionado “O poeta se diverte”, Carlos Drummond de Andrade explicita admiração aos pernambucanos e à poesia criada por eles:

Dessa província do Nordeste nos vem a poesia menos nordestina possível. Como a de João Cabral, que ordena seus jogos sábios numa atmosfera isenta de qualquer localismo, qualquer circunstância histórica ou ecológica. Os mesmos Bandeira e Joaquim Cardozo, que por vezes se detêm amorosamente a cantar aspectos do Recife, já superam nesse canto a simples visão imediata. A terra natal fica sendo ponto de partida pra uma viagem aos países da geografia interior. Assim são os pernambucanos. (ANDRADE, 2011, p. 142)

Para Drummond, a poesia produzida por João Cabral até aquele momento, em que havia publicado *Pedra do sono*, *Os três mal-amados*, *O engenheiro e Psicologia da composição*, não permite situar-se em tempo e local específicos. Contrariando essa ideia e até

mesmo a declaração de João Cabral de que voltou o interesse para Pernambuco a partir de *O cão sem plumas*, a ausência desse Estado nos livros da década de 1940 torna-se questionável, à medida que há poemas referindo-se a intelectuais e artistas pernambucanos. Esse lugar é situado a partir dos conterrâneos e contemporâneos do poeta, como comprovam os poemas “A Joaquim Cardozo”, “A Vicente do Rego Monteiro” e “A Newton Cardoso”, de *O engenheiro*, além da dedicatória de *Pedra do sono*, “A Willy Lewin”.

O vínculo que João Cabral estabelece com o homem do seu tempo, até mesmo com aquele mais intelectualizado pertencente ao seu círculo literário, indica que esse poeta não esteve alheio às temáticas, aos localismos e às circunstâncias históricas, como supôs Drummond, no texto de 1948. Na concepção de Manuel Bandeira (1986, p. 91), “[...] homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos.” Essa declaração fornece elementos importantes para compreender como a poesia de Bandeira, de Drummond e de Cabral inclina-se para o contingencial à medida que tratam de outros artistas contemporâneos.

Tendo em vista certa tendência de a poesia moderna se distanciar de temas voltados ao mundo empírico, é importante repensar o tipo de relação estabelecida entre poeta e sociedade. Desde Platão, com a sua pouca afinidade com criadores da arte poética, passando pelo Simbolismo, com a ideia de torre de marfim e de poeta eleito e iluminado, até chegar ao Modernismo, no qual o poeta precisa conciliar o ato de escrever com outras atividades laborais, a sua relação com a sociedade é pouco amistosa.

É famosa a condenação dos poetas por Platão, que os exclui da cidade ideal, em *A República*. No diálogo *Íon*, Sócrates parece louvá-los, mas apenas demonstra que eles alcançam o êxito não por meio do “trabalho de arte”, e sim pela inspiração, ou seja: por estarem entusiasmados, possuídos por um deus. Tanto o poeta quanto o pintor eram considerados por Platão fabricantes de simulacros, imitadores que não retratavam a realidade, mas apenas as aparências das coisas, por não possuírem conhecimento nem opinião acerca da beleza e da utilidade daquilo a que se propunham a imitar. Portanto, os filósofos não deveriam se deixar atrair pela paixão causada pela poesia.

A ideia de poeta inspirado, difundida ao longo dos tempos, é retomada por João Cabral, principalmente na tese “Poesia e composição”. Se, para o filósofo grego, a possessão de um deus, que também pode ser vista como inspiração, afastava o poeta da realidade, para o escritor pernambucano encarar a criação poética como um trabalho de arte, no qual o poeta

deveria se esforçar, representa a maneira de aproximar poesia a assuntos que interessam ao público. Desse modo, reservadas as devidas proporções, a inspiração continua sendo associada a meios de afastar o poeta moderno do real.

No Modernismo, o poeta, diante de um contexto desencadeado pela Revolução Industrial e pelo avanço do Capitalismo, no qual o produto do seu trabalho não é considerado algo propenso ao consumo, afasta-se de temáticas empíricas. Na concepção de Octávio Paz (2012, p. 296), em *O arco e a lira*, “ao se reduzir o mundo aos dados da consciência e todas as obras ao valor trabalho-mercancia, automaticamente expulsou-se da esfera da realidade o poeta e suas obras”. A desvalorização da poesia na era moderna, por não representar aquilo que traz lucros e benefícios materiais imediatos, leva a arte poética a buscar diferentes meios de não sucumbir a essa ordem vigente. Entre essas formas destaca-se o narcisismo que leva a poesia a voltar-se apenas para si mesma, fazendo do cunho metalinguístico seu principal motivo.

Acerca das formas de resistência encontradas pela poesia moderna, Alfredo Bosi (2000) aponta: poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia. Entre os caminhos mais trilhados nesse ato de resistir, a metalinguagem “é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um centurião de defesa e autocontrole” (BOSI, 2000, p. 170). O viés metalinguístico representa uma espécie de narcisismo por meio do qual a poesia moderna, ao ser rechaçada por uma sociedade que não a considera um produto apto ao consumo, devolve-lhe essa indiferença afastando-se de assuntos de interesse público como um gesto de recusa, revelando seus próprios métodos e falando apenas de si.

Entre os modernistas brasileiros que se dedicam a esse tipo de resistência poética, podem ser mencionados Drummond e João Cabral. Acerca desse último, Antônio Miranda (2004, p. 43) afirma: “Não creio que algum outro poeta tenha jamais escrito tanto sobre a poesia quanto o nosso grande João Cabral. Outros poetas escreveram sobre poesia, João Cabral escreveu sobre sua própria poesia mesmo quando dissertava sobre a poesia alheia”. Para esse admirador e bibliógrafo, João Cabral desenvolveu uma poesia refletindo sobre a experiência poética, de modo sistemático, abrangente e profundo, como não se observa em outros poetas contemporâneos.

Considerando-se a metalinguagem como um meio de rebelar-se diante do descaso da sociedade moderna para com o poeta, João Cabral se apresenta, ambigualmente, como um autor empenhado em fazer as pazes com a sociedade, ao tratar de assuntos que circundam a

realidade no qual se insere. Por outro lado, dedica-se a falar sobre a poesia, como se construísse um “manual” de teoria poética com dicas para leitura, inclusive dos seus próprios poemas, e com análise da obra de outros escritores. Apesar das tentativas bem sucedidas de aproximar-se da realidade imediata, abordando temas de interesse do leitor comum, ao debruçar-se sobre assuntos inerentes à poesia, adere, de certo modo, a essa forma de narcisismo poético que consiste em revidar a indiferença de uma sociedade capitalista que descredencia o poeta e o trabalho feito por ele.

6. ENTRE CACTOS E DIAMANTES

*Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram
mas que o diz mais que todos
(como, em loja de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sócia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros).*

(João Cabral de Melo Neto, em “Para Selden Rodman, antologista”, 1975, p. 79)

O poema tomado como epígrafe, “Para Selden Rodman, antologista”, homenageia o escritor norte-americano, organizador de antologias como *A New Anthology of Modern Poetry*, *100 American Poems*, entre outras. A correspondência enviada por Rodman a João Cabral indica que, embora as relações sejam pautadas em âmbito profissional, sobressai também o tom afetivo. No espólio do poeta brasileiro, constam três cartas enviadas das cidades de Oakland e do Rio de Janeiro.

A primeira, datada de 22 de março de 1969, é acompanhada de carta datiloscrita por Flávio Eduardo de Macedo Soares Regis, com uma explicação acerca das razões da carta de Selden Rodman. Na correspondência, há o pedido para que João Cabral escreva um livro sobre o Brasil, para integrar uma série de obras acerca dos países da América Latina. Esse volume contaria também com a colaboração de Pablo Neruda e Jorge Luis Borges, representando o Chile e a Argentina, respectivamente. Na mesma ocasião, é feito o convite para que o poeta pernambucano profira uma conferência no *Latin American Institute*.

Em 3 de março de 1971, retoma-se o diálogo para confirmar a participação de João Cabral no evento, além de fornecer orientações acerca da viagem. Em tom de brincadeira, menciona um suposto episódio em que João Cabral teria desistido de ministrar palestra, ao chegar a New York e se deparar com a atmosfera poluída que pairava sobre a cidade, voltando imediatamente ao Brasil. Mesmo admitindo ter estreitado laços com Jarbas Passarinho, Octavio de Faria e Gibson Barbosa, reitera que o mais significativo que ocorreu, durante a sua passagem pelo Brasil, foi ter conhecido João Cabral.

A última carta, de 8 de outubro de 1980, apesar de breve, corrobora a noção de afeto que extrapola as colaborações literárias, sobretudo em uma passagem na qual Rodman convida João Cabral e a família para visitá-lo. O *Post Scriptum* traz, ainda, elementos que indicam seu diálogo com outros nomes da Literatura Brasileira, ao lamentar o falecimento de

Vinicius de Moraes e aludir a um texto que escrevera em sua homenagem: “A Hero’s Return’ if you’d care to see it”.

Vinicius também está, assim como Cabral, entre os entrevistados de Rodman no livro *Tongues of Fallen Angels*, juntamente com grandes nomes como Jorge Luis Borges, Robert Frost, Ernest Hemingway, Pablo Neruda, Octavio Paz e Gabriel García Márquez.

A homenagem a Rodman, nesse poema de *Museu de tudo*, evidencia a predisposição daquele que organiza seleções poéticas ao separar textos com os quais mantém afinidades. Desse modo, a prática do antologista assemelha-se ao trabalho de quem, tendo o par de luvas desfalcado, procura a “luva sócia” a fim de completá-lo. A ideia de que o antologista pauta suas escolhas com base naquilo com o qual se identifica, como se os poemas selecionados representassem uma forma de falar de si a partir daquilo que dizem os outros, pode ser direcionada também a João Cabral, na condição de curador de exposição de museus que ele assume nesse livro, no qual inclui poemas sobre personalidades a que admira. Os versos iniciais de “Para Selden Rodman, antologista” lembram “Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / não haverá um falar de mim?” (MELO NETO, 2014, p. 705), do poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de *Agrestes*.

Em meio às situações nas quais João Cabral traz elementos que remetem a si mesmo, à medida que se propõe a falar do outro, é relevante o diálogo suscitado pelo poema “Retrato, à sua maneira”, de Vinicius de Moraes:

Magro entre pedras
Calcárias possível
Pergaminho para
A anotação gráfica

O grafito Grave
Nariz poema o
Fêmur fraterno
Radiografável a

Olho nu Árido
Como o deserto
E além Tu
Irmão totem aedo

Exato e provável
No friso do tempo
Adiante Ave
Camarada diamante
(MORAES, 2017, p. 300)

Ao homenagear o amigo, Vinicius de Moraes busca imitar o seu estilo enxuto, de poucas palavras, muitas delas pertencentes às “vinte palavras sempre as mesmas”¹⁴⁵. Nesse processo de criação literária, o eu lírico de “Retrato a sua maneira” sugere recorrer a: pedras, calcárias, grafito, árido, deserto e diamante. A esse vocabulário mineralizado peculiar à poesia de João Cabral, Vinicius concilia outro mais fluido capaz de sinalizar a afetividade que perpassa os dois amigos: fraterno, irmão, aedo e camarada. Nesse exercício poético marcado pela ausência de pontuação e pelo uso de iniciais maiúsculas, não há elementos que remetam aos sonetos lírico-amorosos com os quais o autor da homenagem se tornou célebre e, talvez, nada além do léxico reporte a uma imitação do estilo cabralino.

No entanto, a associação de João Cabral ao diamante, embora venha a ser contestada na sua “Resposta a Vinicius de Moraes”, é bastante significativa para entender a opinião difundida a seu respeito e aquela que ele mesmo ajudou a criar com afirmações deste tipo: “[...] eu sou um antilírico, me considero mais crítico do que poeta” (MELO NETO *apud* PEIXOTO, 1983, p. 203). A imagem do João Cabral conciso, cerebral, antilírico, entre outras ideias vinculadas à exatidão, norteou e ainda dita o tom da maior parte dos trabalhos acerca da sua poesia. Se tais direcionamentos não serviram para criar um rótulo em torno desse poeta, ao menos delimitou o campo de leituras, resultando no destaque ao seu preciosismo estético.

Antes de passarmos à resposta do poeta pernambucano ao amigo, torna-se importante observar como se constrói a imagem do crítico João Cabral de Melo Neto, tanto na sua prosa ensaística quanto nos seus versos. Algumas das ideias expressas no texto inédito e naqueles mais difundidos, da década de 1950, são incorporadas à poética cabralina, interferindo, de certo modo, em algumas das leituras a seu respeito. Ressalta-se, portanto, que entre *Museu de tudo*, livro do qual fora extraída metade dos poemas para a antologia *Poesia crítica* (1982), e a sua prosa ensaística há uma distância temporal de mais de duas décadas. A escrita e a publicação dos seus textos críticos coincidem com o período de criação de livros com temáticas sociais, por isso muitas das ideias defendidas em prosa são reiteradas também nos versos dessa mesma fase. Embora não tenha deixado de se envolver com a realidade que circunda o leitor, esse projeto literário defendido e praticado por João Cabral, em meados da década de 1950, torna-se menos explícito nos anos seguintes. Apesar de diluído, o posicionamento ético em defesa de uma literatura que cumpra a sua função social de comunicar-se com o leitor é retomado no poema “O artista inconfessável”¹⁴⁶, de 1975.

¹⁴⁵ Das quais se vale o sujeito poético de “A lição de poesia”, do livro *O engenheiro* (1945).

¹⁴⁶ Poema tomado como epígrafe e analisado no capítulo IV desta tese.

O comprometimento com o real e a crítica à poesia de circunstância, apontada como um dos motivos para o poeta moderno se afastar de assuntos que despertem o interesse do leitor, levantam alguns contrapontos. A começar pelo posicionamento de que a arte poética se tornou um solilóquio à medida que os poetas se dedicaram a falar apenas de si e de seus pares literatos. Nesse caso, até mesmo a obra de João Cabral não poderia ser considerada isenta dessa característica, como atesta a quantidade expressiva de poemas que discorrem sobre outros artistas, muitos com os quais mantém laços afetivos, inclusive antes e depois de *Museu de tudo*¹⁴⁷.

Ao homenagear poetas, escultores, pintores, figuras convivias ou aquelas com as quais, apesar do distanciamento espaço-temporal, mantenha afinidades estéticas e/ou ideológicas, João Cabral exerce o papel de crítico de arte, mais inclinado à metapoética, ao mesmo tempo em que relaciona a sua poesia aos versos de circunstância. Como já assinalado acima, a prática da homenagem pelo poeta Cabral é reprovada pelo ensaísta Cabral. Em razão disso, importa esclarecer que a preocupação demonstrada pelo autor, em sua prosa ensaística de meados de 1950, não se dissociou da sua criação poética, mesmo após duas décadas. Essa temática é retomada em um dos poemas pertencentes ao livro no qual o poeta parece contrariar o crítico incorporando o contingencial a sua poética. A intersecção entre poesia de circunstância e poesia crítica, que melhor caracteriza o seu livro de 1975, parece não tanger a inserção de temáticas voltadas à realidade imediata que, na percepção tanto do sujeito poético de “O artista inconfessável” quanto na prosa ensaística, é responsável por captar a atenção do leitor para a poesia à medida que aborda assuntos que lhe são familiares.

Em seu texto em prosa mais difundido, “Poesia e composição” (1952), enfatiza-se o papel do leitor como um cocriador da obra literária. Contudo, o poeta individualista, mais propenso à inspiração, reconhece apenas uma metade, a do criador. A segunda, voltada à participação do leitor, necessária em qualquer processo comunicativo, é ignorada. Ao se considerar a parte essencial no ato literário, esse tipo de poeta isola-se do leitor, esquecendo-se de que ele não é um mero consumidor, mas constitui uma parte ativa que deve ser representada no poema.

Considerando-se que, na concepção do responsável por *O cão sem plumas*, esse tipo de poesia se relaciona ao comezinho e ao contingencial à medida que versa sobre assuntos ligados ao universo subjetivo do poeta e de seus pares, quando classifica os versos de *Museu*

¹⁴⁷ Embora o livro de 1975 seja apontado como mais propenso a este traço, desde o seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), no qual homenageia Pablo Picasso e André Masson, João Cabral presta reverência a artistas de diversos segmentos.

de tudo como circunstanciais, provavelmente parte da definição esboçada nos textos em prosa, da década de 1950, em especial no inédito “A poesia brasileira”. Logo, a ideia de poesia de circunstância contida nesta tese baseia-se na problematização daquilo que o próprio João Cabral buscou formular. Ao imbricar metalinguagem e versos de circunstância a reflexões sobre o fazer literário, principalmente nos poemas dedicados a outros escritores ou que a eles façam referências, João Cabral também se lança à ambiguidade que perpassa o seu *Museu de tudo*, livro no qual ele experimenta a dupla função de ser poeta e crítico ao mesmo tempo.

A comparação entre a crítica veiculada nos textos em prosa e aquilo que se configura em versos sugere similaridades e divergências, além de indicar em qual medida certos preceitos propagados pelo João Cabral crítico são incorporados ou não aos versos do João Cabral poeta. Mesmo que haja contradições entre algumas ideias e a prática poética, Luiz Costa Lima (2002), ao abordar a negação desse poeta ao Romantismo, sem levar em consideração o legado de nomes ligados a esse movimento como precursores de uma poesia crítica, adverte: “Não se trata de supor em atuação uma espécie de esquizofrenia: o crítico assumindo uma via estreita que o poeta se encarregaria de desmentir e alargar” (COSTA LIMA, 2002, p. 118). Desse modo, torna-se importante problematizar as dualidades entre a crítica ensaística e a poesia crítica de João Cabral. Além disso, não deve ser desconsiderado o fator diacrônico, pois a abordagem da poesia de circunstância, nos textos em prosa, é feita em meados da década de 1950 e a experiência poética definida como mais propensa ao circunstancial é publicada na década de 1970.

Acerca dessa situação que, para Costa Lima (2002), chega a ser intrigante, as ressalvas de João Cabral quanto à poética romântica podem ser consideradas desnecessárias na medida em que esse poeta se dedica à elaboração de uma poesia crítica, que tem seus primórdios nessa corrente literária a que busca combater. O primeiro Romantismo, representado por Novalis e Friedrich Schlegel, não fora marcado por uma atitude anticrítica, como suposto pelo poeta brasileiro, e sim por inserir a crítica para dentro da literatura. Nesse cenário, Costa Lima (2002, p. 114) lembra que “sem que tivesse acesso a esse Novalis e escrevendo antes da redescoberta contemporânea do primeiro Romantismo”, João Cabral não poderia discernir que o movimento literário que censurava era somente o que, ao se propagar pela Europa, se diluíra e assinalara a psicologização que continha. O pensamento crítico indicado pelo autor – “O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta” (MELO NETO, 2014, p. 905) – não deixa de reafirmar princípios similares ao

Fragmento 35, de Novalis: “Quem não pode fazer poemas, também apenas julgará negativamente. Ao verdadeiro crítico pertence a capacidade de ele mesmo produzir o produto que critica. Sozinho o gosto julga apenas negativamente” (NOVALIS *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 114)

Como se demonstrasse, por meio da prosa ensaística, seus próprios fundamentos poéticos, João Cabral apresenta argumentos que possibilitam associar a sua poesia ao ideal traçado por ele e por outros poetas críticos importantes no seu percurso literário. Entretanto, a sua poesia crítica, sobretudo os metapoemas de *Museu de tudo*, parece colocar em dúvida alguns valores estéticos que nortearam tanto os versos quanto a prosa cabralina. Essa característica é percebida em “O número quatro” e “Duplicidade do tempo”, por exemplo, nos quais o sujeito poético questiona aspectos basilares como a exatidão e a mineralização. Tais princípios difundidos, principalmente pelo próprio João Cabral, nortearam muitas leituras acerca da sua obra, contribuindo para que o valor estético se tornasse mais notável que o ético.

Ilustra o consenso acerca do seu virtuosismo poético a irônica homenagem prestada por Vinicius de Moraes no “Retrato, à sua maneira”. João Cabral, porém, parece não ter se sentido contemplado com tal caracterização, revidando-a com “Resposta a Vinicius de Moraes”:

Camarada diamante!

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.
(MELO NETO, 1975. p. 43)

Ao contestar o amigo, João Cabral inicia a sua resposta-poema retomando a expressão com a qual Vinicius lhe saúda no último verso: “Camarada diamante!”. Relacionando esse poema ao que lhe serve de mote, nota-se que o termo “camarada”, mais ligado ao universo lírico sentimental do poeta carioca, apesar da conotação política que remete à inclinação

progressista de ambos, associa-se a “diamante”, mais próximo à ideia de mineralização vinculada à poética cabralina. O contraste entre esses vocábulos sugere um traço muito peculiar a essa poesia: o trabalho com ideias díspares, em um mesmo contexto, sem cair em binarismos reducionistas que levariam a mera oposição, mas de modo a explorar as possibilidades que tais associações permitem.

Considerando-se que esse poema está relacionado a um contexto específico em que João Cabral se propõe a responder ao outro feito por Vinicius, em 1954, é possível atribuir-lhe um caráter circunstancial. Além desse traço mais propenso a subjetividades, nessa suposta troca de homenagens estão contidos elementos de crítica literária que instauram reflexões sobre o trabalho poético esmerado e avesso à inspiração do poeta pernambucano. O tom de contestação é marcado pelos seguintes versos:

se ele te surge no que faço
 será um diamante opaco
 [...]
 que incapaz de ser cristal raro
 vale pelo que tem de cacto.
 (MELO NETO, 1975. p. 43)

Ainda que o seu trabalho poético extremado permita associá-lo ao diamante, ao cristal ou a outros minerais, defende-se a identificação desse poeta com o reino vegetal. Ao indicar que não se considera um diamante nato ou que, mesmo que seja visto dessa maneira, trata-se de um fruto de manufatura, João Cabral evidencia a imagem do cacto, elemento ao qual busca se relacionar. É necessário realçar que essa planta já ilustrou outros poemas, como “Duas bananas & a bananeira” e o par “The Country of the Houyhnhnms” e “The Country of the Houyhnhnms (outra composição)”, de *A educação pela pedra*. A referência à vegetação pouco nobre, marcada pela resistência em *habitat* mais hostil, é notada também no poema “O avelós”, de *Museu de tudo*:

Uma cerca viva existe
 pelo incinerado Nordeste
 (a quem o Sul dá sequer
 a hora do relógio se a pede)
 e que se conserva verde
 quando ao redor tudo no Agreste
 quartas-feiras de cinzas
 retira dos baús e veste.
 Não é verde para mentir
 o incinerado em volta, é adrede:
 dá um leite que queima

quem é de fora e a desconhece.
(MELO NETO, 1975, p. 39)

Avelós é uma planta da família das euforbiáceas muito utilizada como cerca viva. No Brasil, também recebe os nomes populares de pau-pelado, homem-nu, coroa-de-cristo, cachorro-pelado, árvore-lápis ou graveto-do-diabo. Reconhecida pela toxicidade acentuada, o contato com sua seiva pode provocar de queimaduras à cegueira temporária. Esse elevado potencial tóxico em contraste com o seu verde, aparentemente inofensivo, é engrandecido pelo sujeito poético como símbolo de resistência. A vegetação que se destaca em meio ao incinerado, que marca os efeitos da seca no Nordeste, é alçada à condição de elemento de combate ao desconhecido e ao “de fora”. Esse suposto inimigo contra o qual o avelós se arma é sugerido pelos versos: “(a quem o Sul dá sequer / a hora do relógio se a pede)” (MELO NETO, 1975, p. 39).

Retoma-se o tom de denúncia à indiferença do poder público concentrado nas regiões mais desenvolvidas do país, o Sul e o Sudeste, em relação ao Nordeste brasileiro. Se o nordestino, castigado por diversas mazelas sociais advindas das condições climáticas pouco favoráveis e do descaso político, não tem voz nem vez para lutar contra tal situação, resta a essa vegetação e, por meio de um processo alegórico, à própria poesia, apresentarem gestos de resistência. O verde que se destaca em meio a um cenário destoado pelo cinza pode ser considerado uma maneira de indicar que a vida teima em existir apesar das agruras do lugar. No entanto, essa cor contrastante constitui-se como meio intencional de iludir o desconhecido, representado pelo sulista, atraindo-o para si, a fim de revidar o descaso dispensado àqueles que habitam a mesma região que o “combativo avelós”.

Assim como o verde do avelós apresenta-se, inicialmente, como algo apreciável, com o intuito de ferir os desavisados do seu potencial tóxico, os requintes poéticos do mais cerebral dos poetas brasileiros podem ser compreendidos como uma maneira de chamar a atenção de um leitor especializado para, posteriormente, incomodá-lo com questões de cunho mais ético do que estético a partir das quais se propõe a denunciar o que se passa com aqueles cujos olhos dos mais abastados não alcançam.

Embora não seja da mesma família dos cactos, o gesto de resistência contido no avelós assemelha-se ao que é sugerido em “Duas bananas & a bananeira”:

Entre a caatinga tolhida e raquítica,
entre uma vegetação ruim, de orfanato:
no mais alto, o mandacaru se edifica

a torre gigante e de braço levantado;
 quem o depara, nessas chãs atrofiadas,
 pensa que ele nasceu ali por acaso;
 mas ele dá nativo ali, e daí fazer-se
 assim alto e com o braço para o alto.
 Para que, por encima do mato anêmico,
 desde o país eugênico além de chãs,
 se veja a banana que ele, mandacaru,
 dá em nome da caatinga anã e irmã.
 (MELO NETO, 2014, p. 459)

A partir de pares correlatos, evidenciados pela imagem de plantas, explora-se o caráter polissêmico do fruto da bananeira, associado a um tipo de cacto. Enquanto o mandacaru se desenvolve em lugar árido, cercado pela vegetação raquítica e anêmica da caatinga, aquela precisa de lugar mais fértil, embora pouco nobre, como os monturos de lixo depositados em fundos de quintais. Ao retratá-lo com os braços levantados, sobrepondo-se à “vegetação ruim, de orfanato”, o sujeito poético sugere que o cacto, apesar da macheza, também dá banana. O seu fruto, porém, diferencia-se daquele que se colhe da bananeira e pode ser entendido como “gesto ofensivo que consiste em dobrar o braço com a mão fechada, segurando ou não o cotovelo com a outra mão” (HOUAISS, 2009, p. 251). Trata-se de um regionalismo usado no Brasil, em situações informais, para indicar contrariedade, resistência a algo e gesto de rebeldia. Dessa maneira, o mandacaru, considerado pouco nobre e subsistindo às adversidades do seu *habitat*, revolta-se e oferece uma banana à vegetação eugênica representante de um sistema excludente.

A referência ao cacto aparece também em “*The Country of the Houyhnhnms*”:

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
 furtar-se ao ouvir falar, no mínimo;
 ou ouvir no silêncio todo em pontas
 do cacto espinhento, bem agrestino;
 aviar e ativar, debaixo do silêncio,
 o cacto que dorme em qualquer não;
 avivar no silêncio os cem espinhos
 com que pode despertar o cacto não.
 (MELO NETO, 2014, p. 462)

Surge, novamente, no poema que faz par com o anterior, “*The Country of the Houyhnhnms* (outra composição)”:

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
 não querer ouvir falar, pelo menos;
 ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
 para dispará-lo, a qualquer momento.
 Aviar e ativar, debaixo do silêncio,
 o cacto que dorme em qualquer *não*;
 avivar no silêncio os cem espinhos
 com que pode despertar o cacto *não*.
 (MELO NETO, 2014, p. 467)

Valendo-se de um processo intertextual com *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, João Cabral alegoriza essa vegetação como discurso capaz de denunciar as condições dos *yahoos* nordestinos. Por meio da imagem do cacto, o sujeito poético associa ao Nordeste brasileiro as características apontadas por Swift naquele país governado pelos cavalos. Sem exilar-se do “universal”, a ideia de regionalizar os *yahoos* de Swift pode ser percebida em entrevista concedida a Niobe Abreu Peixoto¹⁴⁸. Ao ser questionado sobre a possível associação entre uma passagem de *Auto do frade* e esses dois poemas, de *A educação pela pedra*, com a parte IV de *As viagens de Gulliver*, João Cabral afirma tratar-se de humor negro, do qual Swift fora um grande mestre.

Ao contrário do escritor irlandês que denuncia a exploração entre tipos diferentes, nos poemas cabralinos, os *yahoos* pertencem à mesma espécie que os *houyhnhnms*. Para tecer críticas a esse estrato social, no qual o dominador situa o dominado numa condição sub-humana, não é suficiente apenas o discurso poético elaborado sobre bases sólidas de pedra, faz-se necessário o comprometimento com o assunto retratado, para o qual conta com a resistência do discurso de cacto. Além da negação de temáticas líricas propiciada pelo despertar do cacto, evidencia-se a importância do conteúdo em detrimento da mera forma poética vazia.

Às aprendizagens com a pedra é acrescido o discurso espinhento do cacto a que João Cabral recorre para questionar o descaso dispensado aos *yahoos* nordestinos. Para falar do homem, em especial o que se encontra à margem, não é suficiente a elaboração estética extremada, como a pedra tem simbolizado ao longo da sua trajetória poética. A fim de priorizar o viés ético, o discurso cortante, quer seja de uma faca ambígua de uma única lâmina, quer seja de um cacto espinhento que também oferece gesto de rebeldia, precisa ser

¹⁴⁸ “É humor negro. Swift era mestre nisso. [...] *O país dos Houyhnhnms* é uma novela de Swift em que o sujeito naufraga em um território em que mandam os cavalos. Os homens são os cavalos, são os *houyhnhnms*. De forma que ele apresenta os cavalos mandando em tudo os *houyhnhnms* são os homens. Ali, no poema “*The Country of the Houyhnhnms*”, eu me refiro ao nordestino. Aquilo é uma alusão à situação do homem do nordeste. É como Swift faz nessa novela; os cavalos são os donos, os que mandam. E os homens são os criados dos cavalos. (MELO NETO, 2001, p. 140)

conciliado à elaboração poética esmerada com a qual João Cabral se firmou como um dos maiores poetas da Língua Portuguesa. Essa poesia da recusa, sempre pronta a se rebelar contra os padrões literários e sociais vigentes, resiste à secura da própria estrutura de pedra sobre a qual se consolidara e se dispõe a incomodar o leitor, atirando-lhe tais pedras, ferindo-o com os espinhos desse cacto ou, mesmo de longe, oferecendo-lhe gestos de indiferença e rebeldia por meio dos braços dobrados do mandacaru acima da vegetação eugênica.

A partir da relação entre opostos, a passagem do plano mineral ao vegetal, sugerida pelo último verso, de “Resposta a Vinicius de Moraes”, reitera a dimensão humana de uma poética que, apesar da precisão, vai além da racionalidade criadora ao tocar em temas caros ao homem. Ao contestar a expressão “Camarada diamante”, João Cabral busca desvencilhar a sua poesia do preciosismo da forma simbolizado por elementos pertencentes apenas ao reino mineral. A transição de mineral, vinculado ao plano estético, ao vegetal, que representa o viés ético, remete à discussão contida em “Duplicidade do tempo”, no qual os minerais são corroídos ao passo que os dejetos são cauterizados pela ação do tempo. Ao se apresentar a Vinicius de Moraes como cacto, refutando o controverso elogio do amigo, João Cabral indica a necessidade de leitura da sua poesia a partir do seu conteúdo, não só da sua forma bem elaborada. Mais do que um engenheiro que lida com pedras, faz-se necessário valorizar o discurso cortante e espinhento empenhado em dar visibilidade a situações ignoradas por muitos. Essa planta, caracterizada pela resistência em bioma de difícil adaptação, como a caatinga, representa o discurso adotado para tratar de assuntos que nada tem de lírico. Apesar da recorrência da pedra na sua obra, esse poeta busca associar-se a uma vegetação típica de ambientes pedregosos, ao invés de se envaidecer ao ser comparado a uma pedra preciosa que remete à riqueza estética desconectada da realidade imediata.

Apesar de João Cabral ter morado fora do Brasil por mais de quatro décadas, não perdeu a dicção regionalista. A visão cosmopolita advinda do contato com culturas de diferentes países leva-o a recorrer ao clássico e ao universal, como faz com *As viagens de Gulliver*, mas com o olhar voltado para a realidade nordestina. Desse modo, constrói-se o discurso de pedra, faca e cacto que, por mais sólido e concreto que pareça, será perpassado pela sensibilidade de uma poética comprometida, acima de tudo, com o humano. Tal dicção poética é capaz de desestabilizar o leitor por meio dos cortes feitos com essa “faca sem dois gumes” ou com os espinhos desse cacto que brota do Sertão e se junta à pedra que ditou as lições estéticas à poesia cabralina.

Mesmo em experiências poéticas que pareçam priorizar o viés estético, esse poeta não deixa de sinalizar preocupação em dialogar com o leitor comum. A tentativa de se desenredar de certo virtuosismo é reiterada na nota inicial de *Poesia crítica* (1982):

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, p. v)

A ideia de uma poesia que não seja “intransitiva” – que não arde “por si”, em isolamento do mundo ao redor – não deixa de implicar alguma abertura para o domínio da circunstância. Com efeito, uma das características mais marcantes dos versos circunstanciais é justamente a transitividade: sua capacidade de ligar a experiência da leitura ao episódio, anterior, que motivou o poema.

Entretanto, na concepção ultra rigorosa de João Cabral seria de se esperar que o circunstancial fosse tomado como antagonico ao crítico. Essa expectativa se frustra quando notamos que, ao selecionar textos seus para uma antologia a que chamaria *Poesia crítica*, o autor decide incluir nada menos que a metade dos poemas de *Museu de tudo*. João Cabral toma aí como tema a criação poética, a obra e a personalidade de artistas de diversos segmentos. Contudo, adverte aos leitores de que não pretende fazer, por meio desse conjunto ou de um poema isolado, um sistema crítico ou uma arte poética baseada em métodos. Assim, a insistência nesse assunto não representa a reafirmação de princípios poéticos e teóricos, mas a consequência de uma constante reflexão acerca do ato de criar.

Reiterando a ideia de que não pertence ao grupo de poetas cuja criação é um dom gratuito que elimina qualquer inquietação e curiosidade acerca do fazer literário, João Cabral busca apontar o uso de uma forma de linguagem transitiva que possibilita discorrer sobre qualquer coisa, inclusive sobre a própria poesia. Dessa maneira, àqueles que, ignorando o conjunto da sua obra, possam considerar estranha a sua insistência em falar de poesia ou de outras formas de criação, o autor em pauta lembra que a sua linguagem poética não se reduz a um espetáculo estético.

Considerando-se que, dos 80 poemas de *Museu de tudo*, 40 foram selecionados pelo autor para compor essa antologia, a consolidação de João Cabral como poeta crítico relaciona-se a certa poesia de circunstância. Por meio de poemas de âmbito mais restrito, no qual um amigo responde a homenagem feita por outro, torna-se notável um dos aspectos mais caros

aos textos críticos de João Cabral: a comunicação poética com o leitor. Ao definir-se como cacto, buscando desvencilhar-se da imagem do diamante, esse poeta sugere prezar mais pelo conteúdo do que pela forma do seu poema, reiterando a transitividade da linguagem defendida na nota da antologia de 1982.

Acerca das relações poéticas que envolvem João Cabral e Vinicius de Moraes, observam-se algumas referências ao longo da obra do poeta pernambucano: dedicatórias do livro *Uma faca só lâmina* (1955) – “Para Vinicius de Moraes” e do poema “A corrente de ar”¹⁴⁹; poema “Ilustração para a ‘Carta aos Puros’ de Vinicius de Moraes”¹⁵⁰, de *A educação pela pedra* (1966); citação de “Talvez os imensos limites da pátria me lembrem os puros”¹⁵¹ no poema “À Brasília de Oscar Niemeyer”¹⁵², de *Museu de tudo*; além do ensaio “Vinicius de Moraes”¹⁵³ e do poema “Mística baiana”¹⁵⁴, ainda inéditos.

João Cabral expressa certo descontentamento com o entusiasmo de Vinicius por *Morte e vida severina*, a quem adverte: “Olha, Vinicius, eu não escrevi este livro para você e sim para o público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais. Para você escrevi ‘Uma Faca Só Lâmina’, que é uma coisa difícil¹⁵⁵”. O grau de dificuldade que circunda esse livro de 1955, cuja viagem reflexiva empreendida pelo poeta gira em torno dos elementos bala, faca e relógio, é atestado também pela crítica especializada. Na concepção de Secchin (2014b, p. 36), por exemplo, “Se *Morte e vida* é considerado o poema longo de maior comunicabilidade da obra cabralina, *Uma faca só lâmina*, escrito quase à mesma época, talvez se situe no polo oposto, pela densa e intrincada cadeia metafórica em que se desdobra.”

A partir dessas considerações pode-se pensar que, a fim de provocar o envolvimento de Vinicius com temáticas lírico-amorosas, o amigo dedica-lhe um dos seus livros mais difíceis e cerebrais. Por outro lado, esta declaração de João Cabral, em entrevista concedida a

¹⁴⁹ Não foi incluído em livros de João Cabral, consta na seção “Dispersos”, da sua *Poesia completa* (2014). Aparece pela primeira vez, na seção “Manuscritos inéditos”, dos *Cadernos de Literatura Brasileira* – João Cabral de Melo Neto.

¹⁵⁰ Referência ao poema “Carta aos puros”, do livro *Para viver um grande amor* (1962) de Vinicius de Moraes.

¹⁵¹ Fragmento de verso do poema “Solilóquio”, do livro *Novos poemas* (1938).

¹⁵² Não se sabe é se o arquiteto

as quis símbolos ou ginástica:

símbolos do que chamou Vinicius

“imensos limites da pátria”. (MELO NETO, 1975, p. 64)

¹⁵³ (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”). Nesse texto, datiloscrito, sem indicação de data e de veículo no qual possa ter sido publicado, João Cabral discorre sobre a publicação da tradução francesa de *Cinco elegias*, realizada pelo poeta Jean-Georges Rueff e editada por Pierre Seghers, em Paris.

¹⁵⁴ Nesse poema longo, o sujeito poético dialoga com Jorge Amado e Vinicius de Moraes buscando associar a ocorrência de misticismo na poesia do carioca a certa influência exercida pelo baiano.

¹⁵⁵ Trecho de entrevista concedida por João Cabral ao Caderno Folha Mais, do *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de março de 1991. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>

Arnaldo Jabor¹⁵⁶, em 1991, é bastante inusitada: “Pois saiba que eu fiz este poema [*Uma faca só lâmina*] para minha prima. ‘Prima’ ali não é a primeva, ou ‘originária’, não... É minha prima mesmo [...]. Ela é a razão do poema. É um poema de amor” (MELO NETO, 2014, p. 58). Se, apesar do hermetismo daquele que o próprio autor aponta como o mais tenso em relação ao verso¹⁵⁷, esse livro se relaciona à temática amorosa, talvez a dedicatória a Vinicius possa ser entendida por outro viés. Sem se restringir a mero desafio à adesão do poeta carioca ao fazer poético difícil e antilírico, “da serventia da ideia fixa” – subtítulo acrescentado posteriormente – pode representar um aspecto muito mais ético do que estético. Isso é elucidado por estas palavras de João Cabral: “Falo da vantagem de se viver com uma obsessão, não importa qual: pode ser uma ideia política, o amor de uma mulher” (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1999, p. 331). A partir dessa perspectiva, a sua “ideia fixa” – o amor não correspondido, “a presença de uma ausência dolorosa” – encontra no amigo, que se tornou referência na poesia lírico-amorosa, traços comuns, ao menos em relação à temática.

A afirmação de que não escrevera *Morte e vida severina* para Vinicius de Moraes serve de pretexto para ilustrar certa decepção de João Cabral com a aclamada recepção desse livro no meio letrado. Isso indica a frustração do propósito de fazer a sua mensagem chegar ao público comum, à maneira dos romances de cordel comprados pelos cassacos de engenhos nordestinos, nas feiras populares, e que, em algumas ocasiões, coube ao menino João exercer o papel de leitor para esse grupo¹⁵⁸.

A justificativa para ser considerado “Camarada diamante” por Vinicius de Moraes, além de estar implícita na obra poética desenvolvida por ambos e na contestação do lirismo derramado do carioca, é explicitada neste relato:

O Alfredo Valadão organizou uma reunião na casa dele, cheia de pessoas, para Vinicius cantar. A filha do Valadão tinha um gravador, Vinicius ia cantando e ela ia gravando. Vinicius cantava aquelas coisas bossa-nova, aquela coisa toda, falando sempre em coração. Aí, na gravação da Maria

¹⁵⁶ Entrevista a Arnaldo Jabor, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 05 set. 1991.

¹⁵⁷ “Como estrutura de livro, *A educação pela pedra* é a minha obra mais tensa. Como verso, *Uma faca só lâmina*.”

¹⁵⁸ No poema “Descoberta da literatura”, do livro *A escola das facas* (1980), que possui um tom mais memorialista, o sujeito poético relembra: “No dia a dia do engenho,/ toda a semana, durante,/ cochichavam-me em segredo:/ saiu um novo romance./ E da feira do domingo/ me traziam conspirantes/ para que os lesse e explicasse/ um romance de barbante.” (MELO NETO, 2014, p. 579). Além desse poema, relatos, em entrevistas concedidas pelo autor e em nota da antologia *A literatura como turismo*, por exemplo, demonstram o envolvimento de João Cabral com pessoas à margem do universo letrado. Em nota ao poema “Menino de três engenhos”, Inez Cabral aponta o seu pai como responsável pela alfabetização de Margarida: “Outro grande prazer para ele foi ensinar a sua mucama, Margarida, a ler e a escrever, para provar que as histórias tinham sempre o mesmo final, pois a mocinha adorava mudar o encerramento das histórias que contava.” (MELO NETO, 2016, p.16)

Lúcia, se ouve no meio daquilo minha voz no fundo da sala dizendo: “Vinicius, você não tem outra víscera para cantar?”. Porque ele só falava em coração. Está gravado.¹⁵⁹ (MELO NETO, 2009, p. 69)

Ao ser indagado sobre o apelido “Camarada diamante”, João Cabral apresenta, ainda, a seguinte razão: “Porque eu não caía nessas coisas de lirismo. Eu pregava uma coisa cartesiana, não lírica. Então ele me chamava de Camarada Diamante” (MELO NETO, 2009, p. 70). Percebe-se como o próprio João Cabral contribuiu, tanto com sua poética mais elaborada quanto com a defesa de uma criação artística racionalista e metódica, para difundir o preciosismo estético da sua obra.

Se da relação com Vinicius sobressaem questionamentos acerca do construtivismo cabralino, as referências a Joaquim Cardozo evocam o aspecto ético perceptível na temática mais inclinada ao social, que explica o porquê de o sujeito poético, na resposta a Vinicius, reivindicar a identificação com o cacto. Em “Honras à amizade”, João Cabral afirma que “Joaquim Cardozo foi um dos maiores poetas que conheci. [...] É o maior pernambucano que eu conheci. Encorajei-me a escrever poesia pernambucana por causa do Cardozo” (MELO NETO *apud* CARDOZO, 2008, p. 65). A importância desse engenheiro-poeta na trajetória daquele que se tornou conhecido pela engenharia dos seus versos pode ser observada para além do encorajamento para escrever poesia pernambucana. Quando começa a tomar a terra natal como motivo de seus versos, a dedicatória de *O cão sem plumas* é esclarecedora: “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”.

Essa relação indica a inclinação da poesia de João Cabral para uma vertente social. Por mais que pareça paradoxal, entre as várias motivações para criar uma poética comprometida com o social¹⁶⁰, a preocupação com o conteúdo que se explicita a partir desse livro deve-se, em grande parte, a um engenheiro e calculista responsável, entre outros trabalhos notórios no ramo da arquitetura, pelos cálculos de Brasília, considerada um grande ícone urbanístico da modernidade no Brasil. A vertente social a que João Cabral incorpora à sua poesia, pelo viés pernambucano, vincula-se a um poeta e engenheiro que “encontrou o verdadeiro estilo moderno no Brasil, sem ser modernista”. (MELO NETO *apud* CARDOZO, 2007, p. 65). Muito mais do que a sedução pelos princípios da engenharia e da arquitetura que

¹⁵⁹ Entrevista concedida a Bebeto Arantes, para o filme *Recife/Sevilha: João Cabral de Melo Neto* (2003), publicada integralmente em *SIBILA - Revista de poesia e cultura*. Número especial em pdf. Ano 9, número 13, agosto de 2009.

¹⁶⁰ Entre as quais podem ser mencionadas: o contato com a literatura espanhola descrita por Cabral como a mais realista do mundo; a interferência da poesia social do próprio Drummond, nome ainda muito influente para esse poeta pernambucano, nesse contexto.

aprimorariam a exatidão da poética cabralina, em um plano estético, o que busca na obra desse conterrâneo vincula-se ao aspecto ético por meio do qual prioriza a temática social.

Em *Signo estrelado* (1960), há um segmento composto por seis poemas, com o título “Arquitetura nascente & permanente e outros poemas”, dedicado: “A Oscar Niemeyer arquiteto-poeta/A Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Mello arquitetos da poesia”. O jogo de palavras envolvendo arquiteto-poeta e arquitetos da poesia é bastante representativo para se compreender a noção expansiva de Cardozo acerca do poético. Aproximações entre a arquitetura e a poesia não são vistas apenas naquilo que se apresenta em versos, mas é bilateral. Nesse caso, o arquiteto mais prestigiado do país também é considerado poeta. Em contrapartida, poetas que, mesmo sem ter suas obras relacionadas ao rigor estético peculiar à poética cabralina, como Manuel Bandeira e Thiago de Mello, também são pensados como arquitetos da poesia.

Além dessa dedicatória, em outras ocasiões, Cardozo reconheceu o valor da poesia cabralina, como, por exemplo, em “A metapoética de João Cabral através de Joaquim Cardozo”¹⁶¹, texto publicado na *Revista Senhor*, de fevereiro de 1962. A entrevista com Cardozo é antecedida por um texto crítico de Luiz Santa Cruz que, baseando-se no mito de Orfeu, aponta o silenciamento e a esterilização como riscos possíveis a que estão sujeitos quem se propõe a entender o processo de criação poética e a fazer a autoanálise crítica da poesia. Valéry, que, apesar da autoconsciência poética, não reduziu a poesia a um mero discurso sobre si mesma, é visto como um dos precursores de João Cabral. Entre os brasileiros, entretanto, o poeta pernambucano é situado como um caso único:

O caso de João Cabral de Melo Neto na poesia brasileira é bem típico a esse respeito. Não haverá exagero em dizer que é o poeta de *Terceira Feira*, o mais consciente de seu *processus* poético, entre todos os demais poetas de sua geração e entre as mais jovens, só se encontrando mesmo entre os mais antigos um ou outro que se possa lhe equiparar, ultrapassando-o talvez neste ponto. (SANTA CRUZ, 1962, p. 57)

Entre aqueles que se assemelham a Orfeu, para Santa Cruz (1962), encontra-se Lautréamont, pois, mesmo conseguindo recuperar sua musa, esteriliza-se numa busca por autoconhecimento exegético. Em contrapartida, apresentam-se poetas, como Valéry e João Cabral que, embora tenham autoconsciência quanto ao processo crítico, conseguiram

¹⁶¹ Na relação de bibliografias constante nas *Obras Completas*, de Joaquim Cardozo e de João Cabral, atribui-se a autoria a Luiz Santa Cruz. Zila Mamede, no entanto, considera Cardozo como autor, indicando tratar-se de uma entrevista concedida a Santa Cruz (MAMEDE, 1987, p. 229).

enriquecer a poesia, ultrapassando a barreira que os limitaria somente a reflexões de cunho filosófico, psicológico e estético.

No tópico “O crítico Joaquim Cardozo”, Luiz Santa Cruz (1962) relaciona esse poeta a Valéry e a João Cabral quanto aos métodos de análise científica da moderna ciência literária. Ao lado disso, sugere o fato de Cardozo alinhar-se a esse processo de crítica poética por meio da poesia, apontando-o como um dos nomes ideais para analisar João Cabral. Essa indicação, de acordo com Santa Cruz (1962), deve-se ao conhecimento acerca do processo estético e científico que envolve a poética e à vasta cultura linguística, como se nota em poucos poetas brasileiros da sua geração. Além disso, aponta-se o fato de Cardozo ter acompanhado a evolução poética de João Cabral, desde que lhe fora apresentado, por Willy Lewin, no escritório de engenharia de Cardozo, ainda no Recife, antes mesmo de ter publicado *Pedra do sono* (1942). Para dimensionar as relações entre esses dois poetas, Santa Cruz acrescenta, ainda, um dado biográfico, envolvendo o fato de João Cabral ter estudado estatística com Joaquim Cardozo, a fim de se preparar para o concurso do Itamaraty.

Com o subtítulo “A metapoesia de João Cabral”, a entrevista é iniciada com o questionamento sobre o que Cardozo (1962) considera mais relevante na poesia de João Cabral. Ao discorrer sobre especulação poética acerca da própria poesia, definida como metapoesia, esclarece que essa característica não pode ser confundida com metafísica da poesia nem com poesia metafísica. Ao ser indagado se a metapoesia de João Cabral se encaixa no conceito de metalinguagem – ideia que envolve a avaliação dos seus sistemas poéticos, como pregavam análises críticas da ciência literária na França e na Espanha naquela época – Cardozo (1962) argumenta que não. Para ele, “a metapoesia é obra de poeta e não de analista ou de crítico de poesia. É em suma: poesia especulando, com seus meios e processos próprios, mas sobre poesia, poesia da poesia” (CARDOZO, 1962, p. 58).

Ao exemplificar como se constrói a metapoesia de João Cabral, Cardozo (1962) menciona o poema “O relógio”, de *Serial* (1961), indicando os quatro planos com os quais, a partir de um objeto comum, exploram-se as imagens poéticas. Segundo Cardozo (1962), para compreender bem esse traço na obra de João Cabral, é preciso examinar a criação poética não como problema analítico da composição interior, como geralmente se faz, mas a partir de elementos externos – pássaro, operário, roda de água e bomba motor – que fundamentam a progressão de imagens, metáforas, signos e símbolos empregados.

Questionado se foi João Cabral o primeiro a usar o processo da metapoesia e se é uma constante em sua obra, Cardozo (1962) indica que Góngora já se mostrara um grande

especulador da imagem poética. No entanto, seus conhecimentos acerca da ciência poética, de modo até inconsciente, levam sua reflexão sobre poesia para um aspecto abstrato da imagem, na qual se valoriza a palavra em si. Em João Cabral, porém, a grande novidade da metapoesia moderna consiste em fazer essa especulação a partir da imagem externa – objetos comuns, situações corriqueiras e questões práticas. Luiz Santa Cruz (1962) abre um parêntese na fala de Cardozo para indicar o *Signo estrelado* como o mais representativo da metapoética na poesia brasileira.

Ao ser instigado a apontar outros aspectos marcantes de *Terceira feira* (1961) – o livro mais recente, no qual juntava outros já publicados, *Quaderna*, lançado apenas em Portugal, e o inédito *Serial* – Joaquim Cardozo (1962) indica o novo tratamento de temas nordestinos a partir de um ponto de vista pessoal e metapoético. Acrescentam-se também outros nomes da literatura brasileira que tem se dedicado ao Nordeste de modo poeticamente apreciável, como Jorge de Lima, Carlos Pena, Mauro Mota e Homero Homem.

Em relação à *secura* que a crítica associa à poesia de João Cabral, Cardozo (1962) afirma tratar-se de um erro de visão, pois “não há nele *secura* nem despojamento. Suas metáforas são verdadeiras represas: sintéticas, fechadas, mas riquíssimas de conotações semânticas e de imagística sempre renovada” (CARDOZO, 1962, p. 59). Essas considerações de Cardozo (1962) remetem à insistência da crítica em alguns temas recorrentes ao propor leituras que, em muitas ocasiões, contribuíram para rotular a poesia de João Cabral como difícil, seca e inacessível, distanciando-a, de certo modo, dos leitores.

Acentua-se a diferença entre a metapoética de João Cabral e a de Valéry ou Rilke, indicando que em ambos, assim como iniciado por Góngora, há somente a chegada à poesia limite, por meio da contenção verbal e formal absolutas, resultantes de metáforas de segundo e terceiro grau. João Cabral, para Cardozo (1962), representa um dos poetas mais novos, mais difíceis e dignos de ser estudado, pois, com a sua poesia sem canto, sem melodia e sem refrão, chega ao processo de metapoesia. Ao aproximar alguns métodos de análise de poética moderna ao que é feito por João Cabral, Cardozo ressalta não haver mais mistérios poéticos, mas uma unicidade caracterizada sem ambiguidades, em que prevalece a análise crítica de poesia nova, atualizada pelas explicações advindas das investigações linguísticas, da semântica conotativa e das modernas contribuições da metalógica, da metamatemática e da própria metapoesia.

Conclui-se a entrevista retomando a imagem com a qual Santa Cruz iniciara o texto, do Orfeu que esteriliza e emudece a sua poesia ao perder Eurídice, depois de ressuscitá-la do

averno e reconduzi-la à vida. Aponta-se um risco de que o excesso de autoconsciência da metapoesia de João Cabral, em meados da década de 1960, possa distanciá-lo do verdadeiro valor poético, colocando-o na situação de outros poetas que fizeram do método e de reflexões de cunho estético a única razão de ser da poesia. Tais traços o conduziriam ao mero virtuosismo e às formas vazias. Ao longo da sua obra, no entanto, João Cabral demonstra não ter sucumbido aos riscos a que se expusera Orfeu, principalmente ao inserir temáticas pernambucanas em sua poesia, uma aprendizagem creditada ao amigo Cardozo.

Apesar de muitas afinidades, tanto no âmbito pessoal quanto no artístico, a presença de João Cabral nos versos de Cardozo é bastante tímida¹⁶². Por outro lado, o autor de *Signo estrelado* ocupa um lugar de destaque na obra completa de João Cabral. Dos poetas homenageados em *Museu de tudo*, Cardozo é o mais recorrente, tanto em livros anteriores quanto em posteriores. Desde *O engenheiro* (1945) até *Crime na calle Relator* (1987), são seis poemas nos quais a homenagem explicita-se nos próprios títulos: “A Joaquim Cardozo”, “Pergunta a Joaquim Cardozo”, “A luz em Joaquim Cardozo”, “Joaquim Cardozo na Europa”, “Na morte de Joaquim Cardozo”, “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”. Além da dedicatória de *O cão sem plumas* – livro que marca o despertar de consciência de João Cabral para temáticas nordestinas – há referências no segmento 9, de “Poema(s) da cabra”¹⁶³, de *Quaderna*, e no segmento “Dos coelhos aos cais de Santa Rita”, de *O rio*. Na produção inédita de João Cabral, destacam-se o ensaio “Joaquim Cardozo”¹⁶⁴, datado de 1952, mas sem indicação de veículo no qual tenha sido publicado, e os poemas “A nuvem sobre a batalha”¹⁶⁵ e “Joaquim Cardozo & Quito [*Onde nunca estive*]”¹⁶⁶.

¹⁶² De modo explícito, encontra-se apenas a dedicatória do segmento “Arquitetura nascente & permanente e outros poemas”, do livro *Signo estrelado*.

¹⁶³ O núcleo da cabra é visível
debaixo do homem do Nordeste.
Da cabra lhe vem o escarpado
e o estofo nervudo que o enche.

Se adivinha o núcleo de cabra
no jeito de existir, Cardozo,
que reponta sob seu gesto
como esqueleto sob o corpo.
(MELO NETO, 2014, p.351)

¹⁶⁴ (FCRB, AMLB, JCMN, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”) Nesse texto, João Cabral especula sobre as razões para o silêncio em volto do lançamento de *Prelúdio e Elegia de uma despedida*, publicado por Cardozo em edição limitadíssima.

¹⁶⁵ MELO NETO. A versão completa datiloscrita se encontra na pasta *Produção Intelectual*, do espólio de João Cabral, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁶⁶ MELO NETO. A versão datiloscrita se encontra na pasta *Produção Intelectual*, do espólio de João Cabral, sob os cuidados da Fundação Casa de Rui Barbosa.

O livro de 1954 faz parte da tríade em torno do rio Capiberibe, iniciada em *O cão sem plumas*, culminando com a saga do Severino retirante. Se na publicação dedicada a Cardozo a alegoria entre rio, cão e homem instaura reflexões acerca das condições a que são submetidos, nesse, de 1954, o próprio rio se apresenta como personagem principal ao narrar sua trajetória em busca do mar. Não há dedicatória, mas destaca-se a epígrafe buscada em Gonzalo de Berceo: “Quiero que compongamos io y tú una prosa” – que introduz desde o início o “disfarce” prosaico que a poesia vai assumir aqui.

O Rio Capiberibe rememora o seu percurso, desde a passagem por lugares mais afáveis, como a Serra de Jacarará, onde nasce, e a feminilidade da mata com suas terras férteis, a lugares mais secos e hostis, como o agreste e a caatinga. Há momentos nos quais caminha paralelo à estrada por onde alguns retirantes seguem o mesmo curso rumo à cidade do Recife. Passa por cidadezinhas, engenhos, usinas e por lugares que lhe possibilitam refletir sobre problemas atuais, bem como sobre questões históricas que contribuíram para tal estado de coisas. Os versos que se seguem, indicam o processo de colonização do território pernambucano e a criação da sua capital:

Mas deixo essa cidade:
dela mais tarde contarei.
Vou naquele caminho
que pelo hospital dos Coelhos,
por cais de que as vazantes
exibem as gengivas negras,
leva àquele Recife
de fundação holandesa.
Nele passam as pontes
de robustez portuguesa,
anúncios luminosos
com muitas palavras inglesas;
(MELO NETO, 2014, p. 206)

Do trajeto entre os Coelhos e o Cais de Santa Rita, pouco antes de chegar ao mar, o Rio avista uma cidade onde ficam evidentes tanto as marcas da sua fundação pelos holandeses, quanto os elementos que remetem ao domínio lusitano, metaforizado pelas “robustas pontes portuguesas”. Reflete-se, desse modo, sobre a Invasão Holandesa e como esse processo contribuiu para a criação da cidade do Recife, além da retomada do território pernambucano pelos colonizadores portugueses, após a vitória na Batalha dos Guararapes. Passando desse contexto histórico aos dias atuais, o Rio visualiza diversos letreiros grafados em língua inglesa que constituem uma crítica ao processo de exploração a que o povo

brasileiro é constantemente submetido. Mesmo não sendo colônia portuguesa ou não tendo o território dominado por invasores holandeses, continuamos reféns de culturas estrangeiras, sobretudo do imperialismo norte-americano, como ilustram as palavras inglesas dos anúncios. Na sequência, encontra-se o trecho referente a Joaquim Cardozo:

No cais de Santa Rita,
enquanto vou norte-sul,
surge o mar, afinal,
como enorme montanha azul.
No cais, Joaquim Cardozo
morou e aprendeu a luz
das costas do Nordeste,
mineral de tanto azul.
(MELO NETO, 2014, p. 207)

Do Cais de Santa Rita avista-se o mar, que se assemelha a uma montanha azul e enorme que em nada lembra a modesta serra onde esse *Rio* iniciara seu percurso. Nesse mesmo lugar, morou aquele que motivara as temáticas pernambucanas na poesia de João Cabral. Para o sujeito poético, o elemento associado a esse poeta novamente em “A luz em Joaquim Cardozo”, é fruto da aprendizagem de Cardozo com “a luz das costas do Nordeste”. Se, por um lado, a expressão “as costas do Nordeste” pode ser associada ao aspecto solar do litoral nordestino, por outro, não deixa de fazer ressonância com a crítica às grandes famílias espirituais que, embora usufruam dos benefícios do Rio Capibaribe, viram suas costas para as questões que envolvam o canal de água e para quaisquer realidades que dele emanam, explicitada em *O cão sem plumas*.

Além de Joaquim Cardozo, apenas Frei Caneca é mencionado nesse percurso do Rio, na sua passagem de Poço Fundo a Couro d’Anta:

Constam de poucas casas
e de uma pequena igreja,
como, no *Itinerário*,
já as descrevia Frei Caneca¹⁶⁷.
Nenhuma tem escola;
muito poucas possuem feira.
(MELO NETO, 2014, p. 185).

¹⁶⁷ Em nota (nº 12) a *Poesia completa* (2014), Antônio Carlos Secchin indica se tratar de “texto escrito por Frei Caneca em sua retirada para o Ceará (1824), após a invasão de Pernambucano (* sic) pelas tropas de Lima e Silva (I.A.). Não consta com esse título nas *Obras políticas e literárias* de Frei Caneca (Recife: Editora Universitária da UFPE, 1972).”

A referência ao poeta e ao insurgente, notórios na *Obra completa* de João Cabral, deve-se à valorização que ambos atribuíram ao que é proveniente de Pernambuco. Apesar da época e dos recursos diferentes, notam-se em suas atuações ideais progressistas. Frei Caneca, com rebeliões e movimentos pró-separatistas, e Joaquim Cardozo, com temáticas voltadas a Pernambuco. Seguindo o propósito desses conterrâneos a que externa sua admiração, João Cabral continuará, numa espécie de bairrismo ao avesso, atraindo a atenção do leitor para o que é oriundo desse Estado. Quer seja por meio dos feitos daqueles que contribuíram para evidenciar Pernambuco, como Frei Caneca, Joaquim Cardozo e Pereira da Costa, por exemplo, quer seja pelas paisagens e situações que possibilitam refletir sobre a sua história e seus estratos sociais excludentes. O viés de denúncia, no entanto, não anula a grandiosidade de Pernambuco e dos pernambucanos, que, na maioria das vezes, são apresentados por João Cabral em tom de superioridade. Entre as passagens nas quais isso se evidencia, destaca-se o poema “A luz em Joaquim Cardozo”:

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
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, 1975, p. 13)

Ao reiterar a presença de Pernambuco na poesia de Joaquim Cardozo, compara-se a luz do Cais de Santa Rita à luz de Velázquez. Nesse sentido, só é possível falar desse intelectual a partir da pintura barroca de Diego Velázquez, com suas tensões e paradoxos. Essa imagem da luz do pintor espanhol usada para definir Cardozo alude à discrição que norteou tanto a vida pessoal quanto à literária desse autor. O fato de não ter buscado holofotes, no entanto, não ofuscou a inteligência e o talento notáveis tanto na Engenharia, a que mais comumente é relacionado, quanto na Literatura. Para o sujeito poético, o escritor mais reverenciado na obra cabralina representa uma espécie de iluminação que irradia em meio à escuridão de onde ele busca se esconder.

Esse poema consta na antologia *Poesia crítica* (1982), no segmento II – “Linguagens”, juntamente com “A Joaquim Cardozo”, de *O engenheiro*:

Com teus sapatos de borracha
seguramente
é que os seres pisam
no fundo das águas.

Encontraste algum dia
sobre a terra
o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?

Tuas refeições de peixes;
teus nomes
femininos: Mariana; teu verso
medido pelas ondas;

a cidade que não consegues
esquecer,
aflorada no mar: Recife,
arrecifes, marés, maresias;

e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia
que te fez lento e longo.
(MELO NETO, 2014, p. 133)

Nessa primeira homenagem àquele que, para João Cabral, era o maior pernambucano que conhecera¹⁶⁸, destaca-se o emprego de termos oriundos da mesma família, nesse caso, derivados da palavra mar: Mariana, maré, maresias, marinha, marítima, marinho. Esse recurso pode ser percebido em outros poemas de João Cabral, como em “Para a Feira do Livro”, de *A educação pela pedra*, no qual recorre a palavras ligadas à “folha” – folheada, folha, folheia, desfolha – para caracterizar a própria poesia. O sujeito poético de “A Joaquim Cardozo” apresenta-o com seus sapatos de borracha, vestimenta adequada para pisar o fundo do mar e de lá extrair as temáticas que povoarão a sua poesia.

Enquanto “A luz em Joaquim Cardozo” e “A Joaquim Cardozo” foram selecionados para *Poesia crítica* (1982), “Pergunta a Joaquim Cardozo”, de *Museu de tudo*, não faz parte dessa antologia. De todos os poemas para escritores brasileiros, que integram o *corpus* desta pesquisa, apenas este não aparece na seleção de 1982.

¹⁶⁸ Em “Honras à amizade”, publicado em *Correio das Artes*, João Pessoa, 7 set. 1997, que se encontra na *Poesia completa e prosa*, de Cardozo. (MELO NETO *apud* CARDOZO, 2007, p. 65)

É que todo o 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, 1975, p.88)

Diferente de outros poemas desse livro, no qual o sujeito poético se dispõe a responder algo a que foi provocado por outros amigos poetas, como ilustra “Resposta a Vinicius de Moraes”, “Pergunta a Joaquim Cardozo” inicia-se em tom interrogativo. Esse questionamento dirigido a Cardozo – o porquê de não ser valorizado tudo o que Pernambuco oferece ao Brasil – o próprio João Cabral se encarregou de responder ao longo da sua obra. O uso do termo latim *nihil*, que significa nada, acentua a ideia de segregação, formulada como certo bairrismo ao avesso por meio do qual se evidenciarão tanto a geografia e a história de Pernambuco quanto os feitos dos seus nativos, desde escritores a jogadores de futebol¹⁶⁹.

O poeta e engenheiro Joaquim Cardozo fora apontado por João Cabral, em entrevistas, como um grande intelectual, apesar da modéstia e do pouco valor que dava a questões práticas e formais ligadas ao universo literário. Exemplificam a suposta despreensão poética de Cardozo, os relatos de que não registrava seus poemas no papel. Apesar da ausência de anotações, memorizava-os e recitava-os, sem alterações, quantas vezes fossem necessárias. Essa curiosidade, que mais se assemelha a uma anedota, faz parte destes versos da seção ‘*Um poema sempre se fazendo*’, do longo poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”:

Muito embora sua obra pequena,
viva 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 angústia e a pressa

¹⁶⁹ Além de Joaquim Cardozo, em *Museu de tudo* são homenageados estes pernambucanos: Manuel Bandeira (“O pernambucano Manuel Bandeira”); Ulysses Pernambucano (“Máscara mortuária viva”); Francisco Augusto Pereira da Costa (“A Pereira da Costa”); Gilberto Freyre (“*Casa-grande & senzala*, quarenta anos”); Ademir Menezes (“A Ademir Menezes* [sic]”); Joaquim do Rego Monteiro (“A Joaquim do Rego Monteiro, pintor”); Willy Lewin (“A Willy Lewin morto”); Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo (“Frei Caneca no Rio de Janeiro”).

[...]

Cardozo levava seu poema:
a poesia não leva a pena

de fazê-la, a pena é abstrata,
é o fazer, re-fazer, guardá-la.

[...]

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
escreve algum que ainda lembra!
(MELO NETO, 2014, p. 791-792)

O processo criativo de Joaquim Cardozo diferencia-se daquele desenvolvido por outros poetas, entre os quais João Cabral. Ao dispensar papel, caneta, prelo e outros objetos materiais, escreve na sua própria memória como se utilizasse uma espécie de “pena abstrata”. Tal método pode ter contribuído para tornar a obra poética de Cardozo mais minguada do ponto de vista quantitativo, como sugerem os versos iniciais – “Muito embora sua obra pequena,/ viva escrevendo-se um poema”. Por outro lado, insinua-se que a independência de recursos externos torna esse processo incessante – “Na memória, é fácil compor/ todo o dia, seja onde for”. O fato de Cardozo ter utilizado bem menos papel e tinta para escrever, interferindo, conseqüentemente, no volume da sua obra publicada, é considerado irrisório para esse sujeito poético. Os versos “eis como escrevia, me disse, o poeta que fez o Recife” atestam a admiração ao “maior pernambucano” que João Cabral diz ter conhecido e reverberam, ainda, a homenagem contida na dedicatória de *O cão sem plumas*¹⁷⁰.

¹⁷⁰ “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”.

Com a “Pergunta a Joaquim Cardozo” que o próprio João Cabral se encarregou de excluir da sua *Poesia crítica* (1982), o sujeito poético problematiza se o fato de ser pernambucano pode ter interferido na falta de reconhecimento e valorização da genialidade de Cardozo. Não deixa de sugerir, contudo, uma possível superioridade em relação aos demais brasileiros, motivo pelo qual o pernambucano não se sujeita a servir a um modelo ou a um sistema comum predeterminado pelas regiões mais privilegiadas do Brasil.

A sua exclusão do livro, no qual João Cabral privilegia temáticas ligadas ao fazer literário, justifica-se pelo fato de que, mesmo ao se referir a um importante poeta, a ênfase, em “Pergunta a Joaquim Cardozo” não recai sobre a sua poesia, mas sobre a sua condição de pernambucano para quem reivindica o reconhecimento devido. Algo semelhante é feito em relação a outros conterrâneos, como Pereira da Costa e Frei Caneca, por exemplo.

Pernambuco encontra-se presente na obra de João Cabral, não apenas com suas paisagens, memórias vividas nos engenhos e denúncia dos problemas sociais. O tom empregado para se referir ao que é proveniente da sua terra natal sugere a notoriedade que reclama para esse Estado. Além dos poemas que versam sobre pernambucanos, isso pode ser observado, em “O cabo de Santo Agostinho”:

Quando os alísios empurravam
da Europa e África as caravelas
não buscavam farol de luz
mas farol opaco: esta pedra.

Na terra de mais luz da terra
foi um farol cego este Cabo:
às avessas, farol sem luz
para navegantes encadeados.
(MELO NETO, 1975, p. 85)

O trabalho com pares opostos – o farol de luz, trazido pelas caravelas dos europeus, e o farol cego, opaco e de pedra, representado pelo Cabo de Santo Agostinho – busca elucidar um fato histórico. Informações contidas na placa do mirante do Cabo de Santo Agostinho indicam que esse lugar, habitado outrora pelos índios Caetés, fora “descoberto” oficialmente pelo navegador Américo Vespúcio, a serviço da Coroa Portuguesa, em 1501. No entanto, alude-se também a outra versão na qual o navegador espanhol Vicente Yáñez Pinzón teria chegado a esse local, em 26 de janeiro de 1500, alguns meses antes da chegada dos portugueses ao território brasileiro. Dessa maneira, apresenta-se como uma espécie de crônica

de outra versão do “descobrimento do Brasil”, contrariando aquela que consta nos compêndios de História.

Ainda em relação aos aspectos geográficos e históricos, a ideia de verticalidade e de macheza de Pernambuco é recorrente, como indica “Pernambuco em mapa”, também de *Museu de tudo*:

Só vai na horizontal
nos mapas em que o mutilaram;
em tudo é vertical:
dos sobrados e bueiros da Mata

até o mandacaru
que dá a vitalícia banana
a todos que do Sul
olham-no do alto da mandância.

Aquela horizontal
é enganosa, está só nos mapas:
não diz de sua história
e muito menos de sua casta.
(MELO NETO, 1975, p. 24)

A temática desenvolvida em “Duas bananas e a bananeira”, em que a banana é apresentada como gesto de rebeldia, oferecida pelo mandacaru nordestino à vegetação eugênica, é retomada em “Pernambuco em mapa”. Ao trabalhar com a ideia de horizontal e vertical, bastante recorrente ao longo da sua obra, como exemplificam o par “O mar e o canavial” / “O canavial e o mar”, de *A educação pela pedra*, o sujeito poético indica que Pernambuco só é horizontal no mapa, isto é, em sua representação gráfica, pois desde a sua arquitetura até a excludente divisão social, o Estado se organiza na verticalidade.

A verticalidade de Pernambuco associa-se ao cacto e a outras formas de resistência evidenciadas por João Cabral, à medida que busca distanciar-se da identificação com o diamante. Ainda em *O engenheiro o jovem poeta*, porém já bastante amadurecido, sugere o léxico em torno do qual a sua poesia se construiria. Entre as “Vinte palavras, sempre as mesmas” especulam-se algumas como pedra, cabra, faca, Pernambuco. A esse vocabulário prenunciado em “A lição de poesia” pode ser acrescido o cacto, que representa a vegetação típica da caatinga brasileira. Mesmo que a recorrência desse elemento não seja tão notável quanto se tornaram a presença da faca e da pedra, cujo didatismo foi evidenciado até mesmo em títulos de livros – *A educação pela pedra* e *A escola das facas* – o discurso espinhento do cacto não se torna menos importante para um poeta que busca incomodar o leitor,

despertando-lhe de seu sono de morto, afastando-lhe da leitura “fluviente e flutual” sem o risco e a risca da poética cabralina. A imagem do mandacaru, no alto da montanha, oferecendo bananas à vegetação eugênica, pode ser relacionada ao discurso de resistência que essa poética busca instaurar.

Com os versos “incapaz de ser cristal raro/ vale pelo que tem de cacto”, João Cabral propõe maneiras pelas quais ele pode e deve ser lido. Nota-se, portanto, uma possível crítica às leituras direcionadas apenas ao viés estético da sua poesia. À medida que não se senti contemplado com a imagem do diamante, mas se identifica com um cacto, sugere-se o reconhecido pelo conteúdo da sua poesia e pela capacidade de tocar em temas incômodos, resistindo à temática lírico-amorosa agradável ao público, da qual o amigo Vinicius se tornou referência. A tentativa de se definir a partir do reino vegetal e não do mineral, a que consensualmente esteve vinculado, rompe com o consenso do poeta arquiteto, adepto ao preciosismo estético, entre outras qualificações que o reduzem a exatidão e ao esteticismo, que, muitas vezes, o distanciam do leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro*

*que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.*

(João Cabral de Melo Neto, em “A lição de pintura”,
1975, p. 68)

A epígrafe para estas considerações finais, ironicamente, vincula-se ao grupo de poemas vistos como anti-homenagens, nos quais se critica o estilo de alguma personalidade ligada ao meio artístico, sem identificá-la explicitamente. Em “A lição de pintura” – que de “A lição de poesia” só se assemelha no título – o sujeito poético atribui a “certo pintor” a opinião de incompletude das obras de arte que são continuadas em outras, num processo infinito. Essa ideia de que obra alguma está acabada, apesar das problematizações sugeridas pelo sujeito poético, remete a questões ligadas a nossa pesquisa e a este texto que apresentamos para fins de conclusão de doutoramento.

Parafraseando “certo pintor”, tese alguma está acabada, sobretudo quando se trata de um trabalho cujo objeto de estudo é uma poética densa como essa com a qual João Cabral nos brindou. Além da interferência de fatores triviais que dificultaram o conteúdo escavado durante anos de emergir na superfície do texto da maneira desejada, deve-se levar em consideração uma das partes mais importantes no processo de escrita: outros leitores de João Cabral, com os quais esperamos dialogar. A eles caberá preencher lacunas, enfatizar temáticas pouco exploradas, dar continuidade ou, até mesmo, refutar possíveis “ideias [não] fixas”.

Apesar desses fatores, não se pode ofuscar a contribuição desta tese aos estudos de Literatura Brasileira, tanto em relação à obra de João Cabral quanto à poesia de circunstância, relegada por poetas e estudiosos desde o Romantismo. Se não houve uma tentativa de valorização da poesia de circunstância, tal qual fizera Goethe, um dos seus maiores defensores, ao menos propusemos rever consensos que a reduzem a algo menor, fruto do improvisado e do acaso, à medida que apontamos a relevância do circunstancial, numa poética esmerada e pouco propensa a esse traço, buscando relacioná-lo à vertente crítica.

Assim, os poemas para amigos, que integram o *corpus* desta tese, mais do que indicar o grau de amizade entre escritores brasileiros da segunda metade do século XX, revelam

aspectos críticos que possibilitam analisar suas obras, bem como o período literário a que estavam vinculados. O ato de tematizar amigos em seus poemas demonstra que, mesmo homenageando escritores do seu círculo de convivência, João Cabral exerce, também, o almejado papel de crítico de arte. A inclinação à crítica literária aparece nos seus textos em prosa, sobretudo em meados da década de 1950, e em seus versos, tornando-se mais evidente em *Museu de tudo* (1975) e na sua antologia *Poesia crítica* (1982). Assim, uma poesia de circunstância, a princípio associada a laços afetivos e a questões comezinhas, pode também ser compreendida a partir do seu viés crítico. Portanto, da interseção entre duas expressões poéticas, aparentemente avessas, surge a poesia crítica há muito ensaiada por João Cabral.

Em meados de 2016, a descoberta da conferência “A poesia brasileira” (1954), de outros textos em prosa¹⁷¹ e dos poemas – “Versos de álbum”, “Epitáfios” e “Poema-flash” – motivou mudanças consideráveis no projeto desta tese, embora a pesquisa já se encontrasse em fase avançada. Em 2018, quando a urgência do ponto final não permitia nos aventurar tanto, fomos presenteados com novos achados no espólio de João Cabral. De todos os textos em verso, manuscritos ou datiloscritos, que se encontram na série *Produção intelectual (PI)*, apenas “A educação pela pedra”, “Cemitério pernambucano” e “Tecendo a manhã” – da pasta “Poemas 1”; “Sevilha pintada de Brasília”, “Uma sevilhana ao despertar”, “No círculo dos labradores” e “Gaiola de chuva” – de “Poemas 9” – e “Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife”¹⁷² foram publicados em livros de João Cabral.

Trata-se de dezenas de poemas, ainda inéditos, cuja discussão não foi aprofundada nesta tese, pois já se encaminhava para a fase final. Alguns deles, assim como o *corpus* desta pesquisa, versam sobre escritores brasileiros: “Mística na Bahia”¹⁷³; “A inimiga íntima”¹⁷⁴; “Joaquim Cardozo & Quito [onde nunca estive]”. Há ainda aqueles voltados a personalidades estrangeiras, algumas recorrentes – “As roupas de tourear de Manolete” e “Retrato de Picasso vestido de caçador” – e outras que surgem de modo explícito, em versos, pela primeira vez – “A Baudelaire”. Observa-se a retomada de assuntos caros à poética de João Cabral, como

¹⁷¹ **Artigos de jornal:** Preponderância da Poesia, O Romancista Otávio de Faria; Joaquim Cardozo [1952]; Os ensaios de crítica de poesia [*Diário de Pernambuco*; Deolindo Tavares e sua poesia [*Rev. Estudantes Recife*]; Willy Lewin; Prática de Mallarmé [*Renovação out. Nov. Dez. 42*]; Sobre a exposição de Portinari [*O Jornal – 8.7.43*]; As imaginações [*A manhã*]; 15 Poetas Catalães [*Rev. Bras. Poesia*]. **Programas de rádio:** O Romanceiro da Inconfidência, O Exílio das Elites, Um livro de Dantas [*Mota*]; Um poeta verdadeiramente moderno; Jacques Prévert, poeta moderno; Santa Cruz; Sobre os críticos de poesia; O Amoroso e a Terra; Vinicius de Moraes; Geraldo Vidigal; O Romancista Otávio de Faria; Mauro Mota e a geração de 45; Sobre o Romanceiro Popular; Poesia e Rádio; O Poeta Cipriano Vitureira; Sobre Poesia; Fim de uma etapa; Apresentação de Erskine Caldwell.

¹⁷² Publicado na seção “Dispersos”, da *Poesia completa* – João Cabral de Melo Neto (2014), p. 882.

¹⁷³ Jorge Amado e Vinicius de Moraes.

¹⁷⁴ Dedicado a Nelson Rodrigues.

Pernambuco: “O cabocó”, “Menino” e “De cão e de pulgas”; a morte: “O percevejo do mato”, “A ressaca”, “O suicídio limpo” e o futebol: “Ciúme no campo do Arruda”. Temáticas pouco perceptíveis nas versões publicadas da sua *Obra completa*, no entanto, são notáveis, como a cidade do Rio de Janeiro, com os poemas “O dialeto”, “Rio de Janeiro” e “A Deus, natural do Rio, São Paulo e Centro-Sul”, e as Guerras, com “A nuvem sobre a batalha”. Entre esses inéditos, os versos de “65 anos” remetem à terceira parte de “O postigo” com o qual se encerra o livro *Agrastes* (1985). Outros apresentam semelhanças no título, mas são diferentes no corpo do texto. É o caso dos inéditos “O suicídio limpo”, “O chimborazo como retórica” e “Ainda a retórica” que lembram “Sujam o suicídio”, “O Chimborazo como tribuna” e “O ritmo do Chimborazo”, todos de *Agrastes*. Além desses a que fizemos breve menção, muitos outros textos condizentes com a aclamada poética de João Cabral permanecem desconhecidos de seus leitores. A eles pretendemos nos dedicar em projetos futuros.

Se para certo pintor, “quadro nenhum está acabado”, a descoberta dos textos inéditos, tanto em prosa quanto em verso, leva-nos a inferir que a *Obra* de João Cabral também está sujeita a certa incompletude. Portanto, além da interseção entre poesia de circunstância e poesia crítica a que nos propusemos defender, a identificação da necessidade de se reeditar a *Obra (in-)completa* de João Cabral deve ser vista como nossa contribuição aos estudos de Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De João Cabral de Melo Neto:

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.

MELO NETO, João Cabral. "Vozes de Pernambuco" / João Cabral de Melo Neto. In: *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 53, jan. 1980, p. 51. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?issue&n=53> Acesso em: 18 novembro de 2017.

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

MELO NETO, João Cabral. "Porque mataram o «Cabeleira»; O nada que é" / João Cabral de Melo Neto. In: *Revista Colóquio/Letras*. Poesia, n.º 67, maio 1982, p. 60-62. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=67&o=s> Acesso em: 21 abril de 2017.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa (1940-1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo e depois – poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral. *Primeiros poemas*. Organização e introdução de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, Diretoria Adjunta de Cultura e Extensão, 1990.

MELO NETO, João Cabral. "«Nunca analisaram meu humor», diz João Cabral". Entrevista concedida ao Caderno Folha Mais, do Jornal *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de março de 1991. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>

MELO NETO, João Cabral. *Poemas sevillhanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Org.: Antônio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

MELO NETO, João Cabral. *Poemas pernambucanos*. Paulo Rubens Fonseca, fotos. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MELO NETO, João Cabral. In: *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

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

MELO NETO, João Cabral. “Correspondência para Lêdo Ivo”. In: IVO, Lêdo. *E agora adeus*. Notas de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MELO NETO, João Cabral. “Honras à amizade”. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. p. 65.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

MELO NETO, João Cabral. *Ilustrações para fotografias de Dandara*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MELO NETO, João Cabral. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Org. Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciari, 2014.

MELO NETO, João Cabral. *A literatura como turismo*. Seleção e texto: Inez Cabral. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MELO NETO, João Cabral; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki Bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

MELO NETO, João Cabral. Poemas: “No museu da memória”, “Museu de tudo” e “O mito em carne viva”. In: *Patrimônio* – Revista Eletrônica do IPHAN. “Os poetas e os museus”. Disponível em: <http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=199>

MELO NETO, João Cabral. Ensaio: “Notas sobre a poesia taurina de Rafael Alberti”. In: *Diário de Pernambuco*, edição 00286, de 14/12/1952. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&PagFis=0&Pesq=notas%20sobre%20a%20poesia%20taurina%20de%20rafael%20alberti

MELO NETO, João Cabral. Poema: “A respeito dos Leões da Luziânia”. In: COLÔNIA, Regina Célia. *Os leões de Luiziânia: um conto de natal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

Textos inéditos:

Pertencentes ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)

MELO NETO, João Cabral. *A poesia brasileira*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”. 1954, fls. 147-175.

MELO NETO, João Cabral. *Romanceiro da Inconfidência*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”. 1953, fls. 49-50.

MELO NETO, João Cabral. *O exílio das elites*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”. 1953, fls. 51-52.

MELO NETO, João Cabral. Poema: *Versos de álbum*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “*Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”. s.d.

MELO NETO, João Cabral. Poema: *Epitáfios*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “*Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”. s.d.

MELO NETO, João Cabral. Poema: *Poema-flash*. In: FCRB, AMLB, Seção “Produção Intelectual”, pasta “*Obras literárias diversas*: originais datilografados de prefácios, poesias, crônicas, discursos e outros”. s.d.

Como funcionário do Itamaraty:

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. O arquivo das Índias e o Brasil: documentos para a História do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha. Pesquisa: João Cabral de Melo Neto, com prefácio de José Honório Rodrigues. Comissão de Estudos de Textos da História do Brasil. Brasília: Divisão de Documentação/Seção de Publicações, 1966.

Entrevistas:

MELO NETO, João Cabral. “Olhe bem este poeta, é imortal”, *A Gazeta*, São Paulo, 30 abr. 1969. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987a.

MELO NETO, João Cabral. An interview with João Cabral de Melo Neto. Entrevista a Jon M. Tolman. *Hispania*, [lugar?] [61]: 67-68 mar. 1978. “Olhe bem este poeta, é imortal”, *A Gazeta*, São Paulo, 30 abr. 1969. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987b.

MELO NETO, João Cabral. “O imortal que tem medo da morte”. Entrevista concedida a Margarida Autran. Fotos de Zulema Rida. *Fatos e Fotos*, Rio de Janeiro [396]: 41-43, 5 set. 1968. Il., In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987c.

MELO NETO, João Cabral. “Quem é você?”. Em entrevista concedida a Hildon Rocha. *O cruzeiro*, Rio de Janeiro, 41[23]: 86-7, 5 jun. 1969. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987d.

MELO NETO, João Cabral. “João Cabral por tudo, poesia”. Em entrevista concedida a Maksén Luíz, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1970. cad. B, p. 1, il. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987e.

MELO NETO, João Cabral. “Compromenternos con la verdade”. Entrevista a Ruiz Nestosa, *jornal ABC*, Asunción, 22 feb. 1970. Sec. 2. Arte y espectáculos. p. 2. il. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987f.

MELO NETO, João Cabral. “De um papo com João Cabral de Melo Neto”. Entrevista a Mariza Raja Gabaglia. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1974. p. 12. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987g.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista a Arnaldo Jabor, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 05 set. 1991.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista concedida ao Caderno Folha Mais, do *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de março de 1991. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm> Acesso em: 10 agosto 2015.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista “Considerações do poeta em vigília”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. Número I. Instituto Moreira Salles. 3ª. reimpressão – março de 1998. p. 18 – 31.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista concedida a Danusia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975. In: ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998a.

MELO NETO, João Cabral. Em entrevista concedida a Benício Medeiros, *Isto É*, São Paulo, 05 nov. 1980. In: ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998b.

MELO NETO, João Cabral. Em entrevista concedida a Mário César Carvalho, *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 24 maio 1988. In: ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998c.

MELO NETO, João Cabral. “O que eles pensam”. Entrevista a André Pestana. Rio de Janeiro, Tagore, 1990. In: ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998d.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. In: *SIBILA - Revista de poesia e cultura*. Número especial em pdf. Ano 9, número 13, agosto de 2009. Disponível em: www.sibila.com.br Acesso em: 2/02/2011.

MELO NETO, João Cabral. “...I’d like to write a poem that *couldn’t* be read aloud!”. In: Selden Rodman. *Tongues of Fallen Angels*. Nova York: New Directions, 1974, pp. 219-31.

Sobre o autor:

ALCIDES, Sérgio. “Aniquilação feliz”. In: MELO NETO, João Cabral. *Aniki Bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016. p. 13-25.

ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998.

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

BARBOSA, João Alexandre. “Balanço de João Cabral de Melo Neto”. In: _____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In: *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Número I. IMS, p. 62-105, março de 1996.

BARBOSA, João Alexandre. “A poesia crítica de João Cabral”. In: *Revista Cult*. Número 29. dezembro de 1999.

BARBOSA, João Alexandre. “João Cabral: ‘Museu de tudo’ e depois”. In: *Revista Colóquio/ Letras*. Ensaio, nº. 157/158, jul. 2000, p. 159-181. Disponível em: <http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?author&author=BARBOSA,%20JOAO%20ALEXANDRE>

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2007.

CABRAL, Inez. Texto publicado no segmento “O exorcismo”. In: MELO NETO, João Cabral. *A literatura como turismo*. Seleção e texto: Inez Cabral. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

CAMPOS, Augusto de. “Da antiode à antilira”. In: _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 49-54.

CAMPOS, Haroldo de. “O Geômetra engajado”. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. Editora Perspectiva. São Paulo: 1992. p. 77-88.

CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – poesia ao norte”. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 135-142.

CARDOZO, Joaquim. Entrevista “A metapoética de João Cabral, através de Joaquim Cardozo”. *Revista Senhor*, Ano 4, nº 2. Rio de Janeiro, fev.1962. il. Entrevista a Luiz Santa Cruz. p. 57-59.

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

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CHAMIE, Mário. “Desleitura da poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: _____ *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de artes e ciências humanas, 1979. p. 39-59. [Col. Ensaios, 94]. Entrevista a Mário Chamie.

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

COSTA LIMA, Luiz. “A traição consequente ou a Poesia de Cabral”. In: _____ *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 237-410.

COSTA LIMA, Luiz. “João Cabral: poeta crítico”. In: _____, *Intervenções*. São Paulo: Editora da USP, 2002. p. 111-134.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

FREITAS FILHO, Armando. “Cinco em um”. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo e depois – poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “João Cabral de Melo Neto” (3 de agosto de 1952). In: _____ *O Espírito e a Letra – Estudos de Crítica Literária*. Vol. II (1948 – 1959). A. Arnoni Prado (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 516-521.

IVO, Lêdo. “Os jardins enfurecidos”. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 09-20.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: _____. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, [s.d.] p. 108-148.

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

LOPES, Óscar. Prefácio “Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto)”. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa (1940-1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac, 2003.

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

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: Ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: Realizações Editora, 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

NUNES, Benedito. “A educação pela pedra – A máquina do poema”. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 257-267.

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*. Tese de doutoramento. Or. Prof.^a. Dr.^a. Adélia de Toledo Bezerra de Meneses. São Paulo: Usp, 2008.

PEIXOTO, Niobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PORTELLA, Eduardo. “João Cabral de Melo Neto: Poesia e estilo”. In: _____. *Dimensões I: O livro e a perspectiva crítica, literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. p. 111-117.

PRADO, Antônio Lázaro de Almeida. “Rosa tetrafoliar: uma leitura de *A educação pela pedra*, a partir de seus módulos poético-gerativos.” In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Volume. VII. Número XXVI. julho – setembro 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br> Acesso em 20/08/2010.

RECIFE DE DENTRO PARA FORA. Direção: Kátia Mesel. Recife: Arrecife Produções Cinematográficas, 1997. 1 disco (15 min.)

RECIFE/SEVILHA, João Cabral de Melo Neto. Direção Beбето Abrantes. Rio de Janeiro: Original vídeo, 2003. 1 disco (52 min.)

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *A fissura do duplo em A Educação pela Pedra: consolidação de uma prática de antilira*. Dissertação de mestrado. Or. Prof. Dr. Rodrigo Guimarães Silva. Montes Claros: Unimontes, 2012.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Companhia das Artes, 2014.

SANTOS, Marcelo dos. “Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto”. In: *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto*. Santa Catarina: UFSC, (2011). p. 82-93. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/26479> Acesso em 27/10/2018.

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

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. Breve resumo da obra. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Lisboa: Glaciar, 2014b.

SENNA, Marta de. *João Cabral: Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral”. In: _____ *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 287-304.

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SOUZA, Marli Paz de. *Do sul de Angola ao Nordeste brasileiro: um itinerário poético*. Tese de doutoramento. Orientadora: Profa. Dra. Elisalva Madruga Dantas. Paraíba: UFPB, 2007.

VASCONCELOS, Selma. *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Ed. do Autor, 2009.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo. *Leitura e poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 143 – 169.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “Notas sobre poesia e leitor em João Cabral”. In: *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 187-203, 2014.

Geral:

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor W. “Museu, Valéry, Proust”. In: _____ *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173 - 185.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Viola de bolso*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Viola de bolso: novamente encordoadas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1955.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Versiprosa*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética* (organizada pelo autor). 22 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Organizada e anotada por Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética* (organizada pelo autor). 52 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na ilha: divagações*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Versos de circunstância*. Org. Eucanaã Feraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Viola de bolso III*. In: _____ *Poesia completa*. 1ª edição, 1ª. tiragem. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Apresentação, notas e comentários de Sérgio Alcides. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- ARISTÓTELES, Horácio Longino. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- ARISTÓTELES, Horácio Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARENDT, Hannah. “O conceito de história – Antigo e Moderno”. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. Trad.: Mauro W. Barbosa – São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Livraria editora Zelio Valverde, 1946.
- BANDEIRA, Manuel. *Mafuá do malungo: versos de circunstância*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1954.

- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética* (com poemas inéditos). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Mafuá do malungo*; [coordenação André Seffrin]. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. e org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad.: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- CAMPOS, Haroldo. “Caos e ordem: Acaso e constelação”. In: CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé/ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 193-203.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos*. 15 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- CARVALHO, José Maurício de. “O conceito de circunstância em Ortega y Gasset”. In: *Revista de Ciências Humanas, Florianópolis, EDUFSC, Volume 43, Número 2, p. 331-345, outubro de 2009.* Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/viewFile/2178-4582.2009v43n2p331/12438> Acesso: 05 abril 2017.
- CARDOZO, Joaquim. “A metapoética de João Cabral”. *Revista Senhor*, Ano 4, nº 2. Rio de Janeiro, fev.1962. il. Entrevista a Luiz Santa Cruz. p. 57-59.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.
- COLÔNIA, Regina Célia. *Sumaimana*. Rio de Janeiro: Edições porta de livraria, 1974.

COLÔNIA, Regina Célia. *Canção pata o toten*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Goiânia: Caixa Econômica do estado de Goiás, 1975.

COLÔNIA, Regina Célia. "Sob o pé de damasco, sob a chuva (terceiro movimento)". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ficção, n.º 72, Mar. 1983, p. 63-66. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=72&p=63&o=p> Acesso em 14/08/2018.

COLÔNIA, Regina Célia. *Os leões de Luiziânia: um conto de natal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

COMBE, Dominique. "A referência desdobrada – o sujeito lírico entre a autobiografia e a ficção". Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010. Disponível em www.revistas.usp.br Acesso em 10/04/2015.

COSTA, F. A. Pereira da. *Folk-Lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Prefácio de Mauro Mota. 1ª ed. autônoma. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do Controle*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

DECKER, Henry W. Une querelle de mots mal définis: inspiration et technique. In: _____ . *Pure poetry (1925-1930): theory and debate in France*. Berkeley: University of California Press, 1962. [Tradução Sérgio Alves Peixoto].

DOMENECK, Ricardo. "Regina Célia Colônia" Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2016/10/regina-celia-colonia.html> Acesso em 14/08/2018.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823–1832*. Trad: Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

ECKERMANN, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Prefácio de Anselm Ruest. Berlim, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1907.

ELIOT, T. S. *O uso da poesia e o uso da crítica*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

ÉLUARD, Paul. “Poésie de circonstance”. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1968, p. 931- 945.

ÉLUARD, Paul. “Sobre poesia de circunstância”. *Princípios*: Revista teórica, política e de informação. Nº 10. abril/1985. São Paulo: Editora Anita Garibaldi.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia universal*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FORTUNA, Felipe. “Vinicius de Moraes e a Pátria” In: *Revista Sibila*, 19 set 2010. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/vinicius-de-moraes-e-a-patria/3967> Acessado em 10/01/2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Conversações de Goethe com Eckermann*. Trad. Luís Silveira. Porto: Tavares Martins, 1947.

GÓIS, Fernando. Nota introdutória ao livro de Manuel Bandeira. In: BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética* (organizada pelo autor). 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad.: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Trad. de T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press, 1975, 2 vols.

HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004, 4 vols.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990, vol. 3 (*Werke* 15).

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa - eletrônico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

IVO, Lêdo. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de J. Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1992.

JORNAL DO BRASIL. “Uma canção para os índios da América Latina”. *Jornal do Brasil*. Ano LXXXVI — n.º 202, Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1976, caderno B, p. 01. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00202.pdf Acesso em 14/08/2018.

LEWIN, Willy. *Ensaio de circunstância*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LOBO, Luiza. “Dez anos de literatura feminina brasileira.” *In: Letras de Hoje*. Porto Alegre, PUCRS, v.21, n. 4, p. 107-125, dez. 1986. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/17475/11210> Acesso 14/08/2018.

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas da lucidez. Notas sobre os poetas-críticos da modernidade”. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994.

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MATVEJEVITCH, Pedrag. “La poésie de circonstance et son ‘engagement’” p. 33- 65. Disponível em: <http://hrcak.srce.hr/file/191439> Acesso em: 15/02/2015.

MATVEJEVITCH, Pedrag. *Poésie de circonstance*. Paris, Nizet, 1971.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Vol. Único. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *A comunicação/informação no museu: uma revisão de premissas*. Disponível em: <https://biblioteca.pinacoteca.org.br/publicacoes/index.php/sim/article/view/6>

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Entrevista com Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. *Estudos Históricos*, vol.24. n.º. 48, Rio de Janeiro, jul./dez. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200009&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 05/03/2016.

MIRANDA, Antônio. “Metapoesia de João Cabral”. Brasília: Site Antônio Miranda, 2004. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/METAPOESIA.pdf> Acesso em: 05/03/2016.

MORAES, Vinícius de. *Vinicius de Moraes: obra reunida*. Org.: Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

PAIVA, Valéria. “O mundo em fragmentos: Marques Rebelo, a política e as letras no Estado Novo”. In: *Luso-brazilian Review*, v. 52, p. 54-57, dez. 2015.

Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/52/2/54.full.pdf+html>

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. e Org. Celso Laffer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Debates, vol. 48.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEIXOTO, Sérgio Alves. “A poesia pura francesa na poesia brasileira: do abade Brémond e Paul Valéry a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana”. In: *Revista O eixo e a roda*: v. 18, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3316/3245

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Escolher e/é julgar”. In: *Revista Colóquio*. Nº 65 (Jan. 1982). Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=65&p=5&o=p>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “História literária e julgamento de valor”. In: *Revista Colóquio*. Nº 77 (Jan. 1984) Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.5059>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “História literária e julgamento de valor II”. In: *Revista Colóquio*. Nº 100 (Nov. 1987) Disponível em:

<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.5059>

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *Diálogos – Parmênides – Filebo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.

PLATÃO. *Diálogos III: A República*. 23 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PLATÃO. *Diálogos – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2001.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 2 ed., Rio de Janeiro, Globo, 1987.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 2. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 3. Trad. Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

REBELO, Marques. *A guerra está em nós (O espelho partido – v. III)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

REBELO, Marques. *A mudança (O espelho partido – v. II)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

REBELO, Marques. *Marafa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

REBELO, Marques. *O trapicheiro (O espelho partido – v. I)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SANTA CRUZ, Luiz. *Poética menor*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1953.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dêreis) puxar conversa!* Ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SISCAR, Marcos Antônio. *Les amours jaunes: os amores amarelos de Tristan Corbière*. [Dissertação de mestrado]. Or. Prof^a. Dr^a. : Iumna Maria Simon. Unicamp, 1991. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000035068&fd=y>

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

TEIXEIRA, Tássia V. Brandão. “F. A. Pereira da Costa e o Folklore pernambucano: Escritas da História”. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300928109_ARQUIVO_Texto_ANPUH2011.pdf Acesso em: 05/06/2017

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VALÉRY, Paul. “*Le problème des musées*”. In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry – Oeuvres II*. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293. Trad. de Sônia Salzstein. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003 Acesso em: 20/03/2016.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. 1888. Disponível em: <http://paralleles-editions.com/lorraine/intercirculation/poetes-maudits.pdf> Acesso: 10/05/2016.

VIVES, Carmen Agulló. “Poesía de circunstancias: la seducción de Córdoba. De Góngora a nuestros días: História de dos sonetos.” Albacete. España. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_05.pdf Acesso em: 03/02/2015.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel* - estudo acerca da literatura imaginativa 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

Edições do *Jornal Diário de Pernambuco*:

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&PagFis=25692&Pesq=%20joao%20cabral%20de%20melo%20neto

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&PagFis=17941&Pesq=%20joao%20cabral%20de%20melo%20neto

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&PagFis=16301&Pesq=Eduardo%20Portella

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edi%C3%A7%C3%A3o%2000252

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000281

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000286

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000027

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000243

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000237

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000016

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_13&pasta=ano%20195&pesq=edicao%2000231

ANEXO I

Orelhas da 1ª edição do livro *Museu de tudo* (1975), de João Cabral.

CABRAL E A CRÍTICA

“A obra de JCMN, obra que está longe de seu término e que nos reserva ainda muitas surpresas, é hoje sem dúvida a que mantém maior unidade e coerência de produção, dentro de um alto gabarito, na poesia brasileira. Obra que honraria qualquer literatura e que em qualquer literatura seria rara em sua qualidade. [...] entre os poetas, especialmente na nova geração, a poesia de JCMN tem um lugar privilegiado: o lugar cartesiano da lucidez extrema.”

HAROLDO DE CAMPOS

“[...] à atitude perante a imagem corresponde em Cabral, de modo mais vasto, uma atitude perante a linguagem. Do mesmo modo que o esforço do autor está em tornar válida a imagem depois de quebrar seu ilusionismo possível, quanto à linguagem essa intenção se exprimirá no esforço de fazer com que ela decifre ao mesmo tempo que se diga a si própria como linguagem. A linguagem em Cabral é sempre acompanhada de uma reflexão sobre a linguagem. De uma metalíngua.”

LUIZ COSTA LIMA

“É quase impossível falar sobre João Cabral sem recorrer abundantemente aos seus próprios versos. É que Cabral, como Mallarmé no século passado, como Pound e Maiakóvski no presente, é um poeta-crítico, ou seja, um poeta que analisa e critica o próprio fazer poético em seus poemas. [...] A melhor crítica de poesia que se fez neste século não foi feita por críticos, mas por poetas, em poemas como [...] “Antiode”, “Psicologia da composição”, “A palo seco”, de João Cabral. [...] Contra os que querem “poetizar o seu poema”, fazê-lo dócil, submisso às concessões sentimentais, Cabral [...] opõe o dique de sua poesia-prosa, sua poesia-crítica, sua poesia-pedra.”

AUGUSTO DE CAMPOS

“O humor de João Cabral está distante da galhofa que temperou o sarcasmo e a ironia dos poetas de 22. [...] Acre, contundente, desvendando o âmago visível das situações e exibindo o resíduo inumano, a essência cruel da existência, o grotesco e o absurdo das coisas, o humor de João Cabral é, como o humor negro, “inimigo mortal do sentimentalismo que está sempre à espreita”. Mas ao contrário deste, que se detém nos limites do grotesco e do absurdo, a atitude humorística do nosso poeta, nutrida por todas as asperezas de que a sinceridade intelectual é capaz, sobe ao extremo da amargura virulenta de Swift, a qual lhe dá a tônica para a impiedade da sátira.”

BENEDITO NUNES

“[...] assumindo os valores regionais constantes em toda a sua obra anterior, mas fazendo-os depender das próprias articulações linguísticas que os sustentam, João Cabral amplia e concentra os seus recursos anteriores pela desmontagem incessante do “poético” em estreita correlação com uma visada crítica da realidade. [...] escrevendo poemas mas recusando a diluição tanto do *dizer* quanto do *fazer*, antes procurando fundi-los por intermédio de um trabalho de reconsideração de todos os seus aspectos constituintes, João Cabral parece continuar, com o seu último livro [*A educação pela pedra*], um aprendizado difícil: o de tratar a linguagem, e tudo o que ela carrega de traiçoeiro, pelo flanco da desconfiança e da *despoetização*.”

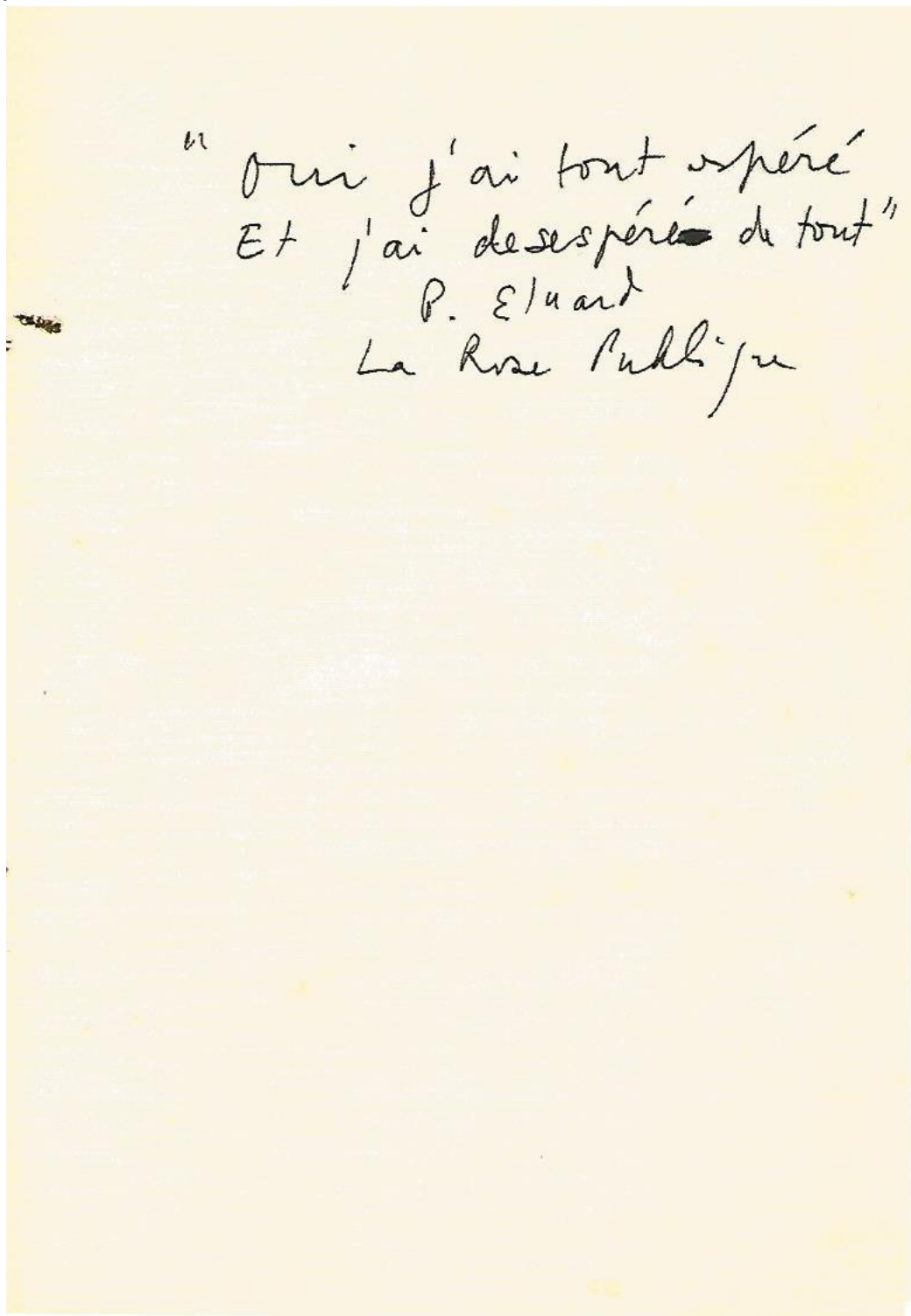
JOÃO ALEXANDRE BARBOSA

“João Cabral reconcilia o esforço da lírica pela abertura de uma nova perspectiva filosófica com o novo gosto do perfil saliente dos objetos, pela vividez da cena imediata da experiência. Através dessa metamorfose da autonomia do significante numa “poética da visibilidade” igualmente ao largo dos pressupostos da visão metafísica, a obra de João Cabral de Melo Neto assegura à poesia brasileira um lugar de primeira importância no concerto da tradição contemporânea.”

JOSÉ GUILHERME MERQUIOR

ANEXO II

Manuscrito com versos de Paul Éluard para possível epígrafe do livro inacabado, *A casa de farinha*, de João Cabral.



¹⁷⁵ MELO NETO, 2013, p. 122.

ANEXO III

Jornal Tribuna da Imprensa, de 27 de junho de 1952, onde Carlos Lacerda publicou denúncia acusando João Cabral e mais quatro funcionários do Itamaraty de subversão.

ANO IV
N.º 226
TERÇA-FEIRA
27 DE JUNHO DE 1952

TRIBUNA DA IMPRENSA

Dirigida por CARLOS LACERDA

RETADA A PRISÃO PREVENTIVA DO TENENTE BANDEIRA

(CONTINUA NA 6.ª PÁGINA)

DA CÉLULA "BOLIVAR" AO MOVIMENTO PELA APROXIMAÇÃO COM A RUSSIA

TRAIDORES NO ITAMARATI

Um documento revela, afinal, o que todos sabem e ninguém ousa dizer — O código do Ministério nas mãos dos comunistas — O ministro Orlando Leite Ribeiro e os informantes de Rússia — João Cabral de Melo Neto, cônsul do Brasil em Londres, encomenda tarefas a Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo — O antigo intermediário entre Prestes e Vargas e hoje quem está designado de instrução comunista no Ministério da Guerra.

Em um documento de caráter documental, publicado em um dos jornais de maior circulação do Brasil, há um texto que revela a existência de um movimento de aproximação com a Rússia, liderado por um dos membros do governo brasileiro, o ministro da Guerra, Orlando Leite Ribeiro. O documento, que foi encontrado por um jornalista de um dos jornais de maior circulação do Brasil, revela a existência de um movimento de aproximação com a Rússia, liderado por um dos membros do governo brasileiro, o ministro da Guerra, Orlando Leite Ribeiro.

Esse texto da carta do próprio punho do cônsul do Brasil em Londres ao vice-cônsul em Hamburgo:

"Meu caro (o nome Cotrim riscado) amigo:
"Não sei se você sabe que vou cada dia fazendo mais e mais amigos aqui. Pois bem: me encomendaram uma coisa, como parte de um plano maior de publicar algo sobre o Brasil e nossos amigos brasileiros e você é a pessoa indicada para a tarefa. Poderia você escrever um artigo — sob pseudônimo é claro — a respeito da luta que se está travando no Brasil por mercados entre os ingleses e os alemães e japoneses? O artigo deve ser uma análise econômica da situação. Como você está na Alemanha não será difícil arranjar os dados sobre esse país. E se não tem dados sobre a Inglaterra posso arranjar. Mas você — economista — é o homem para isso.

Não me diga que não tem tempo porque não acredito. Também não tenho e estou me desobrigando de outras tarefas. É interessante que se agite os problemas do Brasil aqui — eles não conhecem nada. Nem mesmo o seu sobrinho Luiz Carlos. Agora estão pensando, nos altos organismos em criar um comitê para a América Latina no qual eu seria uma espécie de "adviser". Mas sem a colaboração de vocês eu não poderia "advise" nada.

Grande abraço para sua senhora, você e a família.
Hajuba (afim).
Responda logo e logo.
Seu — (a.) Cabral. — 3-1-1952".

Cópia fotostática desta carta foi entregue ao Estado Maior do Exército pelo coronel Orlando Rangel há cerca de 3 meses. Há dois meses o cônsul José Maria Belo comunicou ao sr. Orlando Leite Ribeiro, no Itamarati, a estranha ligação desses funcionários e enviou cópia fotostática desta carta ao ministro João Neves da Fontoura.

15

Rio de Janeiro, 27 de junho de 1952

CONCLUSÃO DA
PÁGINA 1. N.º

do Kangel, que está na Europa em missão do Conselho Nacional de Pesquisas. Outro é o ministro João Neves da Fontoura, a quem uma cópia desse documento foi enviada há pouco, de Hamburgo, por um funcionário de Itamarati.

ORIGEM

A origem desse documento precisa ser explicada, para que se compreenda todo o sentido da estranha carta que hoje estampamos em "fac-símile".

João Cabral de Melo Neto, diplomata brasileiro, e a no Rio, há tempos, um poeta dos chamados herméticos. Sustentava que a poesia era simples junção de palavras encontradas ao acaso no dicionário. Seguiu Valery, detestava os poetas sociais, os engajados, era rigorosamente adepto da poesia pura. Era considerado, com justiça, um bom poeta.

Feito consul em Barcelona comprou uma pequena tipografia e passou a imprimir, em casa, a conselhos médicos, como uma espécie de laborterapia — para curar dores de cabeça diárias a que é sujeito — livros fora de comércio, poemas em pe-

quenas edições muito elogiadas nos suplementos dominicais pelo raro a quem ele as enviava.

Eis, porém, que foi removido para Londres, como consul do Brasil. Ali, em pouco tempo, transformou-se. A tipografia passou a servir para imprimir boletins dos seus novos "amigos". Valery já lhe parece uma expressão da burguesia decadente. E quando Moscou, pela boca de Aragon, mandou adorar Vitor Hugo, ele passou a considerar Vitor Hugo o seu mestre, o seu modelo. Seus versos estão agora repletos de alusões, são panfletários, ardentes e, por sinal, ruins.

Esta ligado aos círculos comunistas de Londres, aos quais serve diretamente, sem se subordinar ao P.C. brasileiro.

EM HAMBURGO

Enquanto isto acontece ao consul do Brasil em Londres, que se passa em Hamburgo, onde também há um consulado brasileiro?

O consul geral Vitor Cunha teve, ali, um incidente com um dos consules, José Maria Belo. Há um inquerito no Itamarati. Depõem os vice-consules Cotrim e Almeida Rodrigues.

Mas, quem são esses consules?

A CÉLULA BOLIVAR

Um deles era consul em Nova Orleans, nos Estados Unidos, quando "O Globo" publicou, em 14 de maio de 1947, uma carta de Amauri Porto de Oliveira, secretário de Organização e Finanças, da célula "Bolivar", do Partido Comunista, constituída de funcionários do Ministério das Relações Exteriores.

Nessa ata, declarava-se que o então consul brasileiro em Nova Orleans, Paulo Augusto Rodrigues Cotrim Pereira não era ainda considerado um perfeito militante pelo fato de manter relações pessoais com seu irmão Luiz, que é "trotskista".

O ridículo dessa declaração fez rir todo o Itamarati. Mas o governo norte-americano, que toma estas coisas mais a sério, pediu a retirada do consul em Nova Orleans.

Foi então designado vice-consul em Hamburgo. E' o destinatário da carta do consul em Londres, hoje aqui estampada.

DENÚNCIAS

Ali, até agora, surgiram pelo menos duas denúncias contra Cotrim e Almeida Rodrigues que, por sinal, são conchudados.

No Estado de Hamburgo, que é o conselho local, há informações segundo as quais ambos frequentam e atuam em reuniões do Partido Comunista.

Na Embaixada do Brasil em Bonn, capital da Alemanha ocidental, ambos foram denunciados como frequentadores da zona socialista, a qual costumam chegar pela praia de Travemund, no mar Báltico, nos fins-de-semana.

A CARTA

A carta de João Cabral de Melo Neto a Cotrim ganha muito em ser explicada, com absoluta fidelidade ao texto, e fim de esclarecer as que não costumam ou não querem entender estas coisas.

Ele começa por escrever o nome do cunhado. Depois, racha-o e o substitui pela palavra "amigo". No fim, também manda lembranças à "família Majuba" e, arrependido, racha o nome próprio e o substitui pelas expressões "amiga família". Cotrim é casado nessa família e tem nela um cunhado, também comunista, que também é um conhecido brasileiro em

balho sem importância para a Rússia, o dos traidores lotados no Itamarati. Trata-se de uma peça da engrenagem internacional que trabalha para a Rússia.

RESPONSÁVEL

Pergunta-se: quem é responsável por esses fatos? E quem, conhecedor de tais fatos há dois meses, mantém em Londres o consul Cabral de Melo Neto, em Hamburgo os consules citados, na seção de criptografia a funcionária Dália de Almeida Rodrigues? Quem a designou para ali?

A mesma autoridade que designou para a Comissão de preparação dos acordos brasileiro-americanos o funcionário Normêlio Ramos, também comunista.

Quem o designou, como a Dália para a criptografia, foi o chefe dos serviços do pessoal do ministério — o ministro Orlando Leite Ribeiro.

O "AMIGO"

O ministro Orlando Leite Ribeiro desempenha um estranho papel no Itamarati. Ele tem um amigo pessoal do sr. Luiz Carlos Prestes, e passa por confidente do senhor Sculho Vargas. Por da sua amizade pessoal pelo sr. Prestes um alto. Não pode ser comunista — porque é amigo do sr. Prestes eis

ANEXO IVPoemas sobre escritores em *Museu de tudo*

“A insônia de *Monsieur Teste*”

“Na morte de Marques Rebelo”

“A luz em Joaquim Cardozo”

“As cartas de Dylan Thomas”

“W. H. Auden”

“Catecismo de Berceo”

“A Pereira da Costa”

“*Casa-grande & Senzala*, quarenta anos”

“Resposta a Vinicius de Moraes”

“A Quevedo”

“Rilke nos novos poemas”

“Anti-char”

”A Willy Lewin morto”

“Lendo provas de um poema”

“Paráfrase para Reverdy”

“*O espelho partido*”

“Para Selden Rodman, antologista”

“O silêncio de Racine”

“Relendo *Marafa*”

“Pergunta a Joaquim Cardozo”

“Fábula de Rafael Alberti”

“Proust e seu livro”

“Retrato de poeta”

“Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”

ANEXO V

Poemas de *Museu de tudo* (MT) que foram selecionados para a antologia *Poesia crítica* (PC)

De <i>Museu de tudo</i>	De outros livros
	“A palo seco”
	“Generación y semblanzas” (<i>fragmento</i>)
A Ademir Meneses	
	A André Masson
À Brasília de Oscar Niemeyer	
A Capela Dourada do Recife	
	A Carlos Drummond de Andrade
	A Carlos Pena Filho
A escola de Ulm	
A escultura de Mary Vieira	
A insônia de Monsieur Teste	
	A Joaquim Cardozo
A lição de pintura	
	A lição de poesia
A luz em Joaquim Cardozo	
	A paisagem zero
	A Paul Valéry
	A <i>Pedra do Reino</i>
A Pereira da Costa	
A Quevedo	
	A Vicente do Rego Monteiro
A Willy Levin morto	
Ademir da Guia	
Ainda <i>El cante flamenco</i>	
	Alguns toureiros
Anti-Char	
	Antiode
As cartas de Dylan Thomas	
	Autocrítica
<i>Casa grande & Senzala, 40 anos</i>	
	Catar feijão
Catecismo de Berceo	
	Coisas de cabeceira, Recife
	Coisas de cabeceira, Sevilha
	De Bernarda a Fernanda de Utrera
	Diálogo
Díptico	
<i>El cante hondo</i>	
	Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen

	Encontro com um poeta
	Escritos com o corpo (<i>fragmento</i>)
Escultura Dogon	
Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar	
Exposição Franz Weissmann	
	Fábula de Joan Brossa
Fábula de Rafael Alberti	
	Fábula de um arquiteto
	Fazer o seco, fazer o úmido
	Graciliano Ramos
	Homenagem a Picasso
Joaquim do Rego Monteiro, pintor	
Máquinas de Vera Mindlin	
Na morte de Marques Rebelo	
No centenário de Mondrian	
O artista inconfessável	
O autógrafo	
	O engenheiro
<i>O espelho partido</i>	
O pernambucano Manuel Bandeira	
	O poema
	O que se diz ao Editor a propósito de poemas
O silêncio de Racine	
	O sim contra o sim (<i>pintores</i>)
	O sim contra o sim (<i>poetas</i>)
	O teatro Santa Isabel do Recife
	Os três mal-amados (<i>fragmentos</i>)
	Para a Feira do Livro
Para Selden Rodman, antologista	
Paráfrase de Reverdy	
	Pescadores pernambucanos
Proust e seu livro	
	Psicologia da composição
Relendo <i>Marafa</i>	
Resposta a Vinicius de Moraes	
	Retrato de escritor
Retrato de poeta	
Rilke nos <i>Novos poemas</i>	
	Rios sem discurso
	Uma faca só lâmina (<i>fragmento</i>)
W. H. Auden	

ANEXO VI

Poemas de *Museu de tudo* (1975) que estão em *Poemas pernambucanos* (1999)

- 1 O pernambucano Manuel Bandeira
- 2 Pernambuco em mapa
- 3 As águas do Recife
- 4 A Pereira da Costa
- 5 *Casa Grande & Senzala*, quarenta anos
- 6 A Ademir Meneses
- 7 O avelós
- 8 Joaquim do Rego Monteiro, Pintor
- 9 A capela dourada do Recife
- 10 A arquitetura da cana-de-açúcar
- 11 A criadora de urubus
- 12 De uma praia do Atlântico
- 13 O Cabo de Santo Agostinho
- 14 Pergunta a Joaquim Cardozo

ANEXO VII

Poemas de *Museu de tudo* (1975) que estão em *Poemas sevilhanos* (1992)

- 1 Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha
- 2 El *cante hondo*
- 3 Retrato de andaluza
- 4 Ainda el *cante flamenco*
- 5 Habitar o *flamenco*
- 6 O profissional da memória
- 7 Outro retrato de andaluza

ANEXO VIII

Texto inédito "Nota sobre a poesia taurina de Rafael Alberti", de João Cabral de Melo Neto

2.ª SEÇÃO ANUÁRIO DE PERAMBUCO 14 PAGINAS

Sentinelas e Enterros

Théo BRANDÃO
MACEIO (segunda) — Emant...
e encobrida até quando a...



Desenho de Beatriz, alma da Escola de Belas Artes de Pernambuco, especial para João Cabral de Melo Neto

Notas Camonianas

Moscir de ALBUQUERQUE
A Hargnum de Camões, co...
mo suas líricas e seu estilo...

Nota Sobre a Poesia Taurina de Rafael Alberti

João Cabral de Melo NETO
Como não pôde deixar de...
acontecer, tratando-se de poesia...

João Cabral de Melo NETO
uma hora de meditação...
e como hora devota, de...

CABE DE LO
Edson Nery de FONSECA
lira. Existia enquanto sentia...
o olhar português, o mesmo...

Zelador Perpetuo das Letras Brasileiras

Lucio CARDOSO
Din das, depois de falar...
com João Cabral, com a...

Lucio CARDOSO
paralmente, e portanto ao...
tempo de coletor de ceteros...

Lucio CARDOSO
Cabeleira de cabelos...
Pobres de cabelos, de...

Dois Regionalismos na Província das Aragoas-XVI

Tadeu ROCHA
MACEIO, dezembro — O to...
que de resto do escritor José...

Tadeu ROCHA
"Eu terminaria tão cedo...
"Eu contaria a sua dor...

Tadeu ROCHA
Foi precisamente de um ano...
a lista de José Augusto...

ANEXO IX

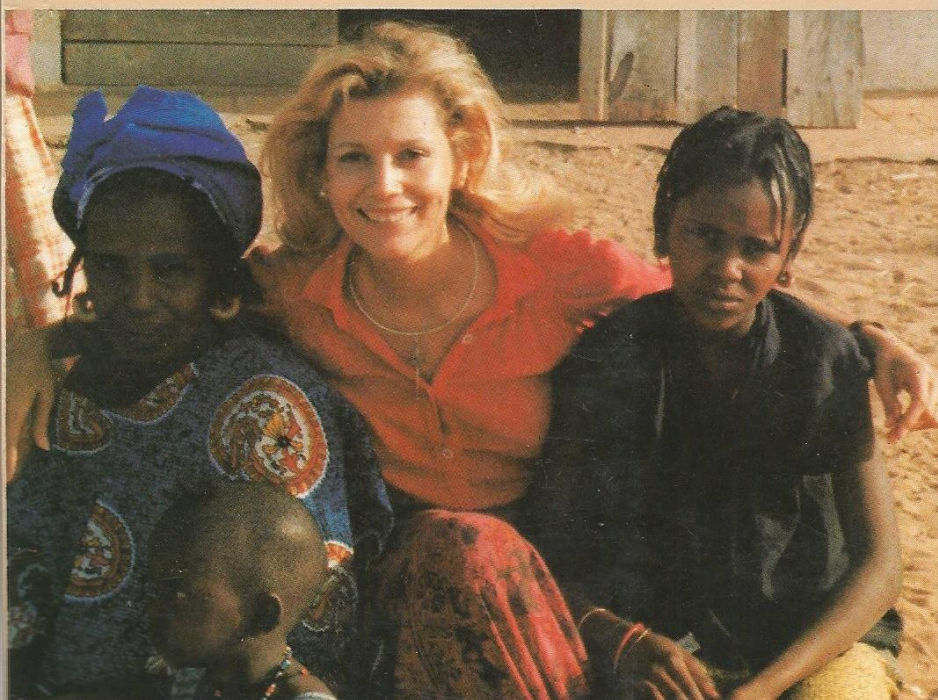
Contracapa do livro *Os leões de Luziânia*, publicado por Regina Célia Colônia, pela editora José Olympio, em 1985.

*A RESPEITO DE
OS LEÕES DE LUZIÂNIA*

Asfáltico, poliglota,
descampinado, Brasília,
sem fronteiras de país,
de idade, de cor, de línguas:

eis o mundo que nos mostra
Regina Célia Colônia,
lúcida luz de mercúrio
fria e funda e *most* incômoda.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO



LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO EDITORA S.A.

ANEXO X

Contracapa do livro *Primeiros poemas* (1990), de João Cabral de Melo Neto.

Trouxe o sol à palavra,
Mas como trazê-lo ao
dia?

No papel uniu-se
Qualquer fôrmetria
Deu-se a pura flora
Que o pensamento cria

Mas à direita de fecho
Fue um novo o dia,
Esse sol de palavra
É a natureza pura.

João Cabral de Melo Neto

Att
Ace

ANEXO XI

Transcrição de poemas que constam na pasta *Obras literárias diversas*, do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), que apresentam versões diferentes daquela publicada em *Museu de tudo* (1975):

(Grifos nossos para acentuar mudanças entre o original datiloscrito e a versão publicada no livro de 1975).

CONFORME <i>MUSEU DE TUDO</i>	VERSÃO DOS MANUSCRITOS
<p>A escultura de Mary Vieira</p> <p>dar a qualquer matéria a aritmética do metal dar lâmina ao metal e à lâmina alumínio</p> <p>dar ao número ímpar o acabamento do par então ao número par o assentamento do quatro</p> <p>dar a qualquer linha projeto a pino de reta dar ao círculo sua reta sua racional de quadrado</p> <p>dar à escultura o limpo de uma máquina de arte por sua vez capaz da arte de dar-se um espaço explícito (MELO NETO, 1975, p. 12)</p>	<p>A escultura de Mary Vieira</p> <p>dar a qualquer matéria a aritmética do metal dar lâmina ao metal e à lâmina alumínio</p> <p>dar ao número ímpar o acabamento do par então₂ ao número par₂ o assentamento do quatro₂</p> <p>dar a qualquer linha projeto a pino de reta₂ dar ao círculo sua reta₂ sua racional de quadrado₂</p> <p>dar à escultura o limpo de uma máquina de arte₂ por sua vez₂ capaz da arte de dar-se um espaço <u>exlícito</u>.</p> <p style="text-align: right;"><u>Berna, janeiro 1967</u></p>
<p>No centenário de Mondrian</p> <p style="text-align: center;">1 ou 2</p> <p>Quando a alma já se dói do muito corpo a corpo com o em volta confuso, sempre demais, amorfo,</p> <p>se dói de lutar contra o que é inerte e a luta, coisas que lhe resistem e estão vivas, se mudas,</p>	<p>No centenário de Mondrian</p> <p style="text-align: center;">1 ou 2</p> <p>Quando a alma já se dói do muito corpo a corpo com o <u>em-volta</u> confuso, sempre demais, amorfo,</p> <p>se dói de lutar contra o que é inerte e a luta, coisas que lhe resistem e estão vivas, se mudas,</p>

<p>para chegar ao pouco em que umas poucas coisas revelem-se, compactas, recortadas e todas,</p> <p>e chegar entre as poucas à coisa coisa e ao miolo dessa coisa, onde fica seu esqueleto ou caroço,</p> <p>que então tem de arear ao mais limpo, ao perfil asséptico e preciso do extremo do polir,</p> <p>ou senão despolir até o texto da estopa ou até o grão grosseiro da matéria de escolha;</p> <p>pois quando a alma já arde da afta ou da azia que dá a lucidez brasa, a atenção carne viva,</p> <p>quando essa alma já tem por sobre e sob a pele queimaduras do sol que teve de incender-se</p> <p>e começa a ter cãibras pelo esforço de dentro de manter esse sol que lhe mantém o incêndio,</p> <p>centrada na ideia fixa de chegar ao que quer para o quê que ela faz seja o que deve ser:</p> <p>então só essa pintura de que foste capaz apaga as equimoses que a carne da alma traz</p> <p>e apaga na alma a luz, ácida, do sol de dentro, ao mostrar-lhe o impossível que é atingir teu extremo.</p>	<p>para chegar ao pouco em que umas poucas coisas revelem-se, compactas, recortadas e todas,</p> <p>e chegar entre as poucas à <u>coisa-coisa</u> e ao miolo dessa coisa, onde fica seu esqueleto ou caroço;</p> <p>que então tem de arear ao mais limpo, ao perfil asséptico e preciso do extremo do polir,</p> <p>ou senão despolir até o texto da estopa ou até o grão grosseiro da matéria de escolha;</p> <p>pois quando a alma já arde da afta ou da azia que dá a lucidez brasa, a atenção <u>carne-viva</u>,</p> <p>quando essa alma já tem por sobre e sob a pele queimaduras do sol que teve de incender-se</p> <p>e começa a ter cãibras pelo esforço de dentro de manter esse sol que lhe mantém o incêndio,</p> <p>centrada na <u>ideia-fixa</u> de chegar ao que quer para o quê que ela faz seja <u>como quer</u>:</p> <p>então, só <u>esse objeto</u> de que foste capaz apaga as equimoses que a carne da alma traz,</p> <p>e apaga na alma a luz, ácida, do sol de dentro; ao mostrar-lhe o impossível que é atingir teu extremo.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p style="text-align: center;">2 ou 1</p> <p>Quando a alma se dispersa em todas as mil coisas do enredado e prolixo do mundo à sua volta,</p> <p>ou quando se dissolve nas modorras da música, no invertebrado vago, sem ossos, de água em fuga,</p> <p>ou quando se empantana num alcalino demais que adorme o ácido vivo que rói porém que faz,</p> <p>ou quando a alma borracha tem os músculos lassos e é incapaz de molas para atirar-se ao faço:</p> <p>então, só essa pintura de que foste capaz, de que excluístes até o nada, por demais,</p> <p>e onde só conservaste o léxico conciso de teus perfis quadrados a fio, e também fios,</p> <p>pois que, por bem cortados, ficam cortante ainda e herdam a agudeza dos fios que os confinam,</p> <p>então, só essa pintura de cores em voz alta, cores em linha reta, despidas, cores brasa,</p> <p>só tua pintura clara, de clara construção, desse construir claro feito a partir do não,</p> <p>pintura em que ensinaste a moral pela vista</p>	<p style="text-align: center;">2 ou 1</p> <p>Quando a alma se dispersa em todas as mil coisas do enredado e prolixo do mundo à sua volta,</p> <p>ou quando se dissolve nas modorras da música, no invertebrado vago, sem ossos, de água em fuga,</p> <p>ou quando se <u>empatana</u> num alcalino demais que adorme o ácido vivo que rói porém que faz,</p> <p>ou quando a alma borracha tem os músculos lassos e é <u>já</u> incapaz de molas para atirar-se ao faço:</p> <p>então, só <u>esse objeto</u> de que foste capaz, de que excluístes até o nada, por demais,</p> <p>e onde só conservaste o léxico conciso de teus perfis quadrados a fio, e também fios,</p> <p>pois que, por bem cortados, ficam cortante ainda e herdam a agudeza dos fios que os confinam,</p> <p>então, só <u>esse objeto</u> de cores em voz alta, cores em linha reta, despidas, cores brasa,</p> <p>só <u>teu objeto claro</u>, de clara construção, desse construir claro feito a partir do não,</p> <p><u>objeto</u> em que ensinaste a moral pela vista</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>(deixando o pulso manso dar mais tensão à vida),</p> <p>só essa pintura pode, com sua explosão fria, incitar a alma murcha, de indiferença ou acídia,</p> <p>e lançar ao fazer a alma de mãos caídas, e ao fazer-se, fazendo coisas que a desafiam. (MELO NETO, 2014, p. 16 a 19)</p>	<p>deixando o pulso manso dar mais tensão à vida,</p> <p>só <u>esse objeto</u> pode, com sua explosão fria, incitar a alma murcha, de indiferença ou acídia,</p> <p>e lançar ao fazer a alma de mãos caídas, e ao fazer-se, fazendo coisas que a desafiam.</p>
<p>Máquinas, de Vera Mindlin</p> <p>Vera Mindlin, a gravadora, sem embelezar e sem sátira, nos dá a ver neste livro aqui todo um catálogo de máquinas.</p> <p>As máquinas não são do ofício a que ela se dá, as artes gráficas; algumas nem há, e desconfio que alguma é híbrido de máquinas.</p> <p>Mas Vera Mindlin, gravadora, isto é, uma artista e operária, dá a ver aqui, íntima que é, por convivê-la, a coisa máquina:</p> <p>com sua aparência grosseira, compacta (e todavia grávida), com o basto e o peso do metal que é mais pesado quando em máquina.</p> <p>Todas elas são de unhas sujas, mãos, carne, alma sujas de graxa; todas são mais pesadas que o ar, nem levitam como outras máquinas.</p> <p>E Vera não as dá só a ver: a todo o corpo elas são dadas e tão imediatas a ele estão que nos fazem medo essas máquinas:</p> <p>pois que são tão presentemente e essa presença é tão pesada,</p>	<p>Máquinas, de Vera Mindlin</p> <p>Vera Mindlin, a gravadora, sem embelezar e sem sátira, nos dá a ver neste livro aqui todo um catálogo de máquinas.</p> <p>As máquinas não são do ofício a que ela se dá; as artes gráficas; algumas nem há; e desconfio que alguma é híbrido de máquinas.</p> <p>Mas Vera Mindlin, gravadora, isto é, uma artista e operária, dá a ver aqui, íntima que é, por convivê-la, a coisa máquina:</p> <p>com sua aparência grosseira, compacta (e todavia grávida), com o basto e o peso do metal, que é mais pesado quando em máquina.</p> <p>Todas elas são de unhas sujas, mãos, carne, alma sujas de graxa; todas são mais pesadas que o ar, nem levitam como outras máquinas;</p> <p>E Vera não as dá só a ver: a todo o corpo elas são dadas e tão imediatas a <u>Ele</u> estão que nos fazem medo essas máquinas:</p> <p>pois que são tão presentemente e essa presença é tão pesada,</p>

<p>que até cansa pensar na força que exige trabalhar tais máquinas;</p> <p>mais ainda se alguém se imagina forçado a carregar tais máquinas; e mesmo se alguém se imagina que tem sequer de coabitá-las.</p>	<p>que até cansa pensar na força que exige trabalhar tais máquinas;</p> <p>mais ainda, se alguém se imagina forçado a carregar tais máquinas; e mesmo se alguém se imagina que tem sequer de <u>conversá-las</u>.</p> <p style="text-align: right;"><u>Prefácio para um livro de gravuras de Vera Mindlin</u> <u>Barcelona dezembro 68</u></p>
<p>Fábula de Rafael Alberti</p> <p>Do anjo marinheiro (asas azuis a gola da blusa azul, bolsa de azul do mar); do anjo teológico, não em ovo gerado, puros frutos de ar como maçãs de vento; do anjo venenoso, serpente emboscada no tufo das palavras – o fluido jogo abandonou.</p> <p>Fez o caminho inverso: do vapor à gota de água (não, da vida ao sono, ao sonho, ao santo); foi da palavra à coisa, seja dolorosa a coisa, seja áspera, lenta, difícil a coisa.</p> <p style="text-align: right;">(1947)</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Do anjo marinheiro (asas azuis a gola da blusa azul, enfunada de azul do mar); do anjo teológico (não em ovo gerado, frutos virgens, do ar, castas maçãs de vento); enfim, do anjo barroco (cobra má, enroscada no mato dicionário)</p>	<p>Fábula de Rafael Alberti</p> <p>Do anjo marinheiro (asas azuis a gola da blusa <u>azul-bolsa</u> de azul do mar); do anjo teológico, não em ovo gerado, puros frutos de ar como maçãs de vento; do anjo venenoso, serpente emboscada <u>na Teia</u> das palavras – o fluido jogo abandonou.</p> <p>Fez o caminho inverso: do vapor à gota de água (não, da vida ao sono, ao sonho, ao santo); foi da palavra à coisa, seja dolorosa a coisa, seja <u>dura</u>, lenta, difícil a coisa.</p> <p style="text-align: right;">(1947)</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p>Do anjo marinheiro (asas azuis a gola da blusa azul, enfunada de azul do mar); do anjo teológico (não em ovo gerado, frutos virgens, do ar, castas maçãs de vento); enfim, do anjo barroco (cobra má, enroscada <u>na mata dicionária</u>)</p>

<p>– o jogo aéreo abandonou.</p> <p>Fez o caminho inverso: não foi da coisa ao sonho, ao nome, à sombra; foi do vapor de água à gota em que condensa; foi da palavra à coisa: árdua que seja, ou demorada, a coisa; seja áspera ou arisca, em sua coisa, a coisa; seja doída, pesada, seja enfim coisa a coisa.</p> <p style="text-align: right;">(1963)</p>	<p>– o jogo aéreo abandonou.</p> <p>Fez o caminho inverso: não foi da coisa ao sonho, ao nome, à sombra; foi do vapor de água à gota em que condensa; foi da palavra à coisa: <u>por</u> árdua que seja, ou demorada, a coisa; seja áspera ou arisca, em sua coisa, a coisa; seja doída, pesada, seja enfim coisa a coisa.</p> <p style="text-align: right;">(1963)</p> <p style="text-align: right;"><u>Publicado em O Tempo e o Modo do Brasil</u> <u>Livraria Moraes – Lisboa 1967</u></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------