

Felipe Oliveira De Paula

## **A poética negativa de João Cabral de Melo Neto**

**Belo Horizonte**

2018

Felipe Oliveira De Paula

## **A poética negativa de João Cabral de Melo Neto**

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

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dra. Claudia Campos Soares  
Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte.

Faculdade de Letras da UFMG  
Belo Horizonte  
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M528t.Yp-p Paula, Felipe Oliveira de .  
A poética negativa de João Cabral de Melo Neto [manuscrito]  
/ Felipe Oliveira de Paula. – 2018.  
127 f., enc.

Orientadora: Claudia Campos Soares.

Área de concentração: Literatura Brasileira .

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

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

Bibliografia: f. 110-121.

Anexos: f. 122-127.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. – Três mal-amados – crítica e interpretação – Teses. 2. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. – Psicologia da composição – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Poética. – Teses. 6. Negatividade (Filosofia) na literatura – Teses. 7. Literatura e sociedade – Teses. I. Soares, Claudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



Tese intitulada *A poética negativa de João Cabral de Melo Neto*, de autoria do Doutorando FELIPE OLIVEIRA DE PAULA, 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:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

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

Profa. Dra. Joelma Santana Siqueira - UFV

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa - UFG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

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

Belo Horizonte, 10 de julho de 2018.

Para Chico e Raul  
forças além do comum

## Agradecimentos

À Mariana Carvalho, que muito contribuiu para que a pesquisa fosse realizada e o trabalho escrito. Sem ela, eu não conseguiria fazer uma tese e, ainda, estar próximo e presente na vida de quem escolhi estar: ela, o Francisco e o Raul. Mariana viveu e compartilhou as angústias, as ansiedades e os sentimentos de realização provenientes de cada etapa.

Ao Francisco e ao Raul, que de maneira (in)direta demonstram cada vez mais a importância da literatura na formação humana e crítica. Ao Francisco que, por várias vezes, entrou no escritório e dormiu me esperando e, em outras ocasiões, forçou-me a falar sobre o que eu estudava, algo que nem sempre é possível ao longo desse processo: “o que é cupim do mar, pai? Pai, por que estuda isso? Mas o que tem a ver com poesia?”. Ao Raul, que, pela sua personalidade, tão marcante desde cedo, me ajuda a entender a complexidade da vida. Aos dois que, sem saber, foram, e são, meus motivadores.

Aos meus pais, José e Lucimar, que sempre me apoiaram e confiaram na escolha que fiz. Eles são minha fortaleza. Aos meus irmãos, Daniela e Alan, e meu cunhado, Denenson, que torceram por mim e sempre se mostraram presente, mesmo não estando.

Aos meus parceiros Tânia Francisca e João Forato pelo acolhimento fraterno e a amizade lhana.

À minha orientadora Claudia Campos, que, desde o começo, aceitou a orientação de braços abertos e sempre teve um olhar atento aos textos, com observações estimulantes que contribuíram não apenas para minha escrita, como também para minha formação. Agradeço por ela ter acreditado na proposta e feito coisas além do esperado para que o trabalho fosse realizado da melhor maneira. Sem a leitura cuidadosa da Claudia a tese não chegaria neste ponto. Obrigado.

Ao professor e amigo Marcos Rogério por ter participado da banca de qualificação e da banca de defesa com observações e sugestões sempre muito pertinentes e frutíferas. Além disso, as conversas “de butecos” foram essenciais em muitos momentos.

Aos diálogos, leituras, críticas e sugestões de Alex Fogal, que muito contribuíram (e contribuem) para as minhas reflexões. As conversas elucidativas e a companhia nas disciplinas do doutorado Bárbara Araújo. Ao Josué Godinho pelas conversas sobre esse momento conturbado. Ao Henrique Barros, por ter me ajudado nesse processo final.

À professora Cecília Boechat pelo conselho sobre o projeto definitivo e pelos comentários desnorteantes, no bom sentido, realizados no momento da qualificação. À professora Joelma Siqueira, que desde a graduação contribui para meu crescimento

acadêmico. Às professoras Solange Fiuza e Marcia Machado que muito acrescentaram ao trabalho com novos olhares.

Aos amigos do grupo Realismo pelas discussões que muito esclareceram minha pesquisa de maneira direta e indireta. Aos companheiros com os quais estive trabalhando na editoria da revista *Em Tese* e pude aprender mais sobre vida acadêmica.

Por último, mas que sem ela a tese não aconteceria, a CAPES, por financiar minha bolsa de pesquisa e viabilizar a realização deste projeto.

É a coisa, e não o impulso à organização próprio ao pensamento, que prova a dialética.

Adorno

## RESUMO

Busca-se investigar na obra de João Cabral de Melo Neto se o questionamento da linguagem, além de refletir os elementos técnicos literários, promove uma crítica que se direciona a dispositivos sociais, os quais, por sua vez, acionam essas indagações. Essa crítica não se estabelece apenas no tema, ou no poema em que o movimento histórico se apresenta de maneira mais referencial, mas no processo de identificação e não-identificação de dadas imagens para expressar a matéria. Para tanto, pesquisa-se na “Parte um” como a poética cabralina se configura ao assimilar e rejeitar ferramentas poéticas sedimentadas na tradição literária, tais como a quadra, uma visão aprimorada sobre a realidade na década de 30 e opções estéticas presentes em alguns contemporâneos: os integrantes da chamada “Geração de 45” e os concretistas. Essas discussões possibilitam entender uma particularidade da poesia cabralina e, ao mesmo tempo, discutir aspectos apontados por sua fortuna crítica. Além disso, com o intuito de compreender o programa poético do poeta pernambucano e esboçar o que chamamos de poética negativa estudamos mais detidamente, na “Parte dois”, o livro *Os três mal-amados* e o poema *Fábula de Anfion*. Para auxiliar a reflexão sobre negatividade, nos apoiamos no conceito desenvolvido por Theodor Adorno em *Dialética negativa*. Já na “Parte 3”, ao analisar alguns poemas, conseguimos aproveitar as discussões desenvolvidas nos capítulos anteriores e analisar a poética negativa de João Cabral.

**Palavras-chave:** João Cabral, poética, negatividade.

## ABSTRACT

The aim is to investigate the work of João Cabral de Melo Neto if the questioning of the language and besides it reflecting the literary technical elements, promotes a criticism that is directed to social devices, which, in turn, trigger these questions. This criticism is not established only in the subject, or in the poem in which the historical movement presents itself in a more referential way, but in the process of identification and non-identification of given images to express matter. Therefore, we search in “Part one” how poetry cabralina is configured to assimilate and reject poetic tools sedimented in literary tradition, such as the block, an enhanced vision about the reality in the 1930's and aesthetic options present in some contemporaries: the members of the call "Generation of 45" and concretistas. These discussions make it possible to understand a particularity of cabralina poetry and, at the same time, to discuss aspects pointed out by its critical fortune. In addition, in order to understand the poetic program of the poet from Pernambuco and to outline what we call negative poetics, we study, in “Part two”, the book *Os três mal-amados* and the poem “Fábula de Anfion” more closely. To aid reflection on negativity, we rely on the concept developed by Theodor Adorno in *Negative Dialectics*. Already in “Part 3”, when analyzing some poems, we intend to take advantage of the discussions developed in the previous chapters and to understand the negative poetics of João Cabral.

**Key-words:** João Cabral, poetic, negativity.

# Sumário

<b>BREVES ESCLARECIMENTOS SOBRE NEGATIVIDADE.....</b>	<b>12</b>
<b>PARTE 1 – O EXTERNO INTERNO .....</b>	<b>20</b>
Apego à construção .....	22
Aprofundamento de um traço construtivista: ligação com as transformações sociais.....	36
Aproximação e distanciamento da cena poética .....	47
<b>PARTE 2 – PROGRAMA POÉTICO DE JOÃO CABRAL EM REFLEXÃO..</b>	<b>57</b>
<i>Os três mal-amados</i> .....	57
A assimilação crítica de <i>Fábula de Anfion</i> .....	62
<b>PARTE 3 – POÉTICA NEGATIVA .....</b>	<b>74</b>
Metapoética negativa .....	74
A não reificação da imagem .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>122</b>

## BREVES ESCLARECIMENTOS SOBRE NEGATIVIDADE

A poesia de João Cabral de Melo Neto tem uma fortuna crítica extensa e já foi analisada por várias perspectivas e não é novidade pensar sua obra a partir de certa noção de negatividade. O termo por si só comporta diversas significações e pode remeter a diferentes caminhos para interpretar a poesia cabralina, como fizeram Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Marta Peixoto e Antonio Carlos Secchin, em algum momento de suas análises.

Benedito Nunes publica, em 1971, o livro pioneiro entre os estudos do poeta, *João Cabral de Melo Neto*. Neste estudo, que se tornou clássico, o crítico afirma que a obra do poeta pernambucano se desenvolveu em uma crise interna, ou seja, em uma luta consigo mesma, e, já em *O Engenheiro* (1945), sua poética submete o processo criador a uma análise reflexiva e crítica que viabiliza selecionar e julgar o resultado desse procedimento. O que autoriza a pensar, por conseguinte, sobre a própria crise histórica da poesia, problematizando, por meio de uma poética negativa, o alcance da lírica moderna. Pois bem, interessa, neste momento, o que o estudioso considera “poética negativa”, título de um dos capítulos de seu livro, no qual ele estuda *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947).

João Cabral tentava no seu primeiro livro, conforme Benedito Nunes, abranger e fundir dois planos, o da linguagem e o da experiência psicológica. Mas quando em *Psicologia da composição* o papel da “atenção” ganha maior foco em detrimento da “evocação da memória” (muito presente em *Pedra do Sono* – 1942), o poeta nega o segundo plano e visa diretamente o primeiro; “enquanto o outro, reduzido pela depuração que o impessoalizou, torna-se realidade dissipada e ausente, da qual o poema surge.”<sup>1</sup> Nesse sentido, a poética de Cabral é caracterizada como negativa por realizar-se contra a “experiência psicológica”, em sentido inverso a ela, e, principalmente, desfazendo o que ela impõe. Essa “luta consigo mesma”, de que fala o crítico, faz o poeta compor seu poema ao se decompor. “Despindo algo de si, ele provoca o vazio que as palavras vêm preencher”.

---

<sup>1</sup> NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p. 54.

Saio do meu poema  
Como quem lava as mãos  
[...]  
talvez, como a camisa  
vazia, que despi.<sup>2</sup>

Benedito Nunes concebe o termo negativo no sentido de recusar criticamente algo que esteve presente em *Pedra do Sono* e, de modo geral, na tradição literária: a experiência pessoal. Contudo, essa recusa não se dá apenas por um não falar, mas em tornar o que se nega elemento constituidor de sua poesia ao substituir lembrança por atenção.

Na esteira do pensamento de Benedito Nunes, a tese de livre docência de João Alexandre Barbosa, *A imitação da forma* (1975), apropria e aprofunda a discussão sobre poética negativa quando analisa *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiope*. Para o estudioso, é muito importante compreender o sentido dessa negatividade porque ela será o fundamento para se pensar a transição do vetor composição para comunicação<sup>3</sup> e o modo pelo qual o poeta articula significado e significação enquanto constrói o poema.

Isso justifica o espaço dedicado por João Alexandre para falar tanto do primeiro quanto do segundo termo da expressão “poética negativa”. A negatividade é concebida

como uma recusa a partir da qual é possível repensar os dados da criação. Ao usar-se o termo “poética”, como faz Benedito Nunes, introduz-se o componente decisivo de configuração: não se trata de uma resposta transitória, através da qual simplesmente fosse negada a poesia, mas a incorporação ao poema de uma recusa básica em vista da qual ele é problematizado. O que se recusa, portanto, é a perpetuidade de uma poética e, por isso, ela é negativa<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 93. Todas as citações de obras ficcionais e ensaios do autor, salvo quando sinalizado, foram retiradas de *Obra Completa*, edição organizada por Marly de Oliveira e publicada pela editora Nova Aguilar, 2003. Por isso, consta na bibliografia a indicação da Obra Completa.

<sup>3</sup> João Alexandre Barbosa defende a tese de que não há como separar a poesia de João Cabral em duas, como, por exemplo, “tipo lunar” e “tipo solar-concreto”, como fez Luiz Costa Lima. Para ele, a poética cabralina pode ser percebida na relação entre composição e comunicação, mas que, em certos poemas, há o extremar de um ou outro vetor.

<sup>4</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 58.

O “tríptico da poética negativa de João Cabral”<sup>5</sup> já demonstra essa recusa ao utilizar como epígrafe o verso *riguroso horizonte*, de Jorge Guillén. Como esclarece João Alexandre, o fato de usar o verso do poeta espanhol indica que os três poemas estão direcionados para construir, pela poesia, o espaço de clareza e equilíbrio através de certa linguagem que busca uma metáfora para o poema, “o *seu* poema possível” – perseguido nos textos da trilogia. João Cabral se mostra no rastro da poesia praticada por Jorge Guillén que é concebida como um espaço a ser construído e alcançável, recusando-se a esforçar por algo que esteja além dos limites do possível. Evidencia-se, com isso, sua resistência em se alinhar à concepção de *poésie pure* defendida por Paul Valéry, pois, como demonstra João Alexandre, Jorge Guillén vai contra essa ideia porque, para ele, só existe poesia enquanto feita num poema, e o que defende Valéry é um estado poético<sup>6</sup>. Na linha desse raciocínio, trataremos dessa recusa da ‘poesia pura’ no capítulo que falaremos sobre “Fábula de Anfion”.

Marta Peixoto também trabalha em sua tese de doutorado defendida em 1977 na Universidade de Princeton, depois adaptada e publicada como livro, *Poesia com coisas* (1983), certa noção de negatividade na poesia cabralina, no entanto, o sentido se aplica à construção semântica do texto literário. Na análise do poema “Imagens em Castela”, de *Paisagens com Figuras* (1956), a estudiosa demonstra como o poema vai configurando uma “imagem hiperbólica e cumulativa de vastidão e vazio. A preposição “sem”, repetida várias vezes, revela a ausência inesperada de algum elemento ou função”<sup>7</sup>. Ao acompanhar de perto o desenvolvimento desse poema, e de outros do livro, Marta Peixoto chega à conclusão de que em todos os textos de *Paisagens com Figuras* ocorre um processo semelhante por oferecerem uma série de “imagens concretas que exemplificam com persistência os mesmos conceitos negativos: o vazio, o sem, o escasso, o nada e considerações sobre a temática da morte.”<sup>8</sup> O negativo se estabelece, portanto, na linguagem descritiva que utiliza “quase sempre” objetos concretos ao lado de modificadores diminutivos e artefatos sem seus acessórios costumeiros, como no caso do poema “Imagens em Castela” ao relacionar a imagem da paisagem de Castela à de mesa:

---

<sup>5</sup> Como nomeou Benedito Nunes o livro *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*. Para tanto, ver NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p.46.

<sup>6</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 60.

<sup>7</sup> PEIXOTO, *Poesia com coisas*, p. 118.

<sup>8</sup> PEIXOTO, *Poesia com coisas*, p. 120.

É uma paisagem em largura,  
de qualquer lado infinita.  
É uma mesa sem nada  
[...]  
Na casa sem pé-direito,  
na mesa sem serventia.<sup>9</sup>

Antonio Carlos Secchin utiliza uma expressão mais eficaz para explicar esse mesmo mecanismo que ocorre no poema “A palo seco”, qual seja, “intensificar por subtração”<sup>10</sup>. As “palavras negativas” são fundamentais ao estilo de João de Cabral por diferenciar “aquilo que é” daquilo que “não é” em certo objeto. A um só tempo, as palavras que carregam essa negatividade (“sem”, “nada”, “nenhum” etc.) nomeiam uma paisagem constituída por traços negativos. Paradoxalmente, são essas mesmas “palavras negativas” que exprimem “os únicos valores positivos que Cabral propõe”<sup>11</sup>.

Marta Peixoto publicou seu livro dois anos antes do que Antônio Secchin (1985), o que, talvez, permita dizer que, no sentido exposto acima, suas análises coincidem em reconhecer a construção da poesia cabralina a partir de “imagens por subtração”<sup>12</sup>, embora não seja possível encontrar na obra do acadêmica qualquer referência ao estudo de Peixoto. Assim como João Alexandre Barbosa investigou e reconheceu questões levantadas por Benedito Nunes, o mesmo acontece com Secchin em relação a Alexandre Barbosa e a Benedito Nunes.

Antonio Carlos Secchin aprofundou essa perspectiva e conseguiu abranger sua reflexão ao pensar a poesia de João Cabral a partir da ideia de “poesia do menos”; isto é, a constância das “palavras negativas”, que, além de definir uma retórica, como defende Marta Peixoto, serve para limpar o signo linguístico, “sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado”<sup>13</sup>. A “poesia do menos” é caracterizada exatamente por esse processo que retira do signo o excesso. O poeta pernambucano se posiciona, dessa maneira, tanto na antiga ordem de significações do signo quanto na nova ordem em que ele o instala. Nesse ponto, Carlos Secchin vai dialogar com Benedito Nunes e Alexandre Barbosa, visto que a “poesia do menos” desconfia da linguagem que usa e, nessa indagação, estabelece-se um

---

<sup>9</sup> MELO NETO, *Paisagens com figuras*, p. 149.

<sup>10</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.164.

<sup>11</sup> PEIXOTO, *Poesias com coisas*, p. 121.

<sup>12</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.52.

<sup>13</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 11.

questionamento histórico, que rejeita um espaço “neutro onde as palavras emergiriam em pureza original”<sup>14</sup>. Como fica explícito no poema “Antiode (contra poesia dita profunda)” quando o poeta expõe a relação da poesia com uma imagem de flor:

Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. Fezes  
[...]<sup>15</sup>

Nestes três versos, o sujeito poético problematiza a associação de poesia a uma imagem de flor que remete, quase sempre, a uma beleza pronta, decorativa e agradável aos olhos. Contudo, num movimento aparentemente simples de pensar como se forma uma flor é possível esclarecer sua íntima ligação com “fezes”, imagem oposta à da flor tal como utilizada muitas vezes na tradição poética.

\*\*\*

Essas são as noções de negatividade utilizadas, de modo geral e com poucas variações, pela fortuna crítica de Cabral e serão aproveitadas ao longo do nosso trabalho. Entretanto, além delas, servirá como apoio para este estudo o conceito de negatividade desenvolvido por Theodor Adorno durante suas obras, mas concentrado em *Dialética Negativa* (1966).

Adorno discute, pelo menos desde *Dialética do esclarecimento* (1944) junto com Marx Horkheimer, como a sociedade se apropriou de novas tecnologias para alienar os indivíduos e impedir grandes modificações sociais. Ele vai argumentar no livro de 1966 que os mecanismos alienadores abrangem também a maneira de utilizarmos a linguagem, mais especificamente os conceitos. Devido ao modo de produção e reprodução da vida social, “os conceitos funcionais foram reprimindo cada vez mais os conceitos substanciais”, ou seja, o refletir sobre como, por que e a eficiência de utilizarmos determinado conceito foi sendo minada

---

<sup>14</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 11.

<sup>15</sup> MELO NETO, *Psicologia da Composição*, p. 98.

por processos reais e a sociedade “transformou-se em contexto funcional total”<sup>16</sup>. Cria-se, assim, uma falsa objetividade que nos torna aparentemente mais práticos e nos livra de questionamento.

Tendo isso em mente, e que já em Platão a “dialética” se instaurava por meio de um pensamento de negação para gerar algo positivo, Adorno procura subverter a tradição filosófica ao propor uma “dialética negativa” que esteja “liberta de tal natureza afirmativa, sem perder nada em determinação”<sup>17</sup>. Uma primeira questão a se notar é que a dialética proposta não pretende uma síntese no sentido hegeliano e, aliado a isso, é contra o movimento que busca dar sentido à coisa por meio de sua apreensão conceitual, já que “dialética” significa que a coisa não é idêntica a seu conceito. Este não pode esgotar o objeto, ainda sim, é um meio eficaz de pensá-lo. Por isso, é preciso experimentar o conceito para testar seus limites, e não abandoná-lo ou utilizá-lo arbitrariamente.

Testar não significa aqui o simples jogar com as palavras para ver qual melhor se adequa à matéria, mas é um tipo de pensamento que procura abarcar no conceito o conceitual e o não-conceitual. O conceitual pressupõe o que é incorporado do momento dinâmico da história e o não-conceitual é ir além do conceitual. Assim, para o conceito, o que se torna urgente é o que ele não alcança, o que é eliminado pelo seu mecanismo de abstração, o que deixa de ser um mero exemplar do conceito. Adorno não está preocupado em apontar a diferença entre realidade e conceito em vista da realização futura deste, mas em expor a sua diferença entre coisa e conceito diante de sua identidade social aparente<sup>18</sup>. Não se deve aceitar com facilidade o dado, o que está cristalizado na tradição, mas buscar um conhecimento que desconfia do que está pronto. Esse conhecimento não é apreendido apenas por meio da abstração, mas, sobretudo, na composição sobre o conhecimento e do conceito. Decorre que a dialética negativa é um exercício de pensamento que avalia sua possibilidade à medida que é realizada<sup>19</sup>. O que poderíamos dizer também da poética de João Cabral.

O poeta pernambucano, consciente da impossibilidade de identificar o objeto no conceito, ou na imagem, experimenta suas potencialidades ao passo que configura seus dizeres no poema. Esse processo pressupõe uma não-identificação e se vale dos conceitos/imagens tanto

---

<sup>16</sup> ADORNO, *Dialética negativa*, p. 63.

<sup>17</sup> ADORNO, *Dialética negativa*, p. 07.

<sup>18</sup> GATTI, “Exercícios do pensamento: dialética negativa”, p. 264.

<sup>19</sup> ADORNO, *Dialética negativa*, p. 124.

para denunciar sua lógica de identidade como para iluminar o que escapa a esta lógica de nomeação. Algo feito na medida em que a discussão técnica de como construir imagens, metáforas, símiles, por exemplo, é exposta e usada como ferramenta para testar os limites e as capacidades semânticas, imagética das palavras (discutiremos de maneira mais minuciosa nos capítulos finais). Esse procedimento poético pode ser visto nos versos iniciais de “Antiode” quando o poeta questiona um movimento histórico que cristaliza a associação da poesia a apenas uma característica de flor, descartando partes importantes de sua constituição.

Esse recurso metapoético busca acompanhar o movimento dinâmico das coisas e, ao mesmo tempo, permite uma abertura para o real; não apenas como nota referencial dos problemas sociais, mas a partir das discussões sobre as maneiras de dizê-lo. Isto é, no processo de pensar o procedimento técnico apropriado, que não se limita a uma cristalização da linguagem, procura-se abarcar no conceito o não-conceitual, o que não está no conceitual.

Nesse sentido, ao longo de nossas análises, aproveitaremos as noções de negatividade utilizadas pelos estudiosos de João Cabral, mas privilegiaremos o conceito desenvolvido por Adorno. Salvo engano, tal pesquisa ainda não foi feita dentro da fortuna crítica do poeta. Além disso, essa perspectiva pode auxiliar nossa leitura da poética cabralina que, em linhas gerais, propõe pensar, por uma via negativa, poemas tradicionalmente concebidos como meta-linguísticos e a íntima ligação que eles têm com a realidade.

É importante frisar que a concepção adorniana de “negatividade” perpassa toda nossa tese e não é frequentemente explicitada por se tratar de um conceito que se esclarece na medida em que a análise se desenvolve. O materialista dialético aprofunda o conceito dialético por meio de uma estrutura de apresentação ensaística, a qual permite acompanhar as idas e vindas de seu raciocínio. Contudo, se, por um lado, esse método dialético de exposição lhe é mais eficaz, por outro, dificulta, muitas vezes, que façamos citações diretas de seu livro. Dizendo com outras palavras, a contribuição de Adorno se deve muito mais pelo tipo de raciocínio que ele estabelece ao tentar, a partir do questionamento do que é idêntico, abarcar o não-idêntico, do que pela utilização de seus aforismos.

\*\*\*

Como se sabe, pensar a poesia de João Cabral a partir de sua construção é algo comum entre os estudiosos de sua obra. Quem primeiro a fez foi Antonio Candido, em “Poesia ao

Norte”. Ao comentar *Pedra do Sono*, ele chama a atenção para a presença de imagens ligadas ao sono estruturadas por “uma vontade ordenadora” e conclui seu argumento da seguinte maneira: “O seu [de Cabral] cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia”<sup>20</sup>.

Mais tarde, os Concretistas, sobretudo os paulistas, na tentativa de filiar João Cabral à formação da poesia concreta, propuseram uma leitura interessada de *Psicologia da composição* e *O engenheiro*, destacando e ostentando o alto rigor formal, a lucidez e a valorização da construção como procedimento da poesia. Intensificada principalmente pelos irmãos Campos e Décio Pignatari<sup>21</sup>, essa linha interpretativa foi muito importante para esclarecer o método de composição de Cabral, mas, ao mesmo tempo, promoveu um paradigma de leitura sobre a obra do pernambucano. O problema não se deve ao fato de eles terem criado um caminho para se interpretar a poesia cabralina, mas ao fato da fortuna crítica considerar esse paradigma concreto, salvo em alguns casos, como único meio de aprofundar um estudo sobre João Cabral. Os Concretistas estavam imbuídos de um projeto maior que procurava, ademais, garantir a João Cabral, por extensão à literatura brasileira, um lugar na produção literária e intelectual mundial, relacionando-o, frequentemente, à poesia francesa.

Esse direcionamento de leitura da poesia cabralina estabelecido pelos concretistas pode ser mais bem desenvolvido<sup>22</sup>, contudo, tal caminho nos desviaria de nosso objetivo atual. O que importa, aqui, é notar que essa perspectiva afetou diretamente a compreensão da obra cabralina daí adiante, pois, mesmo críticos mais experientes, como Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior e, em um grau menos intenso, Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa, buscaram manter a ideia de influência de Mallarmé e Paul Valéry para pensar a elaboração e continuidade da poesia cabralina. Aos poucos, entretanto, a leitura que visa identificar a obra do pernambucano à sua pesquisa formal com a linguagem e à linha poética distinta de uma tradição lírica luso-brasileira (vista como ultrapassada pelos concretistas) está sendo rela-

---

<sup>20</sup> CANDIDO, “Poesia ao norte”, p.11.

<sup>21</sup> Ver, entre outros: CAMPOS, Haroldo. “evolução de formas: poesia concreta”; PIGNATARI, Décio. “arte concreta: objeto e objetivo”.

<sup>22</sup> Essa discussão foi feita de maneira mais aprofundada por Thais Mitiko Taussig Thoshimitsu em sua tese de doutorado: *O rio, a cidade e o poeta: impasse e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*.

tivizada. Neste sentido, temos autores que (tentam) expandem a leitura da poesia de Cabral ao fornecer novas ferramentas interpretativas<sup>23</sup>.

A partir disso, reconhecendo e aproveitando a relação já analisada pela sua fortuna crítica, especialmente a abordagem feita pelos concretistas, objetivamos, na primeira parte, apontar aspectos que ainda não foram considerados ao pensar a complexidade da íntima relação entre conquistas técnicas-formais e conteúdos na poesia cabralina. O que, talvez, possa justificar uma exposição quase “escolar” de nossas ideias nesse primeiro momento. No primeiro capítulo, “Apego à construção”, pretendemos mostrar como o diálogo de João Cabral com o movimento Construtivista se estabelece por questões formais e, também, ideológicas. No segundo, investigaremos como a estreita relação literária que o poeta manteve com escritores e intelectuais da década de 1930 repercute em sua obra. Já em “Aproximação e distanciamento da cena poética” pensaremos Cabral em um diálogo contínuo com alguns de seus contemporâneos.

Na segunda parte do trabalho, “Programa poético de João Cabral de Melo Neto em reflexão”, o objetivo é, a partir de dois textos, *Os três mal-amados* (1943) e “Fábula de Anfi-on”, entender o projeto poético negativo de Cabral. Aproveitando e, muitas vezes, aprimorando discussões dos capítulos anteriores, na terceira parte, analisaremos alguns poemas visando à poética negativa de João Cabral de Melo Neto.

## **PARTE 1 – O EXTERNO INTERNO**

Não é raro ouvirmos alguém dizer que João Cabral de Melo Neto é um poeta que não se restringe ao seu tempo e sua produção artística não se compara a nada que foi feito em sua geração, ou mesmo até então, na literatura brasileira. Como conversa descontraída e sem necessidade de demonstração não há nenhum tipo de problema em considerações deste tipo, até porque todo grande artista é isso tudo e, ainda, mais. Podemos, por exemplo, usar palavras semelhantes para nos referirmos a Claudio Manoel da Costa, Augusto dos Anjos, Graciliano Ramos, Carlos Drummond, Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Glauber Rocha,

---

<sup>23</sup> Ver, entre outros: MACHADO (org.). *João Cabral de Melo Neto*. FIUZA, “‘Dizendo-se de viés,/ Disse-me sempre’: poesia e memória em João Cabral de Melo Neto”. SIQUEIRA, “João Cabral e Clarice Lispector: sim contra sim”.

Heitor Villa-Lobos, Tom Zé, Paulinho da Viola e tantos outros artistas brasileiros; para ficarmos com poucos nomes. É-nos exigido, contudo, uma postura diferente quando um crítico de grande alcance diz o seguinte:

João Cabral – como **um cometa** – não tem precursores, nem sucessores. E se os tivera, borgianamente, já os teria criado com Augusto dos Anjos e Berceo. Bastando observar que nenhum poeta de sua geração pode ser a ele comparado, seja pelo inventor com gênio, seja por sua humanidade (e o mundo dos *severinos*), ou pela inigualável contensão de lúcido cristal cabralino<sup>24</sup>.

Nesse pequeno trecho de Carlos Nejar é possível destacar alguns aspectos<sup>25</sup>. João Cabral é um cometa na literatura brasileira, logo não existe nenhuma construção poética próxima à que ele fez. Sucede que não há uma tradição brasileira na qual o poeta possa ser pensado, a não ser, com ressalvas, junto a Augusto dos Anjos. Como dito, e aceitamos, João Cabral é único como poeta. Daí, contudo, concluir que ele é um cometa é um passo muito grande. Na contramão desse raciocínio, Homero José Vizeu Araújo, por exemplo, em *poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*, tem como objetivo demonstrar, com algum êxito, a inserção do poeta no sistema literário nacional, a partir da ideia de sistema de Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*. Essa perspectiva, no mínimo, problematiza os aspectos apontados na fala de Carlos Nejar ao mostrar como João Cabral dialoga ao longo de sua poesia com os seus pares<sup>26</sup>. Homero Araújo seleciona cinco escritores brasileiros para interpretar o poeta nordestino, dentro de uma tradição literária, como particular, mas não isolado. São eles: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Jorge de Lima.

---

<sup>24</sup> NEJAR, *História da Literatura brasileira*, p.603 (grifo nosso).

<sup>25</sup> Além das características que serão apontadas, percebe-se uma visão dicotômica sobre a poesia de Cabral, como se uma parte pudesse ser considerada como “social” e, outra, “construtivista”. Esse tipo de interpretação não é produtivo para interpretação dos poemas do pernambucano e foi discutido por BARBOSA, *A imitação da forma*.

<sup>26</sup> Os apontamentos das semelhanças e dessemelhanças entre Cabral e outros poetas brasileiros, sobretudo os modernos, não são raros na fortuna crítica sobre o escritor e é possível encontrá-los em Luiz Costa Lima (1968), João Alexandre Barbosa (1975), Antonio Carlos Secchin (2014) e José Guilherme Merquior (1997); para ficarmos com os estudos mais reconhecidos sobre Cabral.

Não é o objetivo, neste trabalho, pensar as várias acumulações assimiladas por Cabral, mas mostrar, nesta parte, por que não se deve vê-lo como um cometa. Nessa linha de raciocínio, traçamos alguns caminhos que à primeira vista talvez pareçam inconciliáveis, mas que, ao final do trabalho, esperamos ter demonstrado que são adequadas ao estudo dessa poesia. A obra de João Cabral de Melo Neto é única porque ele respondeu ao momento em que vivia de uma maneira que só ele poderia fazer. A resposta de Cabral, assim como a de Graciliano Ramos, a de Machado de Assis, e qualquer grande artista, é sempre única, contudo, as perguntas com as quais eles lidam não são; estão ligadas ao momento histórico-social e ao lugar em que as experimentam. Dizendo a mesma coisa com outras palavras, todo escritor assimila, eliminando e incorporando, o que é próprio de seu tempo, o que não quer dizer que se restrinja a ele. Nesse sentido, entender um pouco mais as circunstâncias que permeiam a obra pode nos auxiliar, no mínimo, a evitar considerações apressadas tal como a de Carlos Nejar.

### **Apego à construção**

As formas geométricas foram valorizadas por diversos artistas ao longo do século XX, servindo, em muitos casos, como princípios para construções poéticas. Essa apreciação não é, contudo, exclusividade desse momento. Já Sócrates, em *Filebo*, discute a questão ao defender a beleza calculada e ordenada:

*Sócrates* – Quando falo em beleza das formas (...). Refiro-me – é o que declara nosso argumento – à linha reta, ao círculo, e às figuras planas e sólidas formadas de linhas e círculos, ou seja, no torno ou com régua e esquadros, se é que me compreendes. O que eu digo, é que essas figuras não são belas como as demais, em relação a[*sic*] outra coisa, mas são sempre belas naturalmente e por si mesmas e nos proporcionam prazeres específicos, que nada têm de comum com o prazer provocado pelo ato de coçar. Outrossim, são belas as cores e nos proporcionam prazeres da mesma natureza.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Platão, *Filebo*, p. 41.

Pelo excerto acima, percebe-se que a discussão sobre como se deve pensar a composição artística esteve presente pelos menos desde o primeiro dos três grandes filósofos gregos que estabeleceram as bases do pensamento ocidental (na ordem: Sócrates, Platão e Aristóteles). Isto é, por volta do ano 490 a.C. Orientações composicionais voltados para a geometria foram herdadas do mundo clássico e, em alguns períodos literários, tiveram destaque com diferentes estéticas.

Tais preceitos não eram desconhecidos dos artistas modernos e, mais do que isso, foram considerados centrais para os artistas integrantes do movimento Construtivista que buscaram uma ordenação lógica e precisa de reflexões resultantes da experiência humana com o espaço. Não é de estranhar que alguns artistas do século XX, almejando a ordem, direcionassem-se para a geometria; caminho muito em voga na era helênica – é importante notar que a utilização da geometria é uma das maneiras para se buscar a ordenação lógica e precisa; não a única. “Submeter uma ideia a uma forma fixa, seja ela livre ou regrada, consiste no classicismo, e tal rigor é característico do construtivismo”<sup>28</sup>. A relativa lealdade à ordem clássica não quer dizer, necessariamente, a imitação pobre ou uma composição subserviente, insensível ao presente e de segunda categoria. Ao contrário, é nesse retorno que os construtivistas encontram uma fonte para a “necessidade espiritual” (defendida por Wassily Kandinsky, no livro *Do espiritual na arte*), para a autenticidade, para a elaboração e para a profundidade. O que de certo modo, também, permite pensar João Cabral; como veremos mais adiante.

Na segunda década do século XX, devido, sobretudo, à Primeira Guerra Mundial, vários artistas que estavam na Europa Ocidental foram para a Rússia, como Kandinsky, Naum Gabo e Nikolau Pevsner. Com a Revolução de Outubro de 1917, muitos dos artistas vanguardistas, os que voltaram à Rússia e os que lá estavam (Vladimir Tatlin, Kasimir Malevitch, entre outros), colocam-se a favor das transformações sociais, passando a se verem (e sua arte) como instrumentos para construir e transformar a sociedade. Nesse clima surgem os construtivistas, que, imbuídos dessa possibilidade de mudança social e influenciados pelas novas realizações técnico-científicas, introduzem dentro do Instituto de Cultura Artística (INChUK) uma luta contra certo tipo de “arte pura” ao priorizar ideias e, principalmente, imagens que aspirem à construção da URSS.

---

<sup>28</sup> GEOGE, *Construtivismo*, p.103.

O Construtivismo começa a se formar num momento muito complexo e coloca como problema central a relação entre forma e significado, desde que o significado, contido também na forma, expresse a nova sociedade. Essa busca teve maior repercussão, vale ressaltar, na arquitetura<sup>29</sup>. O movimento se estabelece oficialmente com prioridades estético-políticas no ano de 1919 e, antes, durante e depois desta data, seus maiores nomes conviveram intensamente com as ideias do Neoplasticismo, fundado por Pierre Mondrian e Theo Doesburg, também conhecido como *De Stijl*, mesmo nome da revista divulgadora de seus preceitos e que teve a primeira impressão no ano de 1917 em Leyden, na Holanda. Os adeptos dessa corrente sempre tiveram como norte uma arte baseada na clareza, na ordem e na lógica. Outro movimento com qual o Construtivismo trocou influências foi a Escola de Bauhaus<sup>30</sup>, fundada e dirigida inicialmente pelo arquiteto Walter Gropius, em 1917, na república de Weimar, Alemanha. Com atividades ligadas à associação dos artesãos sem distinção de classe, o grupo buscou promover expressões culturais fundadas nos princípios racionais. Anos depois, em 1933, a fundação Bauhaus foi obrigada a fechar as portas por ordem de Adolf Hitler, que a considerou uma fonte perigosa de pensamento independente e de arte degenerada; a essa altura grande parte dos professores já não estava na Alemanha.

Vale notar que o movimento Construtivista deixou de existir oficialmente no ano de 1934, quando ocorreu o “Congresso dos Escritores”, na URSS, no qual ficou decidido que a única expressão artística permitida seria o “Realismo Socialista”; todas as demais foram consideradas como “formalistas” e repudiadas. A atitude de Stalin não foi, entretanto, suficiente para evitar a difusão da estética construtivista, que privilegiava uma autonomia maior do artista, objetivando, pelo menos teoricamente, uma arte democrática, popular e funcional. O irônico é que Naum Gabo, Vladimir Tatlin, Kandinsky, entre outros, tinham esses princípios como ferramentas para eliminar a arte de elite que nada oferecia para modificar a sociedade, arte que eles foram acusados de praticar (como realmente a fizeram em alguns momentos) devido ao alto grau de abstração, formalismo ou simbolismo. Diante desse novo cenário, e com a ameaça da Segunda Guerra Mundial, os integrantes do grupo e outros artistas vanguardistas deixaram o continente, espalhando pela Europa, ainda mais, os princípios construtivistas. O ápice ocorreu no final da década de 1930 e início da de 40.

---

<sup>29</sup> ARGAN, *Construtivismo*, p.18

<sup>30</sup> Em 1922, Kandinsky retorna à Alemanha e aceita o convite de Walter Gropius para se integrar ao corpo docente da Escola de Bauhaus, em Weimar, atuando no atelier de pintura mural.

Assim como ocorre com grande parte dos movimentos artísticos de vanguarda, especialmente aqueles instituídos no período conturbado entre guerras, há uma dificuldade de definir o construtivismo como uma unidade composicional devido a sua intensa multiplicidade, pela não homogeneidade, ou pelo emaranhado de correntes reunidas sob este rótulo, como o Neoplasticismo e a Bauhaus. Como nos informa Giulio Carlo Argan, “los acuerdos de los construtivistas son acuerdos de principio que de ninguna manera permiten configurar un estilo o al menos lo que en la vanguardia occidental se entiende como tal”<sup>31</sup>. A característica principal desta arte não se encontra apenas no material ou na técnica, mas, principalmente, na imagem produzida. Essa imagem requereria do artista uma alteração radical de ideias que se mantinham há milhares de anos. Agora, a imagem em si mesma era *real*. Gabo resumiu a questão da seguinte maneira: “Não fazemos imagens de...”<sup>32</sup>. O que importava não era uma representação naturalista ou descritivista da sociedade, mas a construção de uma imagem *a partir* do real, que se configurava de maneira bem diversa dos lugares comuns do “realismo social” e do “naturalismo acadêmico”. Tal postura está de acordo com o que se transformou em dois dos principais fundamentos do movimento: desautorizar a ideia de inspiração na arte por meio do rígido racionalismo; e, com grande influência do “suprematismo não-figurativo” de Kasimir Malevitch, libertar a arte da simples representação, quer ela seja figurativa ou não, através das formas geométricas<sup>33</sup>. Exemplo reconhecido de um grande artista que consegue trabalhar tais fundamentos nos seus filmes é o russo Serguei Mikhailovitch Eisenstein, em *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927).

Decorre que a partir dos anos finais da década de 1930, o construtivismo e o neoplasticismo haviam se tornado uma força internacional graças às várias exposições em museus, especialmente nos EUA, Inglaterra e Alemanha (após 1945), e às coletâneas de textos. Essas ideias encontraram solo fértil notadamente nos Estados Unidos, no Brasil e na Argentina, com atuação marcante de Max Bill, aluno e expoente da Escola Bauhaus, que, como foi dito, sempre pensou a arte em íntima ligação com a sociedade e defendeu uma estética sob os princípios da clareza e da objetividade<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> ARGAN, *Construtivismo*, p.17

<sup>32</sup> GEOGE, *Construtivismo*, p.57

<sup>33</sup> Algo que pode ser sintetizado nas próprias palavras do pintor: “tentando desesperadamente liberar a arte do mundo representacional, procurei refúgio na forma do quadrado”. MALEVITCH apud GEOGE, *Construtivismo*, p.40.

<sup>34</sup> Max Bill teve forte influência no Concretismo brasileiro, sobretudo o paulista.

Como relata Joan Brossa, “Cabral vivia a sua época”<sup>35</sup> e se atentava às diversas manifestações artísticas que ocorriam no Brasil e na Europa. Antes, porém, do contato com o construtivismo, João Cabral teve grande influência vanguardista do Surrealismo, como pode ser detectada no livro *Pedra do Sono* (1942). Como afirma Antonio Candido, mesmo sendo a obra inicial de Cabral, ainda “imaturo poeticamente”<sup>36</sup>, ele se apropriou do modo como as imagens funcionam nessa estética. O próprio poeta afirma que pretendeu, neste livro, criar um “buquê de imagens” na trilha das ideias de Paul Valéry de que cada poema é um “buquê de palavras”<sup>37</sup>. Dizendo a mesma coisa de outra maneira, João Cabral estava preocupado com as conquistas técnicas promovidas pelo Surrealismo e em entender como as imagens eram construídas, sobretudo nas artes plásticas. O que se vê no poema “A André Masson”:

Com peixes e cavalos sonâmbulos  
pintas a obscura metafísica  
do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros  
fauna dentro da terra a nossos pés  
crianças mortas que nos seguem  
dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos  
escafandros ocultam luzes frias;  
invisíveis na superfície pálpebras  
não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado  
de teu país de mina onde guardas  
o alimento a química o enxofre  
da noite.<sup>38</sup>

Percebe-se que o discurso lógico habitual, pautado na relação direta dos significados denotativos das palavras, se revela improdutivo para a leitura do poema, já que nele se instaura outra lógica, a qual aproveita princípios organizadores que valorizam a tradução poética.

---

<sup>35</sup> BROSSA, “O amigo revisitado”, p.16.

<sup>36</sup> CANDIDO, “Poesia a norte”, p.12:

<sup>37</sup> FREXEIRO, “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa)”, p.182.

<sup>38</sup> MELO NETO, *Pedra do Sono*, p.54.

Isto é, a metáfora importa muito mais na relação estabelecida com as demais imagens presentes no poema do que em si própria. As palavras são ressignificadas fora de seu campo semântico usual e passam a ter funções que não lhe são convencionalmente próprias. Entretanto, mais importante, para nós, é a maneira como as imagens são configuradas; de uma forma muito próxima a de Murilo Mendes no poema “Joan Miró”, do livro *Tempos Espanhol*.

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.  
Também saber deixar em liberdade  
O roxo, qualquer azul e o vermelho.  
Todas as cores podem aproximar-se  
Quando um menino as conduz no sol  
E cria a fosforescência:  
A ordem que se desintegra  
Forma outra ordem ajuntada  
Ao real – este obscuro mito.<sup>39</sup>

Destaca-se, nos dois poemas, a ligação entre as imagens e o que esta relação sugere, não sendo produtiva uma leitura que almeje uma tradução descritiva ou narrativa do poema. O sujeito poético fala da liberdade de criação e associação que o artista, no caso Miró, tem e das possibilidades de associações na construção. A liberdade de sigla, pássaro e losango e das cores roxa, azul e vermelho vão permitir uma desarticulação para que o artista possa criar outra articulação (“outra ordem ajuntada”) ligada ao real. O real aqui não é evidente nem imediato, mas a imagem, tal como sugerida sua construção, pode ser uma nova forma de pensar “este obscuro mito”. Visualiza-se a criação de figuras abstratas com grande eficácia<sup>40</sup>. Os dois sujeitos líricos, deste e do poema de Cabral, utilizam imagens ao modo do Surrealismo, mas para falar da construção do poema, o que não é um traço típico do movimento, antes, aproximam-se de preocupações construtivistas. Além, é claro, de uma aproximação da técnica no modo de fazer o poema com a do artista plástico homenageado.

Outro poema de João Cabral neste sentido é “Homenagem a Picasso”.

---

<sup>39</sup> MENDES, *Antologia poética*, 197.

<sup>40</sup> Características dos grandes artistas do movimento, como o próprio Joan Miró e Salvador Dalí. Este defendeu a precisão como importante elemento para colocar em prática o seu “método crítico-paranoico”. O que pressupõe estudos e aprofundamentos de diversas técnicas para conseguir expressar com exatidão as imagens derivadas do sonho, do delírio, do maravilhoso.

O esquadro disfarça o eclipse  
que os homens não querem ver.  
não há música aparentemente  
nos violinos fechados.  
Apenas os recortes dos jornais diários  
que acenam para mim como o juízo final.<sup>41</sup>

O “esquadro”, os “violinos” e os “recortes de jornal” fazem referência ao cubismo de Picasso ao mesmo tempo em que deixam claro a sua preocupação em preparar a apresentação estética. Esse modo de organizar a partir do recorte geométrico é algo típico do cubismo, que, vale chamar atenção, dialogou diretamente com o Construtivismo russo. Neste poema, embora com um aspecto surreal, a imagem plástica é captada, como nos ensina João Alexandre Barbosa, pela explosão coloquial-irônica dos dois últimos versos. A relação exagerada que é indicada entre “jornais diários” e “juízo final”, entre o comum, cotidiano, e algo definitivo e, ainda, apocalíptico (diante do qual o cotidiano se revela insignificante) faz com que o descritivismo do poema alcance “uma área mais ambiciosa, assim como na poesia drummondiana era possível, para João Cabral, aprender o processo de ruptura entre a afirmação da memória, o jogo irônico das *personae* e a tradução poética de uma circunstância”<sup>42</sup>.

Em ambos os poemas cabralinos há uma semelhança entre as técnicas do poeta e a do pintor homenageado. O significado não se constrói discursivamente, mas deriva das associações imagéticas dos objetos e, principalmente, da sua articulação. A um só tempo, nota-se a influência do surrealismo de André Masson, do cubismo de Picasso e dos poetas brasileiros Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade; ao contrário do que disse Carlos Nejar. A pintura e a literatura lhe forneciam, portanto, vários *modos operandi* para lidar com a abstração e o surreal.

Nas artes plásticas, tais como eram propostas por Dada e pelo Surrealismo, a “alucinação” era suportada por um tratamento rigoroso, ainda que possibilitando o aleatório, do material, em que a própria fixação do objeto visual já se incluía um roteiro de *leitura*: a abstração conseguida repousava antes sobre um sistema de organização do espaço do que sobre a escolha “temática”. [...] a ima-

---

<sup>41</sup> MELO NETO, *Pedra do Sono*, p.53.

<sup>42</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.29.

gem como *resultado* e não *a priori* embelezador e em torno do qual seja possível tecer o rendilhado de uma hipotética “poetização”<sup>43</sup>.

Percebe-se que o surrealismo de João Cabral está muito ligado a um esforço de captar a imagem enquanto meio de uma relação mais complexa, sem restringir o seu componente abstratizante à “temática”. É novamente João Alexandre Barbosa que, ao discordar de Antônio Houaiss, Angel Crespo-Bedate e Luiz Costa Lima, chama atenção para a ineficácia de uma tese que separa um João Cabral “racionalista” e um, “surrealista”, algo que só inflaria uma dicotomia entre o construtivismo e o surrealismo sem levar em conta como os dois movimentos se interpenetram em sua obra.

Tendências surrealistas, assim como as cubistas, serviram a João Cabral como ferramentas para promover, em *Pedra do sono*, a composição (a técnica). Essa é uma perspectiva muito parecida com a de Sérgio Buarque de Holanda ao afirmar ser *Pedra do Sono* um livro “arriscado”, já que a primeira leitura pode nos levar a pensar em famosas receitas de delírio do surrealismo, mas que “longe de optar por uma linguagem noturna, até deliberada e artificialmente noturna, o que o poeta buscou, através desta experiência, foi, antes, desembaraçar-se cada vez mais”<sup>44</sup> dela.

O construtivismo tal como vem sendo aqui formulado, isto é, sem uma unidade composicional, mas com ideias próximas ao que se refere ao modo de feitura de uma obra, foi reconhecido na obra de João Cabral por Antonio Candido<sup>45</sup> tão logo o primeiro livro do pernambucano fora lançado. Tais traços foram apreendidos pelo poeta e se tornaram constituintes da sua poesia, podendo ser percebidos ao longo de toda sua obra.

Neste caminho, identifica-se na composição cabralina a constante utilização da quadra. Sua frequente utilização não quer dizer, entretanto, uma típica quadra cabralina, já que “as estrofes de quatro versos conhecem neles diferenças ou variações: temáticas, sintáticas, métricas, acentuais, rítmicas”<sup>46</sup>. De modo que a quadra não pode ser vista como “fôrma” ou forma fixa, mas, como já notou Haroldo de Campos, como um bloco, como “unidade-blocal de composição, elemento geométrico pré-construído, definido e apto conseqüentemente para a

---

<sup>43</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.32/33.

<sup>44</sup> HOLANDA, “Branco sobre branco”, p.523.

<sup>45</sup> CANDIDO, “Poesia ao norte”.

<sup>46</sup> SARAIVA, *Dar a ver e se ver no extremo*, p.15.

armação do poema”<sup>47</sup>, sustentado pelo uso frequente de substantivos. Vejamos as duas primeiras estrofes do conhecido poema “O engenheiro”, contido no livro homônimo de 1945:

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

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.<sup>48</sup>

A utilização das quadras não se deve a uma questão exterior ao poema, em um privilégio desmedido da “fôrma”, mas a uma organização que está totalmente vinculada ao conteúdo, que se quer claro, objetivo, sem encobrimento de qualquer véu. Ao falar de uma construção planejada e executada pelo homem, o edifício está em conformidade com a natureza, como se percebe nos versos em que a mistura entre o orgânico (natureza) e o inorgânico (vidro), derivada da construção humana, convivem entre si: “um pulmão de cimento e vidro”<sup>49</sup>. Ao mesmo tempo é essa convivência que faz com que a cidade se torne mais atraente, limpa, situando-a na natureza: “de um lado o rio, no alto as nuvens/ situavam na natureza o edifício/ crescendo de suas forças simples”<sup>50</sup>. É a capacidade do engenheiro em separar cada parte de maneira exata e harmoniosa que traz o ajustamento do conjunto e a beleza do concreto. A natureza é uma referência para o edifício. Uma compreensão de arquitetura que se aproxima da concepção de Le Corbusier, o qual pensa a cidade de maneira simétrica à natureza, e não em paralelo, não em confronto, mas em harmonia<sup>51</sup>.

Percebe-se, portanto, uma relação isomórfica entre conteúdo e forma que oblitera a utilização de imagens apreciadas pelo Surrealismo ligadas ao sonho, como a noite e as especulações fantasiosas, e valoriza o cálculo, a ordem, a clareza, a justeza. Nota-se que o sonho e

---

<sup>47</sup> CAMPOS, “o geômetra engajado”, p. 81.

<sup>48</sup> MELO NETO, *O Engenheiro*, p.69/70.

<sup>49</sup> MELO NETO, *O Engenheiro*, p.70.

<sup>50</sup> MELO NETO, *O Engenheiro*, p.70.

<sup>51</sup> LE CORBUSIER, *A carta de Atenas*.

as representações derivadas dos sonhos persistem, mas, agora, como imagens mais precisas, palpáveis, usuais (“O engenheiro sonha coisas claras:”). Há um paralelismo estrutural entre a primeira e a segunda estrofe: enquanto na primeira, no segundo e terceiro verso, encontramos as palavras “o sonho” e “sonha”, na segunda estrofe, no segundo e terceiro versos, temos “o projeto” e “pensa”. O sonho, a utopia, é um passo importante para se conseguir a justeza, mesmo para o engenheiro, que se forma basicamente em/por números. Depois de conseguir sonhar claramente, saber o que se quer, é preciso planejar, projetar, colocar no papel. Assim, o substantivo “sonho” tem correspondência mediata com “projeto”, e o verbo sonhar com o verbo pensar.

A voz lírica se apropria de tais medidas para refletir sobre a sociedade, pensar “o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre”. “Justo” no poema tem duplo sentido: o primeiro, mais evidente no poema, remete à justeza, cada coisa disposta exatamente no seu lugar. Já o segundo alude ao social, pois a palavra é frequentemente usada nesse sentido e, mesmo que “justo” não seja necessariamente justiça social, a exatidão, a precisão é uma importante (para a poética cabralina talvez a principal) ferramenta para atingi-la.

É esta relação de dependência entre “o que dizer” e “como dizer” que elimina a rotulação do poema como um simples jogo de palavras, que procuraria privilegiar apenas os significantes (ou “formalista”, na classificação de Stalin), e o aproxima do construtivismo, que seria um modo de superar o formalismo por meio da forma. Sem contar que a saída para um “mundo justo”, proposta no poema, se dá pela arquitetura. Por sinal, ela foi a arte que mais proporcionou a ampliação do movimento Construtivista, servindo de base estética e social, inclusive, no Brasil, para as construções de conjuntos populacionais<sup>52</sup>. Um dos pilares dessas construções foi oferecer moradias funcionais em grande escala. Para se ter uma ideia da importância da relação entre arquitetura e busca de promoção de justiça social no Brasil, Mário Pedrosa atribuiu a ela a liderança na corrida das atualizações culturais que se consolidavam com a Revolução de 1930, e teria exercido a função “revolucionária” dominante na “segunda fase modernista”<sup>53</sup>. A arquitetura, mais voltada para o construtivismo, carregava consigo “a expectativa de que dias melhores para a humanidade poderiam vir, isso porque ela poderia intervir

---

<sup>52</sup> Como, por exemplo, o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, conhecido como “Pedregulho” (1946-1952), projetado por Affonso Eduardo Reidy e situado na cidade do Rio de Janeiro.

<sup>53</sup> ARANTES, *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, p.114.

diretamente sobre as condições materiais de vida do homem moderno”<sup>54</sup>, isto é, podia, em princípio, alterar radicalmente não só a fisionomia da cidade, mas também toda a sociedade.

Algo interessante de se notar em relação, ainda, à estrofe de quatro versos é o fato de ela ter sido utilizada com frequência desde os primórdios da literatura. Segismundo Spina, em sua tese sobre os fenômenos formais que presidem ao nascimento e ao desenvolvimento inicial da poesia, afirma a importância da quadra e do número quatro ao longo da história dos povos de cultura primária: “quase todas as tribos norte-americanas consideram o número 4 como número que governa o mundo”<sup>55</sup>. A utilização desse número associando-o a ordem e ao arranjo adequado das coisas é comum à poesia oral grega e às trovas portuguesas, por exemplo<sup>56</sup>.

Não é por coincidência que João Cabral adota a quadra de forma recorrente ao longo de toda sua obra. Também não é por acaso sua retomada dos clássicos com intenção de buscar elementos que valorizem a ordem, a clareza, o equilíbrio.

A utilização do número quatro na estruturação do poema sinaliza essa busca do rigor formal ao mesmo tempo em que coloca essa exatidão sob nova ótica, uma vez que o símbolo, neste caso, não é só cálculo e lucidez, mas uma imagem incorporada pela tradição. Em Cabral, ela possibilita certo grau de aprofundamento sobre o objeto poético na medida em que há uma reconfiguração de um modelo de composição rigorosamente estruturado.

É importante frisar que os traços construtivistas presentes na obra de Cabral não permitem a atribuição de filiação do poeta às ideias iniciadas na Rússia, tampouco possibilitam homogeneizar a maneira com que suas linhas são acumuladas pela poética do autor. O que nos leva a concordar com Marta Peixoto ao dizer que o construtivismo de João Cabral é um “construtivismo em luta consigo mesmo, que indaga seus próprios limites”<sup>57</sup>. Trata-se de um

---

<sup>54</sup> ARANTES, *O lugar da arquitetura depois dos modernos*, p. 54, demonstra que os princípios desse tipo de arquitetura teve a convicção utópica de que poderia resolver os antagonismos das grandes metrópoles “através da reordenação do espaço habitado, uma intervenção em profundidade que se refletiria na organização social. Para tanto, o novo método projetual deveria ser regido pelos seguintes preceitos: objetividade, racionalidade, funcionalidade e internacionalidade – resumido na fórmula-programa “arquitetura funcional” (...). Utopia de uma racionalização da cidade: justamente no âmbito em que se verifica a integração capitalista da sociedade. Daí a reforma modernizante, caucionada pelo espírito de utopia”.

<sup>55</sup> SPINA, *Na madrugada das formas poéticas*, p. 103.

<sup>56</sup> Como é o caso da trova de Cornélio Pires, dividida em dísticos pelo processo de comparação:

A vida da gente pobre

padece, não tem altura.

A vida da gente rica

Arregala e tem futuro

PIRES, Cornélio apud SPINA, *Na madrugada das formas poéticas*, p. 112.

<sup>57</sup> PEIXOTO, *Poesia com coisas*, p.187.

construtivismo particular. Algo compreensível já nos títulos de dois livros, *Quaderna* (1960) (derivado do número quatro) e *Serial* (1961) (remete à ideia de produção em série, feita sempre da mesma maneira). E presente também nos poemas dedicados ao pintor holandês Piet Mondrian<sup>58</sup>: “No centenário de Mondrian”, em *Museu de Tudo* (1975) e “Escritos com o corpo”, “O sim contra o sim”, em *Serial* (1961). Outro poema, deste livro, que também deixa claro a marca do construtivismo e nos ajuda a visualizar outra maneira de incorporá-lo é “Chuvas”. Vejamos uma parte:

*Carpina* é o município  
de clima mais ambíguo.  
Ele é Agreste em parte  
e Mata a outra metade.

No meio de *Carpina*  
atravessa uma linha  
mais extraordinária:  
é a chuva que a traça.

E extraordinária, mais,  
porque, depois que a faz,  
a chuva, com água em fibras,  
uma cerca edifica.

No lugar dos Angicos  
se vê o limite ativo:  
o da chuva engenharia  
demarcando fronteiras.

E a fronteira é tão clara  
entre o Agreste e a Mata,  
entre o que é terra enxuta  
e que é terra em chuva,

que ao chão seco do Agreste  
se jura que o protege  
um telheiro, construído,

---

<sup>58</sup> Helton Gonçalves de Souza, em *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*, faz uma análise excessivamente detalhada e rigorosa destacando a importância do holandês para a construção da poesia cabralina. O crítico tem como elo principal de ligação entre as obras o conceito de “matemática plástica” de Mondrian.

invisível, de vidro.<sup>59</sup>

“Chuvas” tem nome tomado da natureza, o que demonstra uma diferença quanto aos elementos utilizados para feitura do poema se se pensar em relação ao “O Engenheiro”. De maneira distinta, em “Chuvas”, a água que cai do céu traça o limite da cidade dividida ao estabelecer cercas e demarcar fronteiras entre paisagens e climas diferentes. A natureza mescla-se com a construção humana dando-lhe contornos, de modo que se pode considerar a chuva o próprio edifício (“invisível, de vidro”) e, a um só tempo, engenheira. O que nos auxilia a entender como a presença ostensiva e dominante das quadras é suavizada pela leveza das rimas toantes e da assonância do /i/, que simultaneamente marcam o som da chuva e o limite imposto por ela em “Carpina” e “Angicos”. Como demonstra Thaís Toshimitsu, “a quadra ganha permeabilidade da chuva – matéria e luz ao mesmo tempo. Daí a comparação com o vidro”<sup>60</sup>. Contudo, o vidro em “Chuvas” não é o mesmo que é no poema “O Engenheiro”. Nesse, o vidro serve com uma metonímia que incorpora um elemento concreto e moderno na estruturação do prédio. Já em “Chuvas”, o vidro serve como uma ferramenta de transparência que auxilia a ressaltar a construção da natureza. A natureza é valorizada a partir de um elemento muito presente na arquitetura moderna, o vidro, que, no seu surgimento, foi abundantemente aproveitado como meio de revelar, isto é, não esconder o que estava atrás<sup>61</sup>.

Percebe-se que os princípios estéticos do construtivismo se aproximam de maneira direta e varia na poesia cabralina, sempre em busca de nova ordem e nova compreensão dos espaços e das coisas vividas pelo homem concreto em situações concretas. Tais princípios ajudaram a repensar a ligação entre a cidade e o indivíduo por ferramentas modernas, de uma maneira tal que o construtivismo funcionou como uma das bases sobre a qual a poesia cabralina se assenta, forjando suas características conforme a necessidade do objeto. A ordem e a geometria encontram função e combatem a mera especulação intelectual e um tipo de jogo estabelecido no vazio da “linguagem pura”; características que Cabral via em alguns contem-

---

<sup>59</sup> MELO NETO, *Serial*, p.315.

<sup>60</sup> TOSHIMITSU, *O rio, a cidade e o poeta*, p. 173.

<sup>61</sup> O vidro teve grande importância na arquitetura moderna parisiense a ponto das galerias serem feitas com muito vidro e ferro, luxo industrial da época. Essa estratégia propicia a exposição dos produtos e atrai os vários olhares dos possíveis compradores, conforme BENJAMIM, *Paris: Capital do século XVII*, p. 32.

porâneos seus. Isso pode ser percebido ao longo de toda obra e, explicitamente, nos poemas metalinguísticos, como:

#### ANTI-CHAR

Poesia intransitiva,  
sem mira e pontaria:  
sua luta com a língua acaba  
dizendo que a língua diz nada.

É uma luta fantasma,  
vazia, contra nada;  
não diz a coisa, diz vazio;  
nem diz coisas, é balbucio.<sup>62</sup>

Por meio da quadra, constrói-se um poema preciso para dizer como é uma poesia oposta à comunicação, à ordem e ao equilíbrio. Esses elementos estão simbolizados, neste contexto, na poesia de René Char, o qual sempre se posicionou contra o fascismo, mas suas obras serviam muito mais para destacar o valor da poesia e proporcionar um lugar de refúgio da Paris conturbada do século XX, com é o caso de *Marteu Sans Maître*, de 1934. Uma escrita à Char se limitaria, conforme poema acima, a “uma luta fantasma” cujo objetivo maior é um tipo de realização que nada tem a dizer, trata-se apenas de logros de peritos. Para criticar o poema que nada diz, que “não diz a coisa, diz vazio”, o sujeito poético utiliza a ordem, o número quatro e tudo o que simbolicamente está nele contido. Neste sentido, o número quatro é apropriado pela estabilidade e pela simetria que ele representa, já que, como diz o crítico João Cabral,

na origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte está muitas vezes o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra

---

<sup>62</sup> MELO NETO, *Museu de tudo*, p.397.

qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também, contra o desgosto pelo homem e sua razão<sup>63</sup>.

### **Aprofundamento de um traço construtivista: ligação com as transformações sociais**

O movimento de outubro de 1930 no Brasil não pode ser visto como uma ruptura absoluta nem algo mecânico, uma vez que na história isso não acontece, mas é consensual entre os estudiosos da literatura e da cultura brasileira que ele foi um fomentador, sobre o qual se revolveu a cultura brasileira, “catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova”<sup>64</sup>. Como se sabe<sup>65</sup>, os anos 30 foram muito importantes para a literatura também porque houve um interesse do Estado, por meio do então ministro Gustavo Capanema, de fortalecer a cultura com ações voltadas para as reformas na educação e com a participação de intelectuais e literatos – a nomeação de Carlos Drummond de Andrade para o seu gabinete é um acontecimento sintomático dessa situação.

Cria-se, nesse contexto, um engajamento de grande parte dos intelectuais brasileiros, o que contribui para um aprimoramento, paulatino, de uma visão mais crítica sobre a situação do país. Diferentemente do Modernismo de 22, no qual ainda vigorava, em grande medida, uma ideia de “país novo”<sup>66</sup> que tinha tudo para dar certo, grande parte dos escritores e, de modo geral, dos intelectuais pertencentes à década de 1930, começaram a ver com certa desconfiança a situação nacional e a perceber parte das promessas das décadas anteriores como ilusões, sobretudo porque gradativamente fomos passando a nos ver como um “país subdesenvolvido”.

Não vale retomar, aqui, toda essa trajetória, mas chamar atenção para o fato de que a Revolução de 1930 foi um marco histórico e promoveu, entre outras coisas, um momento de

---

<sup>63</sup> MELO NETO, “Poesia e composição”, p.733.

<sup>64</sup> CANDIDO, “A revolução de 1930 e a cultura”, p. 219.

<sup>65</sup> Cf. MICELI, *Intelectuais à brasileira*.

<sup>66</sup> CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento”, p. 169, faz uso das expressões “país novo” e “país subdesenvolvido” para mostrar o espírito eufórico e otimista dos primeiros modernistas, em um momento, que começa a se desfazer e a se transformar, a partir de 1930, em uma consciência do quanto o “atraso” no nosso país é catastrófico e exige reformulações políticas. Contudo, tais abstrações devem ser bem matizadas, pois o Modernismo é um movimento também de transição, no qual participam artistas que nem sempre veem a situação do país de maneira entusiástica, o que percebemos, por exemplo, na leitura de “pobre alimária” e “canto do regresso à pátria”, em *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade e na de *Macunaima*, de Mário de Andrade, sobretudo no final do livro com a eliminação da tribo.

polarização no país, e os artistas não estavam apartados dessa realidade política. O que muitos deles tinham em comum era o intuito de acabar com uma ideologia liberal que havia conduzido a humanidade à barbárie da Primeira Guerra Mundial, no entanto, normalmente, o jeito de encarar o problema era pelo caminho proposto pela esquerda ou pela direita. De uma maneira quase natural, os críticos consideravam os escritores que não estavam de um lado (preocupação com questões sociais e coletivas), do outro (volta para certa busca de conhecimento pessoal, íntimo)<sup>67</sup>. Essa polarização foi muito bem formalizada por Murilo Mendes ao discorrer sobre sua geração:

É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos [sic], uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza *d'avant-guerre*. É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou para o catolicismo, mas não quer saber do liberalismo<sup>68</sup>.

Falar tudo isso é bem repetitivo, contando que Antonio Candido, João Luiz Lafetá e Luís Bueno<sup>69</sup> abordaram habilmente essa questão. O que gostaríamos de ressaltar é, concordando com esses estudiosos, a polarização da produção literária elaborada na década de 30 com uma origem numa realidade anterior ao exame das obras. Isto é, desde o início do século XX os quadros econômicos, políticos e culturais são paulatinamente modificados e são radicalmente questionados na Revolução de outubro, de maneira tal que os artistas foram chamados a tomar partido diante dos acontecimentos, seja através do combate direto, seja por meio do recolhimento a algum tipo de espiritualismo. Figuras exemplares dessa polarização são Jorge Amado, de um lado, vinculado ao partido comunista, e, de outro, Octávio de Faria, que mantinha grande simpatia pelo fascismo e pelo catolicismo.

Diante desses impasses, a geração de 1930 promoveu algumas das obras mais significativas na literatura brasileira: os romances de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge

---

<sup>67</sup> Essa dicotomia foi estabelecida muito mais pela crítica do que pelos escritores, tanto que uma análise mais cuidadosa dos principais romances da década de 1930 demonstra como a separação entre social x intimista nem sempre é eficiente. Tal como a leitura de Alcides Villaça, “Imagem de Fabiano”, sobre *Vidas Secas*, na qual aborda a vida interior do sertanejo e as consequências das determinações sociais para sua psicologia.

<sup>68</sup> MENDES, “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, p.48.

<sup>69</sup> CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. LAFETÁ, *1930: a crítica e o modernismo*. BUENO, *Uma história do romance de 30*.

Amado e Raquel de Queirós; e os poemas de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Jorge de Lima. Sem contar os estudos sociológicos e históricos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda. O que une todos esses escritores é uma preocupação em descobrir o Brasil e refletir sobre a condição do país com uma visão que desmistifica estereótipos, sem deixar de sofrer as tensões europeias; recuperando, assim, uma preocupação antiga, mas com outras perspectivas. Em síntese, a década de 1930 redefiniu o jeito de ver e configurar as diversas contradições brasileiras na arte e na cultura em geral.

João Cabral frequentava, no final da década de 30 e início da de 40, um grupo, liderado por Willy Lewin, cujo objetivo era pesquisar e absorver as sugestões do sonho, do maravilhoso, e não cultivar o que a terra natal despertava nos poetas da região, como provocou ao longo da década de 1920 em Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Joaquim Cardozo e Jorge Fernandes. Como bem lembra Ricardo Souza de Carvalho, “não era mais tempo do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, no qual, em 1926, Gilberto Freyre lançara seu célebre manifesto de valorização de temas regionais, mas sim do Congresso de Poesia do Recife, no qual, em 1941, Cabral apresentaria sua tese ‘Considerações sobre o poeta dormindo’”<sup>70</sup>. Muito pertinente a esse momento é a obra *Pedra do Sono*.

Assim, no primeiro e no terceiro livros<sup>71</sup> do poeta não sobressaem imagens do Sertão ou da Zona da Mata do Nordeste, algo que vai acontecer, entretanto, de maneira marcante e inquestionável, em *O cão sem plumas* (1950), seu quarto livro. Trata-se de um poema de denúncia social, com grande inovação estética. O rio Capibaribe ganha o centro narrativo e o caminho percorrido por suas águas serve como metáfora para trabalhar a paisagem e o nordestino desfavorecido<sup>72</sup>. Os outros dois livros do tríptico rio Capibaribe – *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953) e *Morte e vida severina, auto de natal Pernambucano* (1955) – privilegiam uma maior comunicabilidade, por meio de uma linguagem mais próxima do prosaico, e baseiam-se em elementos da poesia me-

---

<sup>70</sup> CARVALHO, “João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30”, p. 269.

<sup>71</sup> O segundo livro, *Os três mal-amados*, será discutido em um capítulo mais a frente.

<sup>72</sup> João Cabral deixou claro que a necessidade de fazer este livro veio depois de ele ler numa revista que a média de vida na Índia era de 29 anos, enquanto em Recife não passava de 28. Entrevista concedida a Antonio Carlos Secchin, 1985.

dieval espanhola e da literatura popular nordestina<sup>73</sup>, estabelecendo, assim, um vínculo entre o nordeste e a Espanha.

Não é difícil vislumbrar um paralelo entre a Geração de [18]98 na Espanha e os romancistas de [19]30 no Brasil, que no caso de Zé Lins teve um forte estímulo por parte de Gilberto Freyre, profundamente marcado por esses autores iberos, como bem analisa Elide Rugai Bastos (2003) em *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico*. Cabral, por sua vez, faria uma comparação entre a secura da região de Castela – aliás tema recorrente da Geração de 98 – e o sertão nordestino<sup>74</sup>.

Em relação à produção literária brasileira de 1930, a crítica, de modo geral, como dito, reconhece a afinidade do poeta nordestino com Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes; esse, também, conectado à Espanha<sup>75</sup>. Mas a poesia de Cabral também tem afinidades com os escritores da década de 30, e fica mais evidente a partir da publicação de *O cão sem plumas*, e, especialmente, de *O rio*. Nesse livro se configura uma abertura semântica demonstrando certa preocupação em promover aproximações com o leitor. O poeta tinha consciência dessa modificação de ênfase, e a expõe em uma entrevista fornecida a Vinícius de Moraes:

*O cão sem plumas* é o Capibaribe visto de fora. A existência do assunto é clara. Evidentemente a linguagem é cifrada. A verdade é que naquela época eu não tinha me libertado ainda do preconceito de que a poesia é transplantação metafórica da realidade. Grandes trechos de *O cão sem Plumás* são constituídos com metáforas. Em *O Rio* tentei usar uma linguagem mais direta. Creio que um livro ao alcance da grande maioria. Quer dizer: verifiquei que a metáfora é apenas um dos caminhos da poesia<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Para os dois casos ver: LIMA, *Lira e antilira*; NUNES, *João Cabral de Melo Neto*; VERNIERI, *O Capibaribe de João Cabral em 'O Cão sem plumas' e 'O Rio: Duas Águas'?*; SECCHIN, "As Espanhas de João Cabral"; CASTRO, "Espanha na poesia de Cabral de Melo Neto"; TAPIA, "João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27".

<sup>74</sup> CARVALHO, "João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30", p.27.

<sup>75</sup> MENDES, *Tempo espanhol*. Para uma leitura que pensa a relação dos dois poetas com a Espanha, ver: CARVALHO, *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*.

<sup>76</sup> MELO NETO, "Um poeta ganha cem mil cruzeiros". Entrevista a Vinícius de Moraes, *Revista Manchete*, 27/07/1953. Apud TOSHIMITSU, *O rio, a cidade e o poeta*, p.58.

O emprego frequente de um vocabulário tipicamente prosaico (estratégias discursivas usual da prosa, com uma “linguagem mais direta” que se destaca “pela importância primordial que confere à informação semântica”<sup>77</sup>) e de um estilo que remete à oralidade dos cantadores nordestinos (a recorrência dos versos penta e hexassilábicos, das dissonâncias e estridências, das incompletudes e redundâncias<sup>78</sup>) n’*O Rio* evidencia uma preocupação com a “grande maioria”, ou seja, a de possibilitar uma aproximação entre o público e a poesia. Essa busca por maior comunicabilidade está ligada intrinsecamente a uma ideia de representações precisas do objeto, e ambas promovem a retomada de técnicas de elaboração sedimentadas pela tradição literária brasileira que valorizam a oralidade e o prosaico<sup>79</sup>. Tais procedimentos instaurados no nível construtivo do poema estão aliados a uma modificação da matéria narrativa: o homem nordestino, o pobre, o excluído. O que, em geral, é pensado como uma das principais características do romance nordestino de 30<sup>80</sup>. Sucede que essa variação de ênfase força o poeta a modificar as técnicas e os temas, sobretudo aquelas praticadas pelo grupo liderado por Willy Lewin.

No poema *Morte e vida severina* está presente uma crítica às condições de vida do nordestino desfavorecido, especialmente do migrante rural, e também à maneira como vinha se constituindo o processo de industrialização no país. Isso pode ser visto na série de imagens e alegorias vinculadas aos lugares por onde passa Severino. Uma das ferramentas utilizadas para formalização dessa desconfiança é a construção de *tipos*, como fica claro na apresentação do personagem principal: “E somos muitos Severinos / iguais em tudo na vida, / morremos de morte igual, / mesma morte severina”<sup>81</sup>. O nome, usual no nordeste, é utilizado para tipificar uma condição precária, de falta de direitos, vivenciada pelos moradores da região que compartilham, além das carências no presente, o mesmo destino. Logo no início do seu percurso, o personagem se depara com a morte de Severino Lavrador, explicada inicialmente pela seca,

---

<sup>77</sup> CAMPOS, “O geômetra engajado”, p. 83.

<sup>78</sup> NUNES, Benedito, *João Cabral de Melo Neto*, p.90.

<sup>79</sup> O aproveitamento do prosaico na poesia cabralina pode ser pensado também a partir do contato do poeta com os artistas integrantes da chamada “Geração de 27” espanhola, a qual teve membros participantes ou colaboradores como Jorge Guillen, Garcia Lorca, Miguel Hernandez, Pablo Neruda, entre outros. Muitos deles lembrados pelo pernambucano ao longo de sua obra. Inclusive, os versos de Gonzalo de Berceo, utilizados na epígrafe d’*O rio*, teve uma dose de motivação promovida pelo contato da “Geração de 27” com o poeta medieval. Ver: TAPIA, “João Cabral de Melo Neto y la generación del 27”.

<sup>80</sup> Conforme tese de Luís Bueno em *Uma história do romance de 30*.

<sup>81</sup> MELO NETO, *Morte e vida severina*, p.172.

mas, quando o personagem principal indaga mais a respeito, descobre que o lavrador fora assassinado porque tentou resistir à concentração latifundiária.

A falta de condições para sobrevivência na zona rural – em grande medida fruto da não distribuição de terra, da ausência de oportunidades de trabalho e de ações ineficazes de prevenções da seca ou minimização dos seus efeitos – estava muito presente no cotidiano dos Severinos no interior de Pernambuco, e, aliado a isso, não havia qualquer indício de que a urbanização chegaria à região, o que motivou a migração de várias pessoas para a capital do estado com esperança de prosperidade. No entanto, a expectativa de Severino em relação a melhores oportunidades e condição de vida é quebrada assim que chega a Recife e percebe que as injustiças sociais continuam presentes no espaço urbano ao ouvir a conversa de dois coveiros:

As avenidas do centro,  
onde se enterram os ricos,  
são como o porto do mar;  
não é muito ali o serviço:  
no máximo um transatlântico  
chega ali cada dia,  
com muita pompa, protocolo,  
e ainda mais cenografia.  
Mas este setor de cá  
é como a estação dos trens:  
diversas vezes por dia  
chega o comboio de alguém.<sup>82</sup>

As metáforas escolhidas para representar o enterro de ricos (“transatlântico”, transporte luxuoso) e de pobres (“trem”) podem ser vistas como imagens de uma modernidade que não elimina as desigualdades sociais, embora crie novas aparências.

Com o tríptico do rio Capibaribe, João Cabral de Melo Neto inclui o nordeste e o nordestino definitivamente em sua poesia, e a maneira de ver a situação se deve também a uma visão aprimorada acerca das questões sociais daqueles que sentiram a Revolução de 1930. Tal consideração pode ser comprovada quando nos deparamos com referências, alusões, dedicatórias, epígrafes e títulos de poemas com nomes de intelectuais desta época em toda obra cabra-

---

<sup>82</sup> MELO NETO, *Morte e vida severina*, p. 188.

lina<sup>83</sup>. Entre estes nomes estão: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vicente do Rego Monteiro, Jorge Amado, José Lins do Rego, Marques Rebelo, Rubem Braga, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, José Américo de Almeida<sup>84</sup>.

O poema “Díptico: José Américo de Almeida” feito para comemorar os noventa anos do romancista, interessa, aqui, por dois motivos. Primeiro, pelo fato de João Cabral render-lhe uma homenagem reconhecendo como *A bagaceira* marcou sua adolescência por ter sido escrito em uma linguagem, na época, mais próxima do popular, servindo, ao mesmo tempo, como veículo para mostrar o Brasil sem visibilidade. Segundo, por considerar mais importante, para ele, a obra de José Américo do que as dos dois dos principais nomes modernistas brasileiros, Mário de Andrade e Oswald de Andrade: “Muito marcou o adolescente/ o que pareceu tua desarte [José de Américo]/ vendo em livro o que tinha ouvido/ bem antes de ouvir dos Andrades”<sup>85</sup>. Raríssima vez João Cabral toca nos nomes dos modernistas-vanguardistas. No caso de um poeta tão literário e cerebral, o silêncio deve ser levado tão a sério quanto as palavras. Tal postura de distanciamento dos modernistas de 1922 pode ser pensada, também, próxima à posição dos escritores do nordeste da década de 30, pois alguns deles não se identificavam com o movimento do sudeste, como Graciliano Ramos e Jorge Amado<sup>86</sup>.

Uma homenagem semelhante é a feita para o livro mais conhecido de Gilberto Freyre: publicado em 1933:

CASA GRANDE & SENZALA,  
QUARENTA ANOS

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,

---

<sup>83</sup> Antonio Carlos Secchin fez um trabalho interessante ao enumerar todos os literatos brasileiros que integram de alguma maneira a poesia cabralina. SECCHIN, “A literatura brasileira & algum Portugal”.

<sup>84</sup> Embora *A bagaceira* tenha sido publicada em 1928, antes da Revolução, este livro é considerado um dos marcos da produção nordestina de 30 porque chama atenção para problemas, de poder e pobreza, por exemplo, que serão recorrentes em romances posteriores.

<sup>85</sup> MELO NETO, *Agrestes* (1985), p. 558.

<sup>86</sup> Conforme os depoimentos: RAMOS, “Decadência do romance brasileiro” e “Os sapateiros da literatura”; AMADO, “É preciso viver ardentemente”. Para uma ideia mais abrangente dessa querela: BUENO, *Uma história do romance de 30*, especialmente o capítulo “O lugar do romance de 30”.

ou prosa de quem se espreguiça<sup>87</sup>.

Na celebração dos dois livros percebe-se o destaque de uma linguagem mais fluída, mais próxima da oralidade, e uma preocupação com o regional. Atento aos detalhes do cotidiano, Gilberto Freyre instaurou um jeito novo de olhar para a história social do país, aproximou a oralidade com a prática do ensaio<sup>88</sup> e deslocou o eixo interpretativo de “raça” para “cultura”. Seus ensaios significaram, na época, uma força poderosa por investigar a vida social brasileira e atingir uma liberdade inovadora em suas interpretações, contribuindo para a quebra de tabus formais com “a libertação do idioma literário, a paixão pelo dado folclórico, a busca pelo espírito popular, a irreverência como atitude”<sup>89</sup>. E, mesmo que se trate de linguagem diferente (Gilberto Freyre não escreveu ficção nem poesia), o ensaísta influenciou muito artistas brasileiros de diversas áreas dali em diante.

João Cabral reconhece e valoriza a importância do autor de *Sobrados e Mocambos*, especialmente devido ao seu papel pioneiro e à sua inquietação com as várias contradições brasileiras, o que não quer dizer que exista uma identificação total com o modo de enxergar a sociedade, tampouco com a linguagem. O poeta reflete sobre o pensamento de Gilberto Freyre e o valoriza rejeitando uma visão que “ameniza” ou “colore” o processo de exploração no nordeste, a qual é frequentemente atribuída a Freyre por alguns de seus estudiosos<sup>90</sup>. É o que se pode ver no trecho do poema *O cão sem plumas*, no momento em que o sujeito poético expõe a “paisagem do Capibaribe” e mostra que ela se forma muito pelo que no rio se apresenta negativamente.

Algo de estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo de estagnação

---

<sup>87</sup> MELO NETO, *Museu de tudo*, p. 387.

<sup>88</sup> ARAÚJO, *Guerra e paz*, p. 202.

<sup>89</sup> CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, p.142.

<sup>90</sup> Cf. SCHAWARTZ, “Gilberto Freyre e a história colonial: uma visão otimista do Brasil”; PESAVENTO, “Negritude, mestiçagem e Lusitanismo: o Brasil positivo de Gilberto Freyre”; REIS, *As identidades do Brasil de Varnhagem a FHC*.

das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucanas,  
por onde se veio arrastando.

(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 revolver viciosamente  
seus caldeirões  
de preguiça viscosa).<sup>91</sup>

A utilização do parêntese funciona como se o sujeito poético estivesse fazendo um comentário acerca das estrofes anteriores que caracterizam o Capibaribe. Se o rio é construído pelo que tem de “não”, pelo o que foi comido e não existe mais, restando as cáries dos palácios, os vazios podres (de uma riqueza que, no passado, estava presente, mas, agora, existe como ruína); por outro lado, ironicamente, “as grandes famílias espirituais da cidade” continuam a se enriquecerem, a interagirem, descansarem, e praticarem seus vícios e suas prosas eloquentes, com uma linguagem que camufla os problemas sociais e econômicos, ou seja, enchem-se de “sim”, sempre de costas para a pobreza, para a estagnação promovida por um processo de exploração. Percebe-se no percurso do Capibaribe essa separação entre diferentes classes econômicas geradas por questões históricas.

O modo de Gilberto Freyre encarar a realidade social do nordestino é, portanto, em alguns aspectos, antagônica à de Cabral. Vejamos um trecho do *Guia prático, histórico e sentimental da cidade de Recife*, do sociólogo, publicado em 1936:

O Capibaribe (...) antes de passar pelo Palácio do Governo, atravessa boa parte da cidade, ligando-se amorosamente aos quintais de muitas casas, aos sítios de muitos casarões, ao Hospital D. Pedro II, à Detenção, a muito sobrado: inclusive os da Rua Aurora. Deixa-se ver por muitos meninos doentes e por presos que nele põem suas esperanças e liberdade; em suas águas brincam garotos pobres;

---

<sup>91</sup> MELO NETO, *O cão sem plumas*, p.107.

por elas descem, ao lado das balanças cheias de tijolos, ioles de adolescentes esportivos<sup>92</sup>.

A percepção do rio como algo integralizador, que consegue dissolver as diferenças, unindo a esperança, a brincadeira dos garotos pobres e a prática esportiva daqueles que possuem ioles é oposta a d' *O cão sem plumas*. “Sem plumas” quer dizer também sem enfeites não só de linguagem, mas, também, sem idealizações ou amenizações, sem “dourar a pílula”. Assim, se por um lado, os ensaios de Freyre foram revolucionários nas décadas de 1930, como realmente os foram, colocando-o em destaque como pensador da cultura brasileira de modo geral, entre outras coisas, por mostrar a vida privada, íntima, do homem comum, abandonando uma visão da história como história de grandes acontecimentos e grandes personalidades; por outro lado, nos anos 50, sua visão passa a ser questionada porque o distanciamento histórico permitiu a percepção dos problemas de uma leitura conservadora de traços aristocráticos. Provavelmente, “por isso, João Cabral fará frente, nos três poemas do Capibaribe, ao idílio criado por Gilberto Freyre”<sup>93</sup>.

É o que se vê, por exemplo, em *Morte e vida severina*, mesmo quando trata do entusiasmo do nascimento de uma criança; o sujeito poético, ao mesmo tempo, vai mostrando a impossibilidade de um destino melhor para o bebê ao contextualizar as condições presentes, que apontam para as futuras. Nesse processo, alude-se, ironicamente, à visão “amena” de Freyre: “Cada casebre se torna/ no mocambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar”<sup>94</sup>.

Em quase todos os poemas feitos a partir de referências, alusões ou dedicação a uma personalidade, existem certas restrições explícitas no que se refere a pôr em prática a escrita que se homenageia. O único, salvo engano, em que não aparecem restrições é “Graciliano Ramos:”<sup>95</sup>. O único também em que o homenageado tem voz própria:

---

<sup>92</sup> FREYRE, *Guia prático, histórico e sentimental da cidade de Recife*, p. 47.

<sup>93</sup> TOSHIMITSU, *O rio, a cidade e o poeta*, p. 69.

<sup>94</sup> MELO NETO, *Morte e vida severina*, p.196.

<sup>95</sup> MELO NETO, *Serial*, p.311.

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.

Os dois pontos do título demonstram que, a partir de então, é a voz do outro, de Graciliano Ramos, que fala. Há, contudo, uma identificação completa no poema e a voz do homenageado se confunde com a voz de quem homenageia. Dificilmente pode-se separar o que versa sobre a prosa de Graciliano Ramos, em destaque *Vidas Secas*, e o que trata da poética de João Cabral. Em ambas há um estilo seco que precisa um Nordeste cuja miséria é comum, obrigando, assim, a uma literatura “faca”. Evita-se, conseqüentemente, uma escrita eloquente e “verborrágica” (os “ovos gordos” da “prosa” das “grandes famílias espirituais” da cidade”, de que se fala em *O cão sem plumas*), que poderia cegar, deixar a literatura inócua. Esse tipo de combate também está muito presente, e é orgânico, em Graciliano Ramos se se pensar os papéis desenvolvidos pelos personagens que utilizam linguagens floreadas, retóricas; tais como Evaristo Barroca, em *Caetés*; os intelectuais de província chamados para compor o livro de Paulo Honório, em *São Bernardo*; e Julião Tavares, em *Angústia*. Torna-se, portanto, perceptível nos dois autores um combate a linguagens excessivas, “gordurosas”, cheias de “plumas” que encobrem os problemas, que enfeitam a realidade, principalmente quando se referem ao nordestino e ao Nordeste.

Todos os artistas citados e Gilberto Freyre são importantes para a construção de uma dicção própria de João Cabral. Tão importante quanto essa percepção é a de que, ao lidar com dadas personalidades, o poeta mostra um rastro revelador de uma continuidade na tradição brasileira; ao contrário do que considera Carlos Nejar, como vimos no começo do capítulo. Característica que pode ser pensada a partir do poema “Tecendo a manhã” se se interpretar o substantivo manhã como uma obra da qual o poeta assimila os “gritos” de “outros galos”.

## TECENDO A MANHÃ

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fio de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos[...].<sup>96</sup>

### Aproximação e distanciamento da cena poética

Como discutimos, o decênio de 1930 foi marcado por um esforço de grande parte de escritores brasileiros em elaborar obras que tratassem dos problemas gerais do momento. A partir de 1940, ou um pouco antes, percebe-se, como apontou Antonio Candido, uma tendência que instaura o repúdio ao local. Parte da literatura começa a ser pensada e elaborada para promover anseios mais generalizadores e a expressão literária é vista como problema de inteligência formal e “pesquisa interior”<sup>97</sup>. Nesse movimento, surgem vários escritores que entendem a obra literária como exercício de procedimentos técnicos, vinculados muitas vezes ao existencialismo entre guerras e afastados de preocupações político-sociais. Algo evidente nas palavras de Domingos de Carvalho Silva, em um artigo feito para elogiar seu contemporâneo Péricles Eugênio da Silva Ramos, quando diz que o escritor da geração de 45 busca se

colocar acima de regionalismos, academicismos, versilibrismos, modernismos e outros preconceitos peremptos o clima de objetividade artística, o espírito de estética, sem desprezo por nenhuma solução de amplitude literária ou humana que, de qualquer modo, valorize o poema e possa contribuir para a criação de

---

<sup>96</sup> MELO NETO, *A educação pela pedra* (1966), p.345.

<sup>97</sup> CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, p.134.

uma poesia liberta de fronteiras municipais e de circunstâncias puramente episódicas<sup>98</sup>.

Tais procedimentos são uma marca de um período em que progressivamente cada área do conhecimento ganha um contorno mais nítido de quais são seus objetos de pesquisa. Com a crescente divisão do trabalho intelectual no período, grande parte da literatura reagiu tentando recolher-se em problemas considerados, então, específicos da área. Diz Antonio Candido sobre a época, em que presenciou

também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. É a maneira que as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado sobretudo no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitindo elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma literária<sup>99</sup>.

Nessa dinâmica, o literato anseia delimitar melhor seu campo de atuação a ponto de se retrair em “tendências estetizantes” como nova postura de ajustamento às novas condições de vida intelectual, caracterizando, nas palavras de Candido, uma disposição ao “formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário”<sup>100</sup>. Escritores agrupados na geração de 45 representam bem essa orientação, tanto que são chamados de “neoformalistas”.

Vale notar que não se trata de um dispositivo apenas da realidade nacional, havia uma forte tendência de certos intelectuais europeus em buscar a “pureza” da linguagem literária, que vai desaguar com maior força nos de 45, que, mesmo não tendo feito o movimento de uma vanguarda, seguiram uma linha moderna

inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Eliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista. Se os recursos e proce-

---

<sup>98</sup> SILVA, “Dois estudos sobre um poeta”, p. 76.

<sup>99</sup> CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, p.143.

<sup>100</sup> CANDIDO, “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, p.144.

dimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de constituir um território próprio e autônomo para a expressão poética<sup>101</sup>.

Percebe-se que havia um anseio de intensificar significativamente a pesquisa formal para realização de qualquer atividade, e isto é uma característica que pode criar o elo entre os poetas de 45; além da questão temporal<sup>102</sup>. Para tanto, foi-lhes exigida uma consciência aguda de si mesmo e da tradição, para, assim, colocar as formas falando entre si e encaminharem-nas para certa “depuração”.

Em suma, alguns poetas de 45 internalizam o sentimento de especialização da literatura e procuram aproveitar e destacar as conquistas técnicas científicas. Como é o caso, muitas vezes, de Mauro Mota, Dantas Mota, Paulo Mendes Campos, Péricles Eugênio da Silva Ramos. Vejamos, por exemplo, um poema deste último, contido no livro *Lamentação Floral*, de 1946:

#### O MUNDO, O NOVO MUNDO

Porque tentasse decifrar os signos da matéria,  
com seu rumor de concha sob a forma silenciosa;  
porque sem olhos se entregasse a tal empenho,  
feriu os pés à margem do caminho,  
dilacerou as mãos nas grimpas da montanha.

Um deus, porém — sim, foi um deus! —  
penalizado o socorreu no meio da jornada,  
oferecendo-lhe, na voz, os olhos com que visse,  
as asas com que o vale do mistério transpusesse.

E o socorrido canta, e em sua voz um novo Sol gravita,  
como o que luz no céu, porém mais quente,  
como o que arrasa estrelas, mas sem corpo.

---

<sup>101</sup> SIMON, “Esteticismo e participação”, p. 125.

<sup>102</sup> Como disse João Cabral, “o que há de comum entre os poetas que a constituem [geração de 45] é sua posição histórica. O momento em que iniciaram seu trabalho de criação, e o que encontraram nesse momento”. In: “A geração de 45”, p. 752.

Ei-lo que canta, e um novo mar se encrespa;  
ei-lo que canta, e um novo homem nasce,  
um novo homem sob um novo Sol.

Ei-lo que canta; e uma só língua ecoa pela Torre de Babel;  
ei-lo que canta!

E surge o mundo, o novo mundo, sobre o túmulo da esfinge<sup>103</sup>.

Neste poema metapoético, a dicção de Péricles Eugênio é construída sem a utilização da primeira pessoa gramatical e sustentada pelo andamento iâmbico, isto é, ao escandir os versos, encontramos uma alternância de acentuação rítmica binária entre sílaba fraca, forte (semiforte) para dar uma entonação própria à poesia.

Por/que/ten/ta/sse/ de/ci/frar/ os/ sig/nos/ da/ ma/té/ria, 2-4-(6)-8-10-(12)-14  
Com/seu/ru/mor/ de/ con/cha/ so/b/ a/ for/ma/ si/len/cio/sa 2-4-6-8-10-(12)-14<sup>104</sup>

Todos os versos são construídos com número par de sílabas poéticas; variando entre oito e vinte. Essa é uma técnica de construção presente ao longo dos seus quatro livros – *Lamentação Floral*, *Sol Sem Tempo* (1953), *Futuro* (1968), *Noite da Memória* (1988) – e pode ser vista como uma marca da poética de Eugênio da Silva Ramos<sup>105</sup>.

No que se refere ao aspecto temático, o sujeito poético, ao ser acolhido por um deus, adquire recursos na voz para cantar “um novo homem” em um “novo mundo”, onde todos falarão uma só língua. Isso é feito sobre o túmulo da esfinge, que representa metonimicamente uma cultura do mundo antigo (contrastando ao “novo mundo”), ou seja, as mitologias do mundo clássico servem como base para o de agora. Percebe-se uma temática que se pretende mais internacional que, com intuito de alcançar todos os povos, omite a especificidade de onde o poeta fala. Como se sabe, toda língua é dinâmica e possui características próprias resul-

---

<sup>103</sup> RAMOS, *Lamentação floral*, p.5.

<sup>104</sup> Para uma análise mais detalhada sobre esse poema, e também sobre a obra do poeta, ver JUNQUEIRA, *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos*: o ritmo como fator construtivo. O autor explica a “substituição” de entonação que deve ocorrer em “ei-lo” para que a alternância binária não seja quebrada. Ou seja, nessa expressão o pronome oblíquo deve receber a tonicidade mais forte.

<sup>105</sup> JUNQUEIRA, *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos*, p.70.

tantes das peculiaridades das experiências históricas do grupo que a fala, de modo que a imposição de “uma só língua” para o “novo mundo” significa eliminar várias especificidades de diferentes povos, inclusive as do poeta.

Nessa linha de raciocínio, João Cabral talvez possa ser associado à Geração de 45 por compartilhar opções estéticas valorizadas nesse período, como a pouca utilização da primeira pessoa gramatical<sup>106</sup>, o apreço dos versos compostos predominantemente por substantivos e o rigor métrico<sup>107</sup>, características facilmente encontradas na obra do poeta, como no poema, visto anteriormente, “O Engenheiro”.

Ao mesmo tempo, Cabral é diferente porque não atende aos requisitos da “Geração”, notados na citação de Domingos de Carvalho Silva, nem a esse “novo” proclamado no poema de Péricles Eugênio.

Outro ponto muito importante que permite distinguir, também, a poesia de Péricles Eugênio, ícone da Geração de 45, da de João Cabral vem do fato daquele não promover um tipo de indagação, problematização da linguagem, como se percebe em “O mundo, o novo mundo” quando o poeta aceita os usos correntes dela para dizer seu “novo mundo”. Neste novo planeta, com “novo Sol” e “novo homem”, o que se estabelecerá é a unificação da língua (não linguagem!) sem qualquer tipo de tensão. Já Cabral testa seu limite e sua eficácia a todo o momento, não aceitando qualquer imagem que venha pronta a ele. Como se vê no poema abaixo

#### AS FACAS PERNAMBUCANAS

O Brasil, qualquer Brasil  
quando fala do Nordeste,  
fala da peixeira, chave  
de sua sede e de sua febre.

Mas não só praia é o Nordeste,  
ou o Litoral da peixeira:  
também é o Sertão, o Agreste  
sem rios, sem peixes, pesca.

No Agreste e Sertão, a faca

---

<sup>106</sup> Para um levantamento das vezes em que Cabral utiliza o pronome de primeira pessoa em sua obra ver: CORREIA, “As ocorrências do ‘eu’ na poesia de João Cabral”.

<sup>107</sup> Cf. CAMPOS, “O geômetra engajado”.

não é a peixeira: lá,  
se ignora até a carne peixe,  
doce e sensual de cortar.

Não dá peixes que a peixeira,  
docemente corte em postas:  
cavalas, perna-de-moça,  
carapebas, serras, ciobas.

Lá no Agreste e no Sertão  
é outra a faca que se usa:  
é menos que de cortar,  
é uma faca que perfura.  
[...]<sup>108</sup>

Esse poema metalinguístico de Cabral é constituído ao passo que questiona como as imagens são apropriadas para oferecer respostas unívocas e, conseqüentemente, incapazes de apreender a complexidade das situações. Em um processo de “desfetichização” de imagens cristalizadas referentes ao Nordeste (peixe, litoral), o sujeito poético expõe, primeiro, essa ideia mais comum e vai, a cada verso, tirando uma camada para, aos poucos, encontrar a de um Nordeste pouco usual: a do Sertão e a do Agreste. Neste procedimento que busca revelar a região e ao mesmo tempo anseia captar uma imagem que melhor a expresse, o poeta se posiciona criticamente sobre a limitação proporcionada pela homogeneização de realidades heterogêneas. Se são dois nordestes distintos, necessita-se de duas facas com funções e usos diferentes, uma para cortar os peixes e, outra que perfure “o couro, a carne de sol”. A crítica da linguagem permite uma visão crítica da realidade, e vice-versa, assim, para ir além de um esteticismo literário fez-se necessário uma crítica social da linguagem, algo dificilmente encontrado nos poetas de 45. De modo que a poesia de Cabral é mais marcada pela desconfiança da expressão do que pelos procedimentos literários estimulados pelos “neoforalistas”.

Assim, por um lado, João Cabral se aproveita de algumas conquistas características de parte da chamada geração de 45, e, por outro, de grande parte delas ele se distancia, especialmente por não seguir o programa poético pregado por seus integrantes, e vai aos poucos constituindo seu próprio caminho. Um elemento que nos permite distanciar a poesia cabralina de parte da chamada Geração de 45 é seu tratamento com o dado real, seu olhar voltado para as

---

<sup>108</sup> MELO NETO, *A escola das facas* (1979), p. 437.

mazelas sociais e para o nordestino pobre. O apreço de João Cabral pelos escritores da década de 1930 não condiz com os preceitos poéticos pregados por seus contemporâneos, os quais pretendiam cultivar poemas voltados para a organização formal e limpos das impurezas literárias dos autores de 30, ou seja, não queriam a interferência de elementos externos, sociais, na composição de suas obras (como se fosse possível!).

Se parte dos escritores que começaram a escrever na década de 1940 compartilhava o sentimento de especialização da arte, não levando em conta, muitas vezes, a realidade político-social, a partir, e devido, à redemocratização em 1945, começa-se lentamente a se formar uma mentalidade que almeja aproveitar as conquistas da época de maneira mais democrática. Algo que vai ser mais forte na década de 1950 não só na área da literatura, como na da crítica, na da ciência sociais, na da econômica etc..

Os literatos, imbuídos desse sentimento, não se preocupavam, de modo geral, tanto mais com a atualização de cada campo, mas de se empenharem (e se aproveitarem) em uma transformação que ocorre em todos eles. “Foi a passagem da modernização, que se concentrava na especificidade de cada linguagem, à revolução, que se propunha mudá-las integralmente. Essa mudança implicou uma recolocação dos escritores e uma releitura do que haviam realizado até esse momento”<sup>109</sup>. Com essa postura, os poetas do Concretismo mudaram sua maneira de lidar com a tradição literária. Eles procuraram resgatar Oswald de Andrade, por exemplo, tendo como desejo interpretar a história da literatura a partir do presente, promulgando no conceito *literatura sincrônico-retrospectivo*, contido em “poética sincrônica” e “texto e história”, ambos de Haroldo de Campos. O interesse se dava por escritores que haviam promovido uma mudança qualitativa da expressão poética. A captação dos procedimentos poéticos desse autor da década de 1920, entre outros, constituiria um “paideuma” concretista.

A poesia deveria, portanto, alterar sistematicamente seu modo de feitura e de comunicação poética, sendo retirada do seu espaço tradicional de atuação (o espaço literário da expressão verbal), para se inserir em um espaço imediato, direto e de comunicação visual; repostas ao novo estilo de vida imposto pela sociedade urbano-industrial. Para tanto, era necessário, conforme programa concretista, absorver as preocupações das demais correntes artísticas, “buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas”<sup>110</sup>. Além do

---

<sup>109</sup> AGUILAR, *Poesia concreta brasileira*, p.88.

<sup>110</sup> PIGNATARI, “arte concreta: objeto e objetivo”, p.64/5.

mais, todas as manifestações visuais poderiam interessar ao poeta concreto, desde uma fachada pintada por um popular até a poesia ideogramática de Mallarmé. Postura que promoveria a rejeição da figura romântica que, para os vanguardistas, persistia no “sectarismo surrealista, do poeta inspirado”, abrindo espaço, por conseguinte, para o surgimento do “poeta factivo, trabalhando rigorosamente sua obra, como um operário um muro”<sup>111</sup>.

A atitude dos concretistas de buscarem influências “extraliterárias” demonstra uma consciência da necessidade de modificar a relação com o público<sup>112</sup> e, a um só tempo, de estabelecer discussões contemporâneas levando em conta um consumidor, menos hierarquizado e bastante heterogêneo, formado em um contexto em que o estatuto do que é literário estava sendo questionado, sobretudo pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e pela mudança dos hábitos de leitura. Essa busca para aliar expressão e comunicação objetivava alcançar uma proximidade maior com o leitor e pode ser vista também na poesia de Cabral a partir d’*O Rio* e de *Morte e vida severina*, como demonstrado no capítulo anterior.

Tais atitudes dos concretistas (e da poesia cabralina) estão conceitualmente relacionadas com a visão de João Cabral nos ensaios “poesia e composição” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954). Neles, o escritor-crítico reclama uma postura diferente dos poetas de sua geração diante das novas demandas criadas pela sociedade e de leitores com mentalidades próprias do momento: “A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos”<sup>113</sup>. Mais à frente, Cabral diz que um poeta precisa encontrar meios para que sua escrita atinja o leitor moderno, e não continuar no seu “individualismo exacerbado”, sacrificando para o bem da expressão a intenção de comunicação<sup>114</sup>. Escrever é, conforme o crítico, um ato transitivo e não, intransitivo. Caso algum nível de comunicação não se estabeleça, a poesia nada diz, é silêncio, ou, no máximo, conforme Cabral, restringe-se a um “exame de personalidade”. O autor de *Quaderna* conclui seu ensaio apontando caminhos, não saídas poéticas, para o poeta contemporâneo:

---

<sup>111</sup> CAMPOS, “evolução de formas: poesia concreta”, p. 81.

<sup>112</sup> O que pode ser visto como antagonismo a Geração de 45.

<sup>113</sup> CABRAL, “Da função moderna da poesia”, p. 767.

<sup>114</sup> Perspectiva muito próxima a do ensaio “Da função moderna da arte”, p. 737, no qual Cabral, num tom de conselho, diz: “O trabalho de arte está, também, subordinado às necessidades da comunicação”.

[...] pesquisas no sentido de se encontrarem formas ajustadas às condições de vida do homem moderno, principalmente através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias, poderá contribuir para resolver, ao menos até certo ponto, o que lhe parece o problema principal da poesia de hoje – que é de sua própria sobrevivência. Quando nada, pensa, a consciência deste problema poderá ajudar aqueles poetas contemporâneos menos individualistas, capazes de interesse por temas da vida em sociedade e que também não encontraram ainda o veículo capaz de levar a poesia à porta do homem moderno<sup>115</sup>.

Cabral e os poetas concretistas encontram-se próximos pela articulação de aspectos comuns, que foram sintetizados por Duda Machado<sup>116</sup> da seguinte maneira: a) revisão do modelo modernista e das formas compositivas que Cabral e os concretos irão propor, ao mesmo tempo em que impunham uma orientação básica para adoção de um modelo fixo em relação às estruturas compositivas; b) a rejeição da presença da subjetividade no poema; c) a ênfase ao tratamento poético para tornar a poesia mais comunicativa para um público da sociedade dos *mass-media*.

Com se sabe, as respostas dadas por Cabral e pelos concretistas (e mesmo entre eles) a essas circunstâncias são particulares, mas é importante perceber como “poéticas tão heterogêneas definem como sua tarefa o enfrentamento articulado desses problemas”<sup>117</sup>. Algo que Duda Machado vai apontar em seu artigo, e não vale repetir integralmente aqui o argumento do crítico, para destacar que os procedimentos pré-fixados por Cabral demonstram certo confronto a formas irregulares e híbridas do modernismo no mesmo passo em que definem uma composição coesa e rigorosa, vista na poesia cabralina na iterativa utilização da quadra, de que falamos anteriormente, e na tentativa de eliminar a subjetividade do poema, por exemplo.

E esta definição é conquistada em ambos [concretismos e João Cabral] os casos por uma revisão da composição modernista baseada no verso livre. Em Cabral, a retomada da organização estrófica e uma renovação da métrica do verso com uma medida irregular, aproximativa. Na poesia concreta, a dissolução do verso

---

<sup>115</sup> CABRAL, “Da função moderna da poesia”, p. 770.

<sup>116</sup> MACHADO, “Revisões do modernismo: diálogo e confronto entre poéticas”, p. 59.

<sup>117</sup> MACHADO, “Revisões do modernismo: diálogo e confronto entre poéticas”, p. 59.

a partir de uma organização integrada de procedimentos em favor de uma sintaxe espacial centrada na parataxe, numa versão revolucionária da forma fixa<sup>118</sup>.

Assim, se, por um viés, parte da poesia de Cabral se aproxima dos concretistas pela sua posição histórica e pela postura semelhante como enfrenta certos problemas comuns, por outro, grande parte de suas composições poéticas são muito claramente distanciadas, no que se refere à utilização do verso. Como se sabe, os concretistas, sobretudo os paulistas, viam o verso linear como um anacronismo literário que representaria a presença subjetiva dos conteúdos. Sua desqualificação deveria vir com a supervalorização do espaço gráfico-visual, combinando técnicas de espacialização, serialização e padronização ao incorporar procedimentos de diversas áreas, como da música, publicidade, *design*, etc. Essa é a proposta do método “ideogrâmico”. Já a poesia cabralina faz uso do verso linear e privilegia uma poesia que se apropria de uma linguagem mais prosaica para realizar na técnica sua temática.

Nesse sentido, a partir de uma reflexão desenvolvida por Adorno, é pertinente pensar a poesia cabralina não como quem se fez ‘no meio’ das inovações técnicas e de temáticas ligadas diretamente ao social, mas que foi ‘ao extremo’; ou seja, não se trata de uma poética que se esforçou para realizar uma síntese entre os dois movimentos (Geração de 45 e Concretismo), sendo recompensada por um “consenso suspeito”. Não é produtivo, portanto, pensar a construção poética de João Cabral em uma linha evolutiva. A dialética de Cabral assemelha-se à dialética lógica, “em que é apenas num que o outro se realiza, não no meio. A construção não é correção ou certeza objectivante da expressão, mas deve, por assim dizer, acomodar-se sem planificação aos impulsos miméticos”<sup>119</sup>. Em outras palavras, João Cabral não pode ser considerado um poeta de ligação ou de “fazer o meio campo”, já que aquilo que lhe é produtivo é conquistado sempre pelo seu extremo.

Nessa linha de raciocínio, numa relação de supressão, conservação e eliminação, João Cabral constitui sua obra dialogando com diferentes poéticas, desde a clássica, ao retomar a acentuação rítmica do padrão da forma fixa, passando pelos escritores da década de 1930, até as poéticas de seus contemporâneos, aproveitando, inclusive, a modernização do seu tempo para produzir textos que denotam preocupação e desejo de transformação social.

---

<sup>118</sup> MACHADO, “Revisões do modernismo: diálogo e confronto entre poéticas”, p. 59.

<sup>119</sup> ADORNO, *Teoria estética*, p.75.

## PARTE 2 – PROGRAMA POÉTICO DE JOÃO CABRAL EM REFLEXÃO

### Os três mal-amados

*Os três mal-amados* (1943) é um interessante livro de João Cabral, sobretudo, porque é o único escrito em prosa. O livro é composto por falas alternadas de três personagens retirados do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, os quais discorrem sobre suas experiências amorosas. O relato sobre a experiência de João com Teresa, de Raimundo com Maria e de Joaquim com o amor, representam “modalidades de expressão poéticas”<sup>120</sup>. A intenção inicial do autor era acrescentar às falas dos personagens masculinos as femininas e publicá-las como uma peça<sup>121</sup>. Mesmo que a inclusão não tenha sido feita, o livro, incentivado por Carlos Drummond de Andrade<sup>122</sup>, fora publicado e tem um valor importante dentro da obra completa de Cabral. Ao lado dele, *Psicologia da composição*, especificamente o poema “Fábula de Anfion”, possibilita uma reflexão sobre o que pretendemos destacar na elaboração da poética cabralina.

*Os três mal-amados* foi por muito tempo visto como marginal dentro da poesia de João Cabral. Luiz Costa Lima disse, por exemplo, que não se trata de um livro e que a obra, “despretensiosa, não passa de um único comentário em prosa de ‘Quadrilha’ de Drummond”<sup>123</sup>. Essa interpretação é problematizada a partir das leituras de João Alexandre Barbosa<sup>124</sup> e Antônio Carlos Secchin<sup>125</sup>.

Para Luiz Costa Lima, o texto não fora escrito em verso porque “o autor se obriga a um exercício em prosa por não ser ainda capaz de dizer o que se quer e como quer”<sup>126</sup>. João Cabral já tinha uma consciência aguda do que pretendia, mas não dominava a técnica necessária para colocar em prática sua poética, que seria diferente da de *Pedra do Sono*. *Os três mal-*

---

<sup>120</sup> NUNES, João Cabral de Melo Neto

<sup>121</sup> FREXEIRO, “João Cabral de Melo Neto – roteiro de auto-interpretação”, p.185. Essa informação também foi fornecida a Marta Peixoto em uma entrevista no dia 21 de agosto de 1974. Embora essa conversa não tenha sido publicada, a autora chama atenção para este dado em PEIXOTO, *Poesias com coisas*, p.16.

<sup>122</sup> Conforme carta 17 de Carlos Drummond para João Cabral, in: MELO NETO, *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p.188.

<sup>123</sup> LIMA, em *Lira e antilira*, p. 250.

<sup>124</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*.

<sup>125</sup> SECCHIN, *João Cabral*.

<sup>126</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p. 252.

*amados* serviria, em vista disso, como um “exercício de aprendizagem”<sup>127</sup>, no qual o poeta ensaiaria em prosa o que seria feito mais tarde em versos. O segundo livro de Cabral, para o crítico, assumiria uma relação de dependência e necessidade com o primeiro, mas não se podendo mais associar totalmente ao que ele denomina como fase “tipo lunar” (predominante em *Pedra do Sono*) e nem se situar na de “tipo concreto-solar” (marcante a partir de *Educação pela pedra*). Funcionaria, portanto, como um exercício, também de transição, no esquema estruturalista do crítico.

Se assim considerado, o teor de negatividade do livro, advindo também do questionamento da linguagem no ato de construção, é esvaziado. Em outras palavras, o esquema teleológico de Costa Lima desconsidera a capacidade de *Os três mal-amados* se mostrar no que se enjeita. O que não concordamos, pois as inseguranças de um personagem correspondem a certezas, por uma via negativa, de um outro em relação à sua viabilidade de expressão poética. Nessa perspectiva, o personagem João indaga, nas trilhas de *Pedra do sono*, se

Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?<sup>128</sup>

Joaquim, por sua vez, afirma o que a “expressão poética” não é; justamente porque, através de um sentimento amoroso devorador, houve uma grande destruição da cultura, que chegou, por conseguinte, à poesia:

O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos [...] O amor comeu meu Estado e minha cidade [...] Comeu os mangues crespos e de folhas duras.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p. 250.

<sup>128</sup> MELO NETO, *Os três mal-amados*, p. 62.

<sup>129</sup> MELO NETO, *Os três mal-amados*, p. 62/63.

Vale notar que esta fala, de oposição ao poético, ainda se conserva no nível da prevalência emocional, “embora a sua própria dicção “em prosa” venha intensificar aquilo que, desde o primeiro livro [*Pedra do Sono*], era possível perceber como forma, modo de recusa a uma poetização “alucinada”, sem a mediação de uma reflexão construtivista”<sup>130</sup>.

É, no entanto, nas *falas* finais de Raimundo que o movimento de problematizar *o fazer poesia* ganha uma força que será mais explícita na trajetória de João Cabral.

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga [...] Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso<sup>131</sup>.

Para Raimundo, quase tudo pode servir para a construção de algo sólido, que, depois de arranjado, o determinará, mas, antes, é preciso pensar, refletir, conter, escolher, se opor ao vago, ao impreciso. Sucede que um poema (ou Maria) deve ser regido pela lucidez e pelo planejamento, ser guiado por uma pré-construção (“sistema estabelecido de antemão”), característica presente na quadra, como vimos no primeiro capítulo. Pode-se, desse modo, instaurar uma nova visão sobre as coisas, sobre como “ler um verso” e uma flor, advinda não somente do “*hazard mallarmeano* da folha em branca, mas, sobretudo do questionamento de uma relação”<sup>132</sup>. Não por coincidência, no poema “Antiode (contra a poesia dita profunda)” o sujeito poético propõe, mais uma vez, por meio da quadra, uma abordagem pouco usual do substantivo flor:

Poesia, te escrevia:  
flor! conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer,

---

<sup>130</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 37.

<sup>131</sup> MELO NETO, *Os três mal-amados*, p. 63/64.

<sup>132</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 37.

[...] <sup>133</sup>

Como já falamos, nesta estrofe, o poeta considera, primeiro, a ideia de que a poesia esteve relacionada com uma imagem de flor, que remete à beleza, mas, em seguida, demonstra a origem dessa “beleza” ao questionar uma associação entre poesia e flor que leva em consideração apenas o produto final e não o percurso. Essa técnica permite indagar uma imagem cristalizada atribuída à poesia e proporciona, assim como é proporcionada, a “lucidez” que, por seu turno, permite “um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso”, como fala Raimundo acima.

Tal procedimento demonstra uma luta constante com a linguagem e, mais do que uma “lição de compromisso”, com um “rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos”, extrai-se uma aprendizagem que se dá na relação que se institui entre o poeta e seu objeto no próprio ato de construção. Dizendo a mesma coisa com outras palavras, o poeta aprende sobre o objeto ao dizê-lo. Nesse movimento de tentar encontrar uma expressão mais adequada, mais clara e objetiva, instituem-se questionamentos que propiciam conhecimento. O processo de aprendizagem e, simultaneamente, o de construção possibilitam uma espécie de “mimese existencial, que, por sua vez, é assentada em termos de realização objetiva” <sup>134</sup>. A caracterização do poeta se faz na construção de um objeto, algo valorizado por Raimundo em uma de suas falas: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá”.

Nesta perspectiva, as falas de João, em um viés mais subjetivista e de entrega ao mundo imaginário, podem ser lida como a diluição da poesia. Raimundo, com uma proposta ordenadora, se esforça em uma reconstrução da poesia, em um nível maior de abstração. Já as falas de Joaquim, construídas de forma a demonstrar uma desilusão neossimbolista (traço presente na Geração de 45), representam uma destruição da poesia, e seu discurso só destacará, cada vez mais, seu fracasso.

Embora os personagens tenham posições distintas diante do amor (= poesia) e, à primeira vista, comunicáveis entre si, como acredita Marta Peixoto <sup>135</sup>, a falta explícita de con-

---

<sup>133</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 98.

<sup>134</sup> BARBOSA, *imitação da forma*, p. 37.

<sup>135</sup> PEIXOTO, *Poesia com coisas*, p. p.30. Para a estudiosa, há entre as *falas* um “fracasso de comunicação”.

versação pode ser vista como uma aparente ilogicidade comunicativa (algo tipicamente modernista) e, a uma só vez, uma recusa de comunicação presente nas três proposições. Assim sendo, em um viés paródico, pinta-se uma tensão entre concepções poéticas distintas.

Antonio Carlos Secchin já apontou uma relação entre as falas de João e Raimundo ao chamar atenção para um “núcleo comum que se alimenta dos dados fornecidos pelo trecho de uma e outra, como se houvesse duas vozes atingindo uma única *consciência hesitante* de linguagem”<sup>136</sup>. Estabelece-se, conforme o acadêmico, um “dialogismo implícito” e grande parte dos dizeres de Raimundo podem ser vista como antítese constituída a partir da imagística de João (e vice-versa), de modo que as falas antitéticas se estabelecem sobre os mesmos “suportes metafóricos”. Como no seguinte caso: João - “o sonho volta, me envolve novamente”; Raimundo - “sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão”. Esse raciocínio autoriza Secchin a afirmar que Raimundo “desmobiliza, continuamente, o macrocosmo imagístico de João, traduzindo-o em coisas ‘ao alcance da mão’”<sup>137</sup>.

Nesse sentido, o crítico classifica a fala de Joaquim como um monólogo, posto que dificilmente tal concepção seja encontrada ou tenha eco na obra de João Cabral, enquanto os outros dois personagens estabelecem premissas poéticas em um “diálogo implícito” que se conforma de maneira tensa a partir de *Os três mal-amados*. Sem aderir totalmente à tese de Antonio Secchin, nossa hipótese é que as três propostas se configuram dialeticamente nos poemas cabralinos, mesmo que as falas de Raimundo possam, recentemente, ser mais facilmente associadas à poesia de Cabral. Isto porque a concepção de Raimundo só se apresenta com tal proximidade com a do poeta pernambucano por estar diante de outras duas que, aparentemente, não se tocam. Dito de outra maneira, não que uma proposta mais subjetivista e outra, mais emotiva, sejam vistas apenas como acidentes na poesia cabralina, mas é exatamente por elas existirem e servirem como preceitos poéticos nessa obra que a importância da fala de Raimundo, e da poética cabralina, se estabelece. A *fala* de Raimundo não seria tão significativa caso não estivesse se contrapondo à de João e à de Joaquim. A poética de João Cabral se constrói num movimento que nega e no processo de negação se constitui.

---

<sup>136</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 34.

<sup>137</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.35.

Tal raciocínio pode ensejar um pensamento diferente do de Luiz Costa Lima sobre o porquê de o livro ter sido escrito em prosa. Como afirma João Alexandre Barbosa, o que “se joga com o poema é mais do que uma habilidade: joga-se com uma *condição*, isto é, [...] um modo de estar-no-mundo”<sup>138</sup>. Daqui, talvez, venha o maior proveito de *Os três mal-amados* para nosso trabalho, pois o que é apreensível vai além do porquê da prosa, do porquê não do verso, mas “a abertura para a inclusão daquilo que a realidade circunstancial oferecia como possível de poema”<sup>139</sup>. O seu fazer em prosa não deve ser limitado a um não saber fazer em versos, mas, sobretudo, de uma rejeição-exposta ante os valores poéticos então vigentes pra dizer o real. Pressupõe-se uma luta para conseguir uma expressão justa, e, no processo, inclusive de recusa, capta-se algo da circunstância com qual o poeta dialogava.

### **A assimilação crítica de Fábula de Anfion**<sup>140</sup>

É produtivo retomar rapidamente a história que mais se repete de Anfion na mitologia grega. Zeus se disfarçou de Sátiro e seduziu a jovem princesa Antíope. Dessa relação nascem dois filhos: Anfion e Zeto. Como castigo desse caso, os dois são abandonados pelo tio Lico em uma gruta do monte Cíteron. Os pastores locais recolhem-nos e educam-nos. Quando ainda criança, Anfion recebe de Apolo uma lira e adquire grandes habilidades musicais, enquanto isso seu irmão se dedica à caça e à luta. Já adultos, os dois decidem vingar sua mãe Antíope e reconquistar o trono de Tebas. Depois de conquistarem a cidade, para não serem surpreendidos, decidem levantar um muro em torno dela. Zeto carrega os blocos enquanto Anfion toca sua lira para conduzir as pedras para o lugar certo, num passe de mágica sem grande esforço físico.

O resgate desse mito pelo poeta pernambucano não foi uma escolha impulsionada apenas pela leitura da mitologia, mas deve-se, também, ao diálogo intertextual que o poeta estabelece com Paul Valéry<sup>141</sup>, visto que este se utilizou do mito anfônico para divulgar seus ideias de *poésie pure*, que idealiza o culto pela pureza das palavras e faz com que a arte se

---

<sup>138</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.39.

<sup>139</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.39.

<sup>140</sup> O poema completo segue em anexo.

<sup>141</sup> *Amphion*, melodrama estreado em Paris em 23 de junho de 1931. Reunido, logo depois, na coletânea de textos do autor em 1936, intitulada *Varieté III*.

volte para si numa voracidade de se autodevorar. Nessa concepção ideal de poesia, a reflexão sobre linguagem conduziria cada vez mais a abstrações maiores e o nacional ficaria de fora, valorizando o “universal” – que, diga-se de passagem, no contexto do que se pretende destacar, vem, sobretudo, da França.

João Cabral externou sem rodeios a admiração e a influência que sofreu do grande poeta francês no que diz respeito à concepção de poesia elaborada, que privilegia o rigor formal e a lucidez<sup>142</sup>. Além do reconhecimento do próprio Cabral, essa aproximação sempre foi frutífera para grande parte da crítica cabralina, como dito no capítulo introdutório de nossa tese. Por outro lado, no que se refere à disposição “vanguardista” que vai ser acumulada na tradição literária até chegar à noção de “poesia pura” pregada por Paul Valéry<sup>143</sup>, na qual as formas deveriam atingir um nível de alta complexidade técnica até que falassem por si só, é assimilada e ressignificada pela poesia de Cabral ao ser transformada em preceito poético conforme necessidade própria. O interesse do brasileiro pelo francês é mais notório no tocante à parte teórica contida na poesia, como o próprio autor deixa claro ao afirmar que de Valéry lhe interessa a “pregação da lucidez na vontade de criar – isso me influenciou muito”<sup>144</sup>.

Ao nomear o poema como fábula, e, por isso, se alinhando aos traços característicos da mitologia em torno do filho de Zeus e Antíope, o poeta nordestino já se posiciona refletindo a concepção de poesia (sua fonte é a narrativa mitológica). Tal como afirma João Alexandre Barbosa, “a ‘Fábula de Anfion’, sendo, por si mesma, uma metáfora em relação a um quadro cultural específico – o grego – é re-metaforizada em decorrência de uma reflexão, não mais mitológica, mas literária”<sup>145</sup>.

O poema inicia-se com a chegada de Anfion ao deserto<sup>146</sup>. Já no primeiro terceto é evidente que Anfion lida com as palavras e não mais apenas com o som:

---

<sup>142</sup> FREIXEIRO, “João Cabral de Melo Neto – roteiro de auto-interpretação”, p. 185.

<sup>143</sup> VALÉRY, “Acerca do *Cemitério Marinho*”, p. 161.

<sup>144</sup> MELO NETO, *João Cabral de Melo – Caderno de Literatura Brasileira*, p. 28.

<sup>145</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.61.

<sup>146</sup> Como indica o título da primeira “rubrica” do poema: “Anfion chega ao deserto”. A utilização de rubrica, característica de textos dramáticos, também é um ponto de aproximação entre o poema de Cabral e o melodrama de Paula Valéry.

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,<sup>147</sup>

O deserto em que ele se encontra, no texto de João Cabral, não é mais um tempo mitológico da história grega ou mesmo da francesa de Paul Valéry. Devido a sua capacidade de entender as diferentes demandas para desertos diferentes, Anfion logo toma consciência de que seria difícil construir uma cidade tal como as demais, já que o que há aqui são pedras como “[...] frutos esquecidos // que não quiseram// amadurecer [...]”. Ao contrário do mito grego, no qual as pedras serviram para proteger a cidade, no poema cabralino elas apenas estão ali e continuam no mesmo lugar. Já nas primeiras estrofes, João Cabral evidencia, através da compreensão de Anfion, a peculiaridade do deserto em que este se encontra: não há, até então, qualquer tipo de fertilidade<sup>148</sup>.

Se no primeiro conjunto de estrofes o foco principal é o herói, no segundo, é o local, como sinaliza a rubrica: “O deserto”. Diferentemente do primeiro conjunto, não há uma narração, mas uma descrição do ambiente, na qual a indicação locativa é marcada pela tonalidade clara, branca. Sublinha-se, ainda, o fato de o deserto ser, ao longo do poema, caracterizado não pelo que é, mas pelo que não é. A definição do espaço se configura por imagens negativas, o que é evidente em todo o bloco. Vejamos os seguintes versos: “ao ar mineral **isento** // mesma da alada // vegetação” (grifo nosso). O lugar não permite que a vegetação cresça porque ele é, além de seco, faminto, “ávido”, ou seja, tudo o que nele começa a se desenvolver não vai adiante, impedindo a “alada vegetação”. Por conseguinte, em concordância com a poética cabralina, não se mostra produtivo falar deste deserto expressando grandes transbordamentos sentimentais, mesmos os próprios à dor e aos sofrimentos: “Ali, não há como pôr vossa tristeza // como a um livro // na estante”.

O terceiro bloco, nomeado pela rubrica “Sua flauta seca”, promove um contraste entre estaticidade (do local) e movimento (do instrumento): o deserto é; a flauta torna-se: seu silêncio é atingido em um processo, tal “como a uma amêndoa”. O instrumento musical (lira-flauta) que teve uma função importante na construção de Tebas de Paul Valéry, entretanto, ao

---

<sup>147</sup> MELO NETO, “Fábula de Anfion”, p. 87. Como o poema na íntegra se encontra em anexo e para não sobrecarregar ainda mais as notas de rodapés, doravante não mais será feita a referência completa do poema.

<sup>148</sup> Salvo engano, o único deserto considerado fértil é o da Judéia.

ser trazido para uma “terra sedenta”, perde sua função devido à falta de condições para a musicalidade. Os motivos que levaram o instrumento a disseminar seus sons noutros lugares não existem aqui. Importante observar que todo o trajeto é sempre pontilhado por “imagens de subtração”<sup>149</sup>, fazendo com que a definição ocorra sempre pela negação. Como se explicita a seguir:

(O sol do deserto  
não intumece a vida  
como a um pão  
[...]  
não choca os velhos  
ovos do mistério  
[...]  
lúcido, que preside  
a essa fome vazia).

Nessa perspectiva, a razão de o instrumento ser malsucedido é pelo que a terra não oferece. Esta parte é de suma importância para nosso argumento, visto que o ato de inutilizar a flauta não deriva de uma opção ou escolha meramente subjetiva do poeta, mas da ineficácia dela diante da matéria, na qual é impossível encontrar terra doce, sono, ou “os grãos dos amores // trazidos na brisa”. Nesse momento a “doce tranquilidade/ do não fazer” ou a “doce tranquilidade/ do homem na praia”<sup>150</sup>, não se faz presente, tanto que Anfion, antes músico, toma conhecimento dessa situação tão logo chega e inicia uma busca pelo silêncio.

Quando os dois textos (de Cabral e de Valéry) são cotejados, identifica-se que o primeiro se diferencia do segundo já pelo cenário. Enquanto no ambiente criado pelo poeta francês existe uma exuberância de um lugar ao mesmo tempo natural e sobrenatural, no deserto cabralino, Anfion se depara com a ausência, sem possibilidade de transcendência: “Se Apolo, no poema de Valéry, já era apenas uma voz que se projetava sobre o palco para confiar sua lira – o instrumento ordenador – a Anfion, agora, no poema de Cabral, ele não aparece em

---

<sup>149</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 52.

<sup>150</sup> MELO NETO, “A Paul Valéry”. In *O Engenheiro*, p. 83. Esses aspectos, e outros, são destacados por Cabral no poema que dedica ao poeta francês.

forma alguma”<sup>151</sup>. É bom destacar, também, que o Amphion valeryano tem a companhia de seres humanos e sobre-humanos. Diante da desordem das rochas, num ato mágico, ele toca sua lira e coloca as pedras no seu devido lugar:

O Templo se ergue, sem esforço, em oposição ao “caos” das “ruínas dos montes” (expressão que, significativamente – sintomaticamente –, aparece duas vezes no poema de Valéry). **É preciso submeter a natureza – a “terra” – pelo encantamento divino.** O próprio Amphion, consciente da violência que a imposição de ordem implica, se pergunta: “Terei ferido, chocado, / Encantado, talvez, / O Corpo secreto do mundo?”. Construído o Templo, Amphion é proclamado “pontífice” e “Rei” pelo “coro do povo”. Porém, logo depois da investidura, enquanto se dirige ao trono, seu percurso é interrompido por uma figura feminina que, oculta atrás de um véu, o envolve com ternura, o destitui da lira e a lança à água: “figura que”, conforme explica Valéry, “é o Amor ou a Morte”<sup>152</sup>.

Além dos cenários serem diferentes, o fim de cada Anfion também é. Através da fala acima é possível visualizar a falta de confronto que permite certa facilidade na construção do muro valeryano; a “doce tranquilidade” atribuída a Valéry por Cabral em *O Engenheiro*<sup>153</sup>. Na “Fábula” cabralina, ao contrário, a luta está presente a todo o momento, redefinindo e formando novas articulações. Esse embate acontece porque o local onde está Anfion de Cabral, o deserto, exige tal postura. Na obra de Paul Valéry, como afirma Eduardo Sterzi, “é preciso submeter a natureza - a terra - pelo encantamento divino”; enquanto, na de João Cabral, o movimento é o contrário, pois a aridez do deserto não permite o encantamento, ou, por outra perspectiva, o deserto que se define como não propício ao encantamento. “A terra” não é apenas definida, ela é, acima de tudo, definidora de qual a melhor maneira de dizê-la.

O mito grego é, portanto, assimilado de formas diferentes para dizer dois contextos distintos. A configuração do deserto cabralino muito se deve a capacidade atribuída a Anfion de entender as diferenças locais, tanto é assim que ele, ao ser transplantado a outro solo para construir a “nuvem civil sonhada”, não mantém o mesmo instrumento musical. João Cabral troca o instrumento musical utilizado por Anfion antes mesmo de iniciar o poema e a opção

---

<sup>151</sup> STERZI, “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”, p. 7.

<sup>152</sup> STERZI, “O reino e o deserto, p. 6”, grifo nosso.

<sup>153</sup> MELO NETO, “A Paul Valéry”. In *O Engenheiro*, p. 83.

da flauta pela lírica é um indicativo de sua posição negativa frente à tradição a qual a lírica empresta seu nome. Ao mesmo tempo, essa escolha sinaliza o seu entendimento da situação diferente em que Anfion se encontra, já que o encantamento divino, processado por meio da lira na mitologia grega e na peça de Paul Valéry, não tem espaço agora.

A capacidade de Anfion (atribuída por João Cabral) em se enredar no deserto, de agora, pode ser notada já na primeira estrofe do poema:

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion  
[...] <sup>154</sup>.

A ambiguidade instaurada pela dificuldade em precisar se o possessivo se refere a “deserto” ou a “Anfion” demonstra uma bivalência da relação do homem com o local e sinaliza esse emaranhado entre os dois no poema.

Nessa linha de raciocínio, a repetição dos substantivos “Anfion” e “deserto” pode corroborar para essa interpretação. Na parte 1 (O deserto), bloco “Anfion chega ao deserto”, é possível identificar o nome da personagem quatro vezes e do local três. Porém, quando expandimos essa análise a toda a parte 1, conta-se “Anfion” quatro vezes e “deserto” sete. Isto pode sugerir que no início o poeta se sobrepuja ao deserto, mas, depois de respirá-lo, vivenciá-lo, ocorre uma inversão, o deserto passa a ocupar mais espaço que Anfion, sobrepujando-o. Na parte 2, “O acaso”, há um equilíbrio entre as palavras, repetidas, cada uma, quatro vezes. Todas aparecem no “Encontro com o acaso”. Já na parte 3, “Anfion em Tebas”, o nome do poeta é citado três vezes e do local, uma. Somando tudo, cada palavra aparece quinze vezes. Percebe-se, com isso, recíprocas trocas de sobreposições e determinações que constroem ambos e indicam um equilíbrio conquistado entre eles.

Essa convivência de Anfion com o local pode ser pensada também entre o que vem de fora (o sol) e o deserto. Na rubrica “o sol do deserto”, na qual há a descrição de uma cena de pouca movimentação, o “sol” ajuda a caracterizar o deserto ao mesmo em que é qualificado

---

<sup>154</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p.87.

como pertencente ao local. Há uma troca mútua: o deserto não é o mesmo sem o sol ao passo que o sol é “do” deserto. Trata-se de uma estrela que foi transformada (e transforma) ao longo de sua relação com o espaço físico em que ela atua. Em outras palavras, é um sol que foi configurado de maneira particular. Esse é o motivo de ser o sol DO deserto, e, não, sol NO deserto.

O deserto do poema cabralino possui particularidades que não permitem manter, de modo geral, o método desenvolvido e aplicado para a construção do muro feito para proteger a cidade de Tebas no mito grego, no qual Paul Valéry se embebedou mantendo a musicalidade<sup>155</sup>. Existe uma demanda local que faz com que a musicalidade de outrora não tenha a mesma função, o que motiva Anfion a calar sua flauta, deixando, por conseguinte, expostas duas situações. Primeira: nos outros contextos (no mito grego e no melodrama de Valéry), as cidades já estavam prontas, o que faltava era proteção e ordem, enquanto na do poeta pernambucano há uma necessidade que não se esgota apenas na edificação de um muro, mas é preciso construir uma cidade inteira. Segunda, interligada à primeira: além de erguer uma cidade, é preciso fazê-la conforme as precisões deste deserto e não dos outros. Anfion percebe essas exigências e “pensa ter encontrado a esterilidade que procurava”:

Sua mudez está assegurada  
se a flauta seca:  
será de mudo cimento,  
não será um búzio

a concha que é o resto  
de dia de seu dia:  
exato, passará pelo relógio,  
como de uma faca o fio. [...] <sup>156</sup>

O poeta entende que é preciso atingir um silêncio e assegurar a mudez da flauta para construir algo concreto sem a interferência criadora da natureza, cujas feitura (“búzio”, “concha”) respeitam uma lógica diferente da precisão proposta por Anfion para a construção de Tebas no

---

<sup>155</sup> LIMA, *lira e antilira*, p. 279, destaca o fato do trabalho de Paul Valéry está mais voltado para música e arquitetura, enquanto o de Cabral para engenharia e pintura.

<sup>156</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 89.

deserto cabralino. Como se pode perceber nos versos acima, o que o poeta projeta é algo preciso e racional: “passará pelo relógio, // como de uma faca o fio”.

Embora o poeta tenha percebido a inutilidade do instrumento musical, ele o mantém em silêncio, o que permite que o acaso, ao aparecer, sobre a flauta e Tebas se faça. Interessante lembrar que, na mitologia grega, o muro de Tebas se faz num ato de magia praticado por Anfion; já no deserto cabralino, Tebas se faz por uma ação do acaso, mas também de maneira extraordinária. Esse incontrolável ser (o acaso) revoluciona toda a trajetória e a ambição de Anfion ao desmontar todo o silêncio com um simples sopro. A rápida, definidora e desgovernada atuação é reproduzida na estrutura do poema, já que essa é a parte mais curta da “Fábula”, assim como é a única em que as estrofes não são formadas por tercetos ou quartetos. O acaso perturbou toda a ordem, desarrumou inclusive a estrutura. A parte 1 (O Deserto) e a 3 (Anfion em Tebas) são compostas respectivamente por 19 e 18 estrofes, variando entre três e quatro versos. Já a parte 2 (O Acaso) é estruturada em 6 tercetos (aqui o Acaso ainda não tinha agido), mais 3 estrofes: a primeira delas por 23 versos; a segunda por 10 versos; a última por 4 versos. Percebe-se, assim, que não apenas o desenvolvimento do projeto de Anfion é modificado pela chegada do inesperado, mas também certa simetria da estrutura do poema, que, como dito, se configurava com alternâncias entre tercetos e quartetos.

O acaso surge tornando aparentemente inútil todo o planejamento de Anfion para se chegar à esterilidade que pensava condizer ao deserto, de modo que a aparição do “indesejado” é associada a uma vespa, oculta na distração do poeta:

[...]  
ó acaso, vespa  
oculta nas vagas  
dobras da alva  
distração; inseto

No entanto, ao dar continuidade ao verso, na mesma estrofe, a voz lírica utiliza a metáfora do camelo para direcionar uma compreensão do acaso no deserto, com se percebe a seguir:

distração; inseto  
vencendo o silêncio  
como um camelo  
sobrevive à sede,  
ó acaso [...]

A comparação da vespa ao camelo permite uma interpretação do acaso que, até então, não era permitida; como bem demonstra José Guilherme Merquior:

Por que a vespa vence o silêncio como um camelo sobrevive à sede? Em sua marcha, o camelo contém a sede e a satisfação da sede. Sobrevivente da sede, ele não pode deixar de passar por ela. Lembremos agora que o deserto era uma *fome vazia*; é difícil não [sic] assimilá-la à imagem de *sede*. Mas se o deserto é avidez, e se o acaso/inseto/camelo vence a avidez (sede) *ultrapassando-a*, então estamos diante de um novo tipo de relação deserto/acaso: pois aqui o acaso não é mais o simples reverso do deserto, como na oposição distração/disciplina – é antes algo *maior* que o deserto, que como tal o engloba. O acaso inclui o deserto<sup>157</sup>.

O fato de a flauta ser tocada pelo acaso e Tebas se construir a partir de uma ação que não estava dentro do projeto inicial de Anfion, ou seja, algo fora do seu controle, deixa-o frustrado, como se vê na rubrica “Lamento diante de sua obra”:

Esta cidade, Tebas,  
não quisera assim  
de tijolos **plantada**,  
(grifo nosso)

Percebe-se que o verbo plantar concorda com o substantivo “Tebas” e não com “tijolos”. Além disso, a escolha do verbo ressalta negativamente algo que vai ao encontro com a poética cabralina e com a posição de Anfion dentro do poema, a qual poderia ser enfatizada pelos verbos planejar e/ou construir. O que não pode ser feito no momento justamente porque a

---

<sup>157</sup> MERQUIOR, “Nuvem civil sonhada”, p.127.

cidade foi construída contra a vontade de Anfion. Ao mesmo tempo, tal ação indesejada faz com que o poeta entenda a necessidade de englobar o acaso em seu planejamento. A solução não é, por conseguinte, ignorar o acaso, mas o conhecimento da sua existência e de seu potencial possibilita ao poeta se precaver dele e de suas possíveis interferências (por este motivo seu encontro foi fundamental para uma grande aprendizagem). Como pensavam os construtivistas, e foi discutido no início da tese, “há uma forma de se permitir a participação do acaso, de planejar o fortuito, de conceder à sorte uma autonomia limitada. O acaso, permitido ou que a possibilidade de ele acontecer esteja de certa maneira planejado (mesmo não sabendo onde ou como), e sem interferência, sustenta a ideia de impessoalidade”<sup>158</sup>. A relação entre deserto e acaso não instaura, portanto, uma exclusão mútua, mas a necessidade de eliminar/conter o acaso justifica a presença dele, tratando-se de “uma inclusão dialética”, como afirma Merquior.

O poeta entende, a partir de então, que o acaso pode simplesmente aparecer, mesmo não sendo desejado, e, por isso, não se esforça para prever onde, como ou quando vai acontecer, mas para criar estratégias que minimizem ao máximo suas ações, de modo que nesse movimento o poeta expõe sua ideia de como lidar com o indesejado: neste caso, jogar a flauta aos “peixes surdos-mudos”, à água, com fez Amphion de Valéry. Enquanto alguns escritores de vanguarda viam no acaso uma impulsão poética, João Cabral, ao reconhecer sua presença, o incorpora, já que é inevitável, ao mesmo tempo em que luta para limitar sua ação. Assim feito, a ordem se reconfigura de tal maneira que reflete na estrutura do poema que volta a ser composto até o final por tercetos e quartetos.

Essa é uma possível interpretação da “Fábula de Anfion” que permite ver o “acaso” como a representação de alguma força malquista no processo de composição do poema. Embora o acaso não seja desejado na poética cabralina, por outro lado, “ele colabora com associações novas de palavras, com “saídas” para poemas...”, como declara o próprio João Cabral<sup>159</sup>.

Nessa linha de raciocínio, o vir à tona do acaso modifica o problema enfrentado por Anfion e cria “saídas”, até então, não consideradas: antes o dilema se concentrava na relação deserto/poeta, mas, a partir da ação do acaso, impõe-se um elemento que aparentemente tinha

---

<sup>158</sup> GEOGE, *Construtivismo*, p.60.

<sup>159</sup> SECCHIN, “Entrevista de João Cabral de Melo Neto”, p.302.

atingido sua mudez, a sonoridade da flauta. A “inclusão dialética” do acaso pode ter propiciado a voz do próprio Anfion, que ressoa nas rubricas “Lamento diante de sua obra” e “Anfion e flauta”.

Se se seguir esse caminho de interpretação, pode-se dividir o poema em duas partes. Primeira, antes do acaso: o poeta havia entendido a expressão justa para o deserto (“Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava”). Segunda, depois da ação do acaso: o local se mostra mais complexo ao exigir que seja incorporado esse novo elemento à sua construção, e a absorção do acaso engloba, inclusive, o que o poeta deseja recusar. Para assimilá-lo é imprescindível que se negue toda uma tradição de conservar a musicalidade na construção das cidades (poemas), uma vez que, mesmo ao mantê-la no seu “silêncio atingido”, ela ainda poderia reproduzir som a qualquer momento, como, de fato, aconteceu. Ciente da possibilidade da sua aparição, Anfion decide jogar a flauta fora, deixando claro que o rigor formal com a adequação justa à matéria não serão produtivos para imprimir uma forma consistente ao deserto caso alimente a musicalidade da flauta gerada inicialmente pelo acaso.

Essa sensação acontece porque o poeta está localizado em outra situação, que a musicalidade não dá conta de expressar. A matéria é outra, logo o instrumento tem que ser modificado. O deserto do Anfion de Cabral tem suas próprias exigências de linguagem; as quais não são mesmas que enfrenta Amphion de Valéry. Os critérios que foram essenciais para construção das outras Tebas, não servem, em sua grande maioria, para o deserto do poeta pernambucano.

Nesse sentido, pode-se dizer que João Cabral de Melo Neto se apropria do *modus operandi* que Paul Valéry representa<sup>160</sup>, sobretudo no que concerne à construção cerebral. Porém, a concepção ideal de “poesia pura”, na qual as formas deveriam atingir um grau de complexidade tão grande que, naturalmente, ficariam isentas do real, e, conseqüentemente, do regional, podendo se comunicar por si só num plano abstrato, é rechaçada pelo poeta brasileiro devido demandas de realizações objetivas. Outro aspecto importante que vale chamar atenção é a constante imagem do seco, do desértico no poema e na poesia de Cabral de modo geral. O que não deixa de remeter ao mundo de origem do poeta pernambucano por causa, inclusive,

---

<sup>160</sup> CASTELLO, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*, p. 51: “De Valéry, ele lê os ensaios, não os versos, que não o interessam”.

das vezes em que Cabral mesmo a usou como representações da vida inóspita dos seus “heróis” severinos.

Anfion não é qualquer poeta, é o arquétipo do poeta construtor. Na verdade, antes de ser poeta, fora músico-arquiteto e governou uma cidade de grande relevo para a história da Grécia (pelos menos na mitologia). Além disso, ele reestruturou a cidade de Paul Valéry. Ao trazer consigo toda essa tradição – explicitada nos versos “entre os esqueletos do antigo vocabulário” – Anfion entende que os projetos anteriores não podem ser aproveitados no deserto de agora. Mesmo sendo “traído” pelo acaso, visto que ele erroneamente o ignorou, ainda assim ele foi capaz de aprender a lidar com essa nova matéria. A solução foi jogar a flauta fora aos “peixes surdos-mudos”, onde este instrumento não poderia mais ser usado. João Cabral atribui a Anfion uma sagacidade por ele deixar que a matéria estabeleça a melhor maneira de se expressar, ele aprendeu com o deserto a melhor forma para “alcançar” o deserto. Muito próximo da proposta de Raimundo, em *Os três mal-amados*, de extrair uma aprendizagem na relação que se estabelece entre o poeta e seu objeto no processo de construção.

Com se vê, a poética que se expressa no Anfion de João Cabral se baseia na incorporação da tradição sem deixar que ela dite as regras, mas que possam ser úteis quando contribuírem para atingir traços característicos da nossa realidade. Dito de outra maneira, ao recusar a simples transposição do que vem de fora, João Cabral, no poema “Fábula de Anfion” afirma uma necessidade de construção a partir da observação da matéria local.

No primeiro poema do tríptico *Psicologia da composição* está presente a problemática de como fazer poesia, quais os critérios básicos para se pensar uma poética nova em relação ao que estava sendo feito tanto na Europa quanto no Brasil; sempre tendo em mente o contexto específico – já que, como pressupunha o crítico João Cabral, as literaturas latino-americanas se distinguem muito daquelas produzidas na França, pois, para ele, as nossas “são muito mais objetivas do que o subjetivismo que marcou [os] movimentos na França”<sup>161</sup>.

No segundo poema, “Psicologia da Composição”, trata-se de colocar em prática o combate necessário com as palavras para atingir uma poética aprendida com a “fábula” do poema anterior. Nesse embate não se pode descartar o acaso, tampouco aceitá-lo livremente. O acaso é inevitável, mas precisa ser contido – ou ter minimizadas suas consequências. É preciso que se busque, através de forças contrárias, “a forma atingida”, eliminando, por sua vez,

---

<sup>161</sup> MELO NETO, “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, p.793.

a “forma encontrada”, dada. É preciso rejeitar toda a facilidade da inspiração que pensa encontrar a forma ideal, por acaso, na natureza ou no mistério, “lance santo ou raro”. Nessa linha de pensamento, esse poema começa a por em prática o questionamento feito pelo primeiro, e, como não era de surpreender, através da negação, como foi visto.

Enquanto o segundo poema trata de uma “psicologia da composição”, no terceiro e último, “Antiode (conta a poesia dita profunda)”, pode-se dizer que, analogamente, expõe-se a psicologia do poeta/ sujeito lírico. Isto é, no segundo poema o foco é a própria composição que rejeita tudo o que não lhe é adequado, já no último é o poeta lutando contra (e com) o que existe para conseguir o que ele denomina “forma atingida”. Ao valorizar tudo o que foi conquistado até então, ele põe em prática sua batalha contra os preceitos poéticos vigentes, rejeitando os traços sentimentais da poesia e, a um só tempo, a “poesia-defunta”, que enxerga tudo como peso morto. Os princípios rechaçados podem, ao expor o que se rejeita, servir de base para construção do seu poema; tal como lemos *Os três mal-amados*. Como no caso em que o sujeito poético utiliza a palavra flor como metáfora para tornar evidente como o processo de negar para afirmar põe em movimento partes aparentemente opostas para atingir uma poesia que consiga mimetizar a matéria e construir uma poética.

O domínio das técnicas tradicionais e vanguardistas permite, pelo menos, refletir sobre sua eficácia, já que a poética cabralina sintetiza nos seus impasses internos as configurações de acomodação de novas técnicas frente a aspectos específicos da realidade brasileira.

### **PARTE 3 – POÉTICA NEGATIVA**

#### **Metapoética negativa**

A poesia é social devido, sobretudo, sua postura de não aceitação do que é nos apresentado na sociedade, o que a faz ocupar uma posição única e, em certa medida, autônoma. A oposição pode ser percebida já na própria maneira de organização da linguagem. O dizer algo por meio de uma formalização não usual já sinaliza a não aceitação do dado, do aparente, e direciona certa crítica à sociedade. Além desse potencial crítico que a literatura já carrega

consigo, João Cabral o aprofunda ao se posicionar contra certa tradição do discurso lírico<sup>162</sup> quando privilegia o uso de substantivos, estabelece relação profícua com o prosaico e tenta eliminar vestígios da subjetividade do sujeito lírico.

A posição crítica da poesia cabralina é, contudo, muito mais evidente em poemas cujos temas estão voltados para as mazelas provenientes de um sistema econômico que sustenta e promove privilégios a alguns, como percebemos em *O rio, O cão sem plumas, Morte e Vida Severina, Dois Parlamentos* (1960), entre tantos outros. O posicionamento de não aceitação é, nestes casos, parte da temática com que ele trabalha. Contudo, também em poemas cujos temas não remetem diretamente às contradições herdadas e mantidas na sociedade brasileira é possível perceber uma postura de negação, ou, com outras palavras, mesmo naqueles poemas concebidos tradicionalmente como metalinguísticos pode-se identificar uma crítica que procura revelar “real o real”<sup>163</sup>.

Em uma leitura mais geral da poesia de João Cabral é possível detectar a constante utilização de imagens de desconforto (“não faz dormir, mas desperta”<sup>164</sup>), de incômodo (pedra ou “grão imastigável de quebrar o dente”<sup>165</sup>), de agressividade (“só duas coisas conseguiram // (des) feri-lo até a poesia.”<sup>166</sup>) e da ausência (“uma faca só lâmina”<sup>167</sup>) para remeter a certa dificuldade em compor um poema diante de uma realidade problemática e de como deve ser a poesia em sua visão. Algo que não é próprio apenas de João Cabral, já que, como se sabe, a preocupação em expor os problemas imanentes do fazer poético é uma das preocupações da arte moderna. Entretanto, as imagens que Cabral utiliza para discutir a feitura do poema são construídas a partir de elementos que sugerem (ou causam) desconforto, embaraço. Por meio de poemas que exploram tais imagens, o poeta cria impactos temáticos e estéticos ao mesmo tempo em que destrói no leitor qualquer tranquilidade contemplativa diante da coisa<sup>168</sup>. Sucede que João Cabral produz poemas que sinalizam certa separação do da voz lírica com o projeto de sociedade como conjunto, expondo uma não-identificação, que, por sua vez, produz

---

<sup>162</sup> COSTA LIMA, *Lira e antilira*.

<sup>163</sup> MELO NETO, “Sol em Pernambuco”, *A educação pela pedra*, p. 357.

<sup>164</sup> MELO NETO, “A palavra Seda”, *Quaderna*, p. 246.

<sup>165</sup> MELO NETO, “Catar feijão”, *A educação pela pedra*, p. 347.

<sup>166</sup> MELO NETO, “Autocrítica”, *A escola das facas*, p. 456.

<sup>167</sup> MELO NETO, *João Cabral de Melo*.

<sup>168</sup> Essa é uma das características do narrador moderno apontada por Theodor Adorno, em “Posição do narrador moderno”, p. 61.

um direcionamento crítico ao constituir seus poemas a partir de imagens que traduzem essa dissonância.

Nessa ótica, as imagens que remetem à privação, à falta, ao desconforto, que são frequentes nessa poesia e que foram tão fortemente associadas à questão da pobreza e da miséria na obra dele, quando reaparecem em outros contextos, estão impregnadas dos sentidos anteriores por relação intertextual dentro da obra do próprio poeta. Mais do que isso, ele definiu uma poética a partir delas, de modo que mesmo quando João Cabral não parece estar falando de questões sociais, elas estão lá, porque se fixam na forma da poesia dele, nas imagens que a constituem. Para compreender essa relação na poesia cabralina é interessante rastrear a construção de algumas dessas imagens, iniciando com poemas nos quais a referência ao social está mais explícita.

No poema “Alto do Trapuá”<sup>169</sup>, a partir do mirante natural localizado no Engenho de Trapuá, pertencente ao município de Tracunhaém na Zona da Mata de Pernambuco, por meio de uma lente natural de aumento (“que o verão // instala”), a voz lírica descreve duas paisagens que pertencem ao Agreste pernambucano. A cada estrofe, por meio de um recurso poético que simula o efeito de “zoom”, o olhar vai se aproximando de paisagens diferentes: de um lado, o do oeste, encontra-se algodão, mamona, abacaxi, agrave, mandioca, avelós; do outro, o da nascente, se vê canaviais. Entre estas paisagens, encontra-se a figura que é uma só e está em toda parte:

Porém se a flora varia  
segundo o lado que se espia,  
uma espécie há, sempre a mesma,  
de qualquer lado que esteja.  
É uma espécie bem estranha:  
tem algo de aparência humana,  
mas seu torpor de vegetal  
é mais da história natural.

Do alto do engenho do Trapuá, em uma visão ampla da realidade apresentada, há certa indistinção entre flora e gente e quando o olhar foca o homem, configura-se uma redução do

---

<sup>169</sup> MELO NETO, *Paisagens com figuras*, p.160.

natural ao humano e do humano à coisa, em um “processo de reificação”, como demonstrou João Alexandre Barbosa<sup>170</sup>. Este movimento se dá a partir de uma visão distanciada, presente desde os primeiros versos do poema.

Ao instalar lentes de aproximação, que tudo permitem divisar, é possível perceber uma das principais características do homem a quem o poema dirige seu foco: a ausência. Algo que marca sua existência:

Estranhamente, no rebento  
cresce o ventre sem alimento,  
um ventre entretanto baldio  
que envolve só o vazio  
e que guardará somente ausência  
ainda durante a adolescência,  
quando ainda esse enorme abdome  
terá a proporção de sua fome.

Mesmo vivendo entre duas paisagens que permitem o cultivo de cana, de mandioca, de abacaxi, e de outros produtos que geram mantimento e renda, naquele lugar, a condição do homem é assinalada pela carência, e, de tanto estar com ela, sua barriga, quando menino era “côncava” (não por causa do excesso de alimento), passa a ser permanentemente “convexa”. Trata-se de uma “espécie” que se reproduz regularmente, mesmo assim não consegue dominar o ambiente (“uma planta franzina // no ambiente de rapina”), restando-lhe um oco. Decorre que a *falta* que marca as pessoas é construída pelo fato de não terem o que comer, mas também por tudo que lhe é furtado, inclusive o direito de viver, já que, neste contexto, muitos morrem obrigando seus familiares a conviver também com esse tipo de ausência.

Sendo assim, neste poema, João Cabral constrói uma imagem de homem cuja marca é o vazio mesmo estando entre paisagens orgânicas cheias de, ou, preenchidas de plantações. Falar das paisagens é, portanto, uma maneira contrastiva de destacar uma particularidade dessa “espécie bem estranha”.

No poema “Luto no Sertão”<sup>171</sup>, de *Agrestes* (1985), publicado quase trinta anos depois de “Alto do Trapuá” (*Paisagens com figuras*, 1956), é ainda o mesmo homem nordestino que

---

<sup>170</sup> BARBOSA, *a imitação da forma*, p. 140.

interessa ao poeta, aquela mesma “espécie bem estranha” que se desenvolve com (e por causa de) um vazio cravado em sua existência. Por meio de um recurso poético diferente do poema citado anteriormente, a voz lírica de “Luto no Sertão” vai marcar a ausência pela presença do luto. Para apontar algo negativo utiliza-se uma ideia de perda, ou seja, também negativa. Quem vive no sertão já nasce com a falta.

Pelo Sertão não se tem como  
não se viver sempre enlutado;  
lá o luto não é de vestir,  
é de nascer com, luto nato.

Sobe de dentro, tinge a pele  
de um fosco fulo: é quase raça;  
luto levado toda a vida  
e que a vida empoeira e desgasta.

O “nascer com” o luto é viver com a perda. No Sertão, não é só ao longo da vida que se vai acumulando perdas, mas ela já nasce com o sertanejo, que, aos poucos, acostuma-se com sua presença, já que “a vida [a] empoeira e [a] desgasta”, tornando-a, portanto, rotineira. A escolha do verbo enlutar remete à ideia de que o homem que vive nessa região está envolvido, desde o início, com a perda. Mas, nos versos seguintes, inicia-se o processo de “descascamento do objeto poemático”<sup>172</sup> para esclarecer que o luto não pode ser identificado com qualquer elemento superficial, marcado exteriormente apenas pelas roupas. Ele é concebido como uma presença que “sobe de dentro, tinge a pele”. Sendo assim, o “nascer com” do início dos versos é, numa chave negativa, nascer sem, viver com o vazio, com a ausência, com a perda.

Se atentarmos aos títulos do poema e do livro percebemos que esse luto que “tinge a pele” cabe tanto aqueles que vivem no Agreste como aos moradores do Sertão. O que poderia ser visto como falta de rigor terminológico por confundir sub-regiões, é, na verdade, um recurso para expandir essas fronteiras e mostrar que a falta, a carência, são condições próprias de pessoas que não necessariamente precisam conviver na mesma região. Trata-se, portanto,

---

<sup>171</sup> MELO NETO, *Agrestes*, p. 528.

<sup>172</sup> CAMPOS, “Um geômetra engajado”, p. 85.

de construir uma imagem a partir de uma realidade marcante que extrapola a localização geográfica para alcançar um efeito simbólico que associa valores culturais constituídos historicamente ao nordestino pobre, de que tanto fala a poesia cabralina.

“Poema(s) da Cabra”<sup>173</sup> é importante neste sentido porque o poeta começa falando sobre o mediterrâneo e chega ao Nordeste. Nesse processo, Cabral vai mostrar um caminho de leitura que não ficará explícito em outros poemas, sobretudo nos ditos metalinguísticos; nestes, o que se mostra é sempre o final do processo, mas, no poema em questão, se pode acompanhar suas etapas. No “Poema(s) da Cabra”, estuda-se a natureza e a condição de vida da cabra, assim como seu comportamento, ao mesmo tempo em que se estabelece um paradigma de lições ao nordestino e, de maneira um pouco mais sutil, a quem escreve sobre a cabra/homem. “A segura-condição-de-vida”<sup>174</sup> vai permear todo o poema e englobar paisagens da Europa e do Nordeste. A utilização do plural entre parênteses, no título, sugere que no mesmo poema contém outro discurso.

Secchin assim descreve a estrutura do poema:

Divido em onze partes, o poema admite a cisão conjunta de suas extremidades (“parágrafos” 1 e 11), criando, assim, um segundo texto. Três critérios justificam o recorte: a) 1 e 11 são as únicas partes que vêm entre parênteses, implicando espaço discursivo distinto; b) apenas 1 e 11 se abrigam referências à paisagem europeia (o Mediterrâneo e suas margens) – entre 2 e 10, ou a cabra é descrita sem determinação geográfica, ou é associada ao solo nordestino; c) há emprego sistemático do grifo na última estrofe de cada parte do “poema 2”<sup>175</sup>.

As estrofes iniciais estão voltadas para a relação entre ocupação e resistência; traço que será atribuído mais tarde ao nordestino:

Nas margens do Mediterrâneo  
não se vê um palmo de terra  
que a terra tivesse esquecido  
de fazer converter em pedra.

---

<sup>173</sup> MELO NETO, *Quaderna*, p.254.

<sup>174</sup> Expressão de SECCHIN, *João Cabral*, p.165.

<sup>175</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.165.

Nas margens do Mediterrâneo  
não se vê um palmo de pedra  
que a pedra tivesse esquecido  
de ocupar com sua fera.

Ali, onde nenhuma linha  
pode lembrar, porque mais doce,  
o que até chega a parecer  
suave serra de uma foice,

não se vê um palmo de terra,  
por mais pedra ou fera que seja,  
que a cabra não tenha ocupado  
com sua planta fibrosa e negra.

Neste poema, Cabral parte de uma imagem que vai buscar fora do Brasil, no mediterrâneo, para chegar ao Nordeste, inscrevendo, assim, a sua realidade na tradição ocidental. Parafraseando Guimarães Rosa, ele demonstra que o Nordeste é o mundo, na sua forma de vê-lo. Evidencia-se como a realidade física e social do Nordeste é fator constitutivo da visão de mundo da obra, já que, em qualquer lugar, ele vê a aridez, o inóspito, a persistência da vida em condições adversas.

Percebe-se a ocupação da pedra sobre a terra, da cabra sobre a pedra, ao mesmo tempo a cabra resiste à terra-pedra por meio da técnica (de extração barroca) de “disseminação e colheita: terra, pedra e fera se espalham pelas estrofes iniciais para serem reagrupadas na derradeira, onde o elemento mineral é subjugado pela tenacidade do animal cabra”<sup>176</sup>.

Os versos do segmento seguinte dão a ver a análise do signo “cabra” ao propor uma pesquisa conceitual do seu núcleo:

2  
Se o negro quer dizer noturno  
o negro da cabra é solar.  
Não é o da cabra o negro noite.  
É o negro de sol. Luminar.  
[...]  
É o mesmo negro do carvão.

---

<sup>176</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.166.

O negro da hulha. Do coque.  
Negro que pode haver na pólvora:  
*Negro de vida*, não de morte.

O estudo de “cabra”, ao longo do poema, promove a abertura da significação até transformar-se em símbolo das condições de vida do homem nordestino. “Esse adentramento conceitual despreza o dado empírico em prol da “atmosfera”, às vezes colidente com a aferição objetiva”<sup>177</sup>:

3  
O negro da cabra é o negro  
da natureza dela cabra  
[...]  
1  
O negro da cabra é o negro  
do preto, do pobre, do pouco.  
Negro da poeira, que é cinzento.  
Negro da ferrugem, que é fosco.

As caracterizações da cabra são pautadas até o sétimo segmento como se fosse uma exposição do signo, para, no segmento oito e nove, expandir seu potencial ao transpô-lo a outros contextos. É neste momento em que a cabra é associada diretamente ao nordestino:

8  
Um núcleo de cabra é visível  
por debaixo de muitas coisas.  
Com a natureza da cabra  
outras aprendem sua crosta.  
[...]  
Os jumentos são animais  
que muito aprenderam da cabra.  
O nordestino, convivendo-a,  
fez-se de sua *mesma casta*.

9

---

<sup>177</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.166.

O núcleo cabra é visível  
debaixo do homem do Nordeste.  
[...]  
A cabra deu ao nordestino  
esse esqueleto mais de dentro:  
*o aço do osso*, que resiste  
quando o osso perde seu cimento.

Atribuir ao homem do Nordeste o mesmo estatuto e a condição existencial da cabra permite uma leitura retrospectiva e tudo o que foi atribuído ao animal passa a ser singular também ao nordestino, portanto, caracterizado como “ser mais barato” (segmento 1), “apenas cômica” (segmento 3), “inconformado conformista” (segmento 4), que tem “parte com o diabo” (segmento 5), “capaz de pedra” (segmento 6), e “jamais contemplativa” (segmento 7), e também a capacidade de sobreviver em ambientes inóspitos e hostis.

O homem nordestino, por extensão, não vive entre excessos e luxos, mas, antes, precisa “cavar // a vida sob a superfície” para sobreviver. Se a cabra/nordestino precisa “tirar leite de pedra”, para usar uma expressão popular, então, não resta tempo para o lazer ou para contemplação:

7  
A vida da cabra não deixa  
lazer para ser fina ou lírica  
[...]  
Viver para a cabra não é  
Re-ruminar-se introspectiva

A dinâmica de ocupar e resistir no Mediterrâneo (e no Nordeste) expõe o que não é permitido ao animal e ao homem. O “poema da cabra” demonstra que a alucinação desse animal/homem “é suportar o dia-a-dia”<sup>178</sup>. Sendo assim, tal condição de vida nega, em essência, qualquer visão floreada para falar sobre a cabra, ou, com outras palavras, o poema passa uma visão que a linguagem apropriada para falar de uma situação “secura-condição-de-vida” não deve ter floreios ou “gorduras excessivas”, mas ser guiada pela precisão e concisão.

---

<sup>178</sup> Expressão retirada da letra da música “Alucinação”, do álbum homônimo, 1976, de Belchior.

A caracterização da cabra, que vive em um ambiente de carência, onde a liberdade se encontra no “vasto sem nada”, ensina a ver a condição do homem no mesmo ambiente de carência. Por questão de sobrevivência o homem nordestino imita a cabra ao aprender a lidar com a falta.

A mesma escassez que define as atitudes do animal/homem é responsável por prover a lucidez que define o Estado de Pernambuco em “Duas Paisagens”<sup>179</sup>. O poeta vai, através do contraste, relacionar Espanha e Pernambuco e expor o que cada região pode ensinar a quem busca representá-la.

D’Ors em termos de mulher  
(Teresa, *La Bien Plantada*)  
descreveu da Catalunha  
a lucidez sábia e clássica

e aquela sóbria harmonia,  
aquela fácil medida  
que, sem régua e sem compasso,  
leva em si, funda e instintiva.

[...]

Em termos de uma mulher  
não se conta é Pernambuco:  
é um Estado masculino  
e de ossos à mostra, duro

de todos, o mais distinto  
de mulher ou prostituto,  
mesmo de mulher virago  
(como a Castilla de Burgos).

Lúcido não por cultura,  
medido, mas não por ciência:  
sua lucidez vem da fome  
e a medida, da carência,  
[...]

Em 1911 Eugenio D’Ors escreveu o livro *La bien plantada* sobre Teresa, uma pessoa real que se tornou um símbolo quando foi descrita incorporando virtudes da tradição e do povo da Catalunha. Uma mulher com grande equilíbrio e doçura que sintetiza o caráter de

---

<sup>179</sup> MELO NETO, *Paisagens com figuras*, p.166.

elegância atribuído à cultura mediterrânea. O símbolo mais associado à Teresa é a árvore, por isso a ideia de “la bien plantada”. Decorre que a voz lírica associa a qualidade de “lucidez sábia e clássica” da Catalunha à carência de Pernambuco, e o verso “lúcido não por cultura” é significativo neste contexto porque revela bem mais do que uma simples verificação, aponta para um elemento determinante para a leitura que o poeta realizará de uma e de outra realidade. Nota-se que a Catalunha se origina, no poema, a partir de uma referência cultural (literária: *la bien plantada*) – que, “não obstante, guarda imensa dependência do estímulo (mais uma vez, *organizado*) do espaço natural”<sup>180</sup>.

aquele fácil medida  
[...]  
aprendida certamente  
no ritmo feminino  
de colinas e montanhas  
que lá têm seios medidos.

Enquanto a lucidez espanhola vem de contínuas referências à cultura – como se pode perceber não só neste poema, mas em outros do livro<sup>181</sup> –, a lucidez de Pernambuco vem da fome e, mais do que isso, de um processo histórico que deixou grandes lacunas.

Após pontuar quais critérios devem ser considerados para se dizer a paisagem de Pernambuco, o poeta se arrisca a criar uma representação simbólica para o estado:

e se for preciso um mito  
para bem representá-lo  
em vez de uma *Ben Plantada*  
usa-se o Mal Adubado.

---

<sup>180</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p.107.

<sup>181</sup> Esse levantamento foi feito por Secchin, *João Cabral*, p.108: Dos dez poemas que se referem à Espanha, “encontram-se em seis referências explícitas a obras ou autores, e dois outros falarão de atividades artísticas (o canto cigano, a “poesia” da tourada)”.

Esse humor com timbre de sarcasmo, como bem chamou atenção Benedito Nunes<sup>182</sup>, revela que o importante é entender que, da perspectiva da poesia, a medida para dizer o estado de Pernambuco deve vir da carência vivenciada nesse ambiente. Enquanto se diz sobre o que caracteriza a região direciona-se também para uma falta que é sentida também na linguagem. Cabral sabe que não é possível suprir uma necessidade material, a qual gera a cultural (literária), com a criação de um mito e, talvez, por isso, ele trabalha com um mito em sentido inverso: ao invés da idealização (a *Bem Plantada*), a realidade concreta da falta, da carência (o Mal Adubado).

Outro poema de motivo espanhol é “A palo seco”<sup>183</sup>, que, embora não privilegie um espaço geográfico específico como o da Catalunha, trata de um espaço cultural do *cante*<sup>184</sup>. A busca de elementos diferentes para sua poesia, como é o caso de trabalhar com o *cante*, pode ser uma forma de leitura da realidade do Nordeste “através de sua prolongada permanência em terras espanholas”<sup>185</sup>, pois, como se sabe, João Cabral viveu muito tempo na Espanha devido a sua nomeação de embaixador.

O texto de “A palo seco” é dividido em quatro partes enumeradas: “1” define o *cante*; “2” estabelece relação do *cante* com o silêncio; “3” rearranja a definição do *cante*; “4” exemplifica situações e objetos *a palo seco*.

A técnica utilizada de, “em círculos, ir fechando o cerco em torno do objeto, de tal modo que a linguagem atinge a objetividade ao isolar o que ali não é senão *forma*, é o modo que fundamenta maior parte dos poemas deste livro”<sup>186</sup>.

Com dito, o primeiro conjunto de estrofes de “A palo seco” define o *cante* ao recuperar seu estilo tradicional no qual não era usado o acompanhamento de instrumento musical<sup>187</sup>. João Cabral se propõe novamente a eliminar o agradável e o envolvente, que, neste caso, deriva da musicalidade da guitarra:

---

<sup>182</sup> NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p.95.

<sup>183</sup> MELO NETO, *Quaderna*, p. 247.

<sup>184</sup> “Cante: Utilizado como abreviação de “Cante Flamenco”, denomina o conjunto de composições musicais em diferentes estilos que surgiram entre o último terço do séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX, devido a[*sic*] justaposição de modos musicais e folclóricos existentes na Andaluzia. Palo – Nome que recebe cada estilo de cante”. *Cuadra flamenca*. Disponível em: <http://www.cuadraflamenca.art.br/glossario.php#c>

<sup>185</sup> CAMPOS, “O geômetra engajado”, p. 86.

<sup>186</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.159.

<sup>187</sup> “Palo Seco – Estilos de cante sem o acompanhamento da guitarra”. Fonte: <http://www.cuadraflamenca.art.br/glossario.php#c> acesso 09/11/17. Cabral busca nesse estilo o harmônico e o agradável ao ouvido.

Se diz a *palo seco*  
o *cante* sem guitarra;  
o *cante* sem; o *cante*;  
o *cante* sem mais nada;

se diz a *palo seco*  
a esse *cante* despido:  
ao *cante* que se canta  
sob o silêncio a pino.

Estabelece-se uma circunscrição à “forma” que se busca no *cante* por meio de uma “progressiva redução das formas linguísticas do texto até o atingimento do desadjetivado do signo *cante*”<sup>188</sup>. Após essa definição que se dá pelo isolamento do substantivo (“o *cante* sem mais nada”; “o *cante* é o *cante*”), quando surge no segmento 1.2, o nome está “despido” para expressar sua solidão e clareza:

O *cante a palo seco*  
é o *cante* mais só:  
é cantar num deserto  
devassado do sol;

é o mesmo que cantar  
num deserto sem sombra  
em que a voz só dispõe  
do que ela mesma ponha

Os dois últimos versos definem a “articulação silêncio-deserto conquistada: o espaço do *cante* é um espaço formal, definido muito mais pelo que se retira do que pelo que se põe”. “Lâmina da voz” e “chama nua”, termos das estrofes de 1.4, “são os instrumentos “desarmados” do *cante* para “abrir o silêncio”<sup>189</sup>. A agressividade do *cante* é simbolizada, em 2.1, na imagem do “diamante preciso”, que perfura o “silêncio pesado”. Estabelece-se ao longo do

---

<sup>188</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 162.

<sup>189</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 160.

poema uma relação de resistência do *cante* ao silêncio, formalizado no sólido (2.1), no líquido (2.1, 2.3, 2.4) e no etéreo (2.4)<sup>190</sup>.

Essa luta entre cantar e calar vai percorrer também o segmento 3. No entanto, a partir de então, o silêncio passa a ser parte constituinte do canto:

é *cante* que caminha  
com passo paciente:  
o vento do silêncio  
tem a fibra de dente

A incorporação do silêncio no *cante* pode ser vista também como o não silenciar diante de uma situação em que ele é imposto. Ao contrário de grande parte da poesia escrita a partir de 1945, em que a experiência do silêncio é algo sintomático de sua condição pós-guerra<sup>191</sup>, João Cabral decide incorporar o silêncio para potencializar sua voz. De modo que toda expressividade musical do *cante* vem paradoxalmente do silêncio que o acompanha. A resposta do poeta foi a de não se calar diante do deserto, algo aprendido por Anfion a duras penas, no poema de 1947, como visto no capítulo sobre “Fábula de Anfion”.

As duas estrofes de 1.2 de “A palo seco”, citadas, demonstram aquilo que Anfion não fora inicialmente capaz de alcançar, no poema de 1947, ou seja, transformar o deserto em espaço apropriado para seu canto. Ao tentar silenciar a flauta, Anfion abre espaço para o acaso e não atinge a forma que busca. Algo que só é conquistado depois de algumas reviravoltas. Nesse sentido, embora lidem com musicalidade e deserto, o itinerário anfônico e a caracterização do *cante* podem ser vistos sob perspectivas diferentes, já que o *cante* aceita e exige a contundência da luz para atingir a “*positividade da voz*”<sup>192</sup>:

é um *cante* que exige  
o ser-se ao meio dia  
que é quando a sombra foge

---

<sup>190</sup> Como notou SECCHIN, *João Cabral*, p. 163.

<sup>191</sup> Cf. HAMBURGÜER, *A verdade da poesia*, p. 332.

<sup>192</sup> Como definiu SECCHIN, *João Cabral*, p. 162.

e não medra a magia.

O desafio do “ser-se ao meio dia” é necessário para ampliação do *cante*. É uma condição que o *cante* tem que enfrentar para “atingir” uma “forma”, e não “aceitar” qualquer uma que lhe seja dada. Buscar um caminho mais difícil (“quando a sombra foge”) quer dizer, em chave inversa, fugir do fácil, da “magia”. O que se combate, com isso, é, também, “a estética da facilidade”<sup>193</sup>.

A parte 4 do poema de *Quaderna* exemplifica “objetos e situações” *a palo seco* e, conseqüentemente, expande seu sentido, transposto do modo de cantar ao modo de existir, por meio da demonstração da técnica de “intensificar pela subtração”<sup>194</sup>, tão marcante na poesia cabralina. Vejamos as estrofes de 4.1:

*A palo seco* canta  
o pássaro sem bosque  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;

*a palo seco* canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.

Percebe-se um processo imagístico que relaciona o objeto ao retirá-lo de contexto referencial mais “poético” (“sem bosque”) e ao remetê-lo a outro contexto que tradicionalmente não circula no discurso lírico (“fio de cobre”). Nessa dinâmica, cria-se a possibilidade de unir, devido a uma linguagem *a palo seco* do “meio-dia”, vários *cantos* (do “pássaro sem bosque”, do “fio”, da “bigorna e o martelo”, do “pássaro araponga”) a *situações e objetos* diversos (“Graciliano Ramos, // desenho de arquiteto”, “as paredes caiadas”, a “elegância dos pregos, // a cidade de Córdoba, // o arame dos insetos”). Nesta linha de raciocínio são interessantes as palavras de João Alexandre Barbosa:

---

<sup>193</sup> Palavras de LEITE, “João Cabral e a ironia icônica”, p. 88.

<sup>194</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 164.

Pense-se: que há de comum, diga-se, entre Graciliano Ramos e “as paredes caídas”? O que é que possibilitou a sua equivalência no texto? Sem dúvida, o fato de que possuem a mesma *forma*, isto é, assume ante e para a existência a mesma linguagem de **carência** apreendida pelo poeta<sup>195</sup>.

Essa lição vai ficar mais nítida nos versos finais (4.4) que vão sintetizar toda essa busca pela “forma” do *cante*:

Eis uns poucos exemplos  
de ser *a palo seco*,  
do quais se retirar  
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.

A diferença entre “aceitar” e “empregar” revela que a *secura* se impõe ao *cante* por sua “contundência”, e não é assimilada por falta de opção, mas, justamente, por ser a melhor alternativa. O poema “A palo seco” trata da constatação irremediável de *secura* que promove uma busca deliberada “contra a queda”. Uma *secura* que desperta e se posiciona contra a “magia” e a retórica melosa que os excessos (de adjetivos e de instrumentos musicais) podem construir. Uma “*secura ativa*”<sup>196</sup> que está no *A palo seco*, mas também na condição de existência que convive com a carência, com a retirada.

Como se trata de uma linguagem que procura dizer a ausência que se funda na *secura*, não poderia dizer que esse *cante* é próprio para cantar “aquela espécie bem estranha” que tratamos nos poemas analisados anteriormente? A *secura* remete à falta, à carência e, justamente por essa negatividade que carrega, também ao Nordeste, mesmo neste contexto em que ele não está explícito? A presença do Nordeste, com sua *secura* e carência, impregnou a poética

---

<sup>195</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 163, grifo nosso.

<sup>196</sup> Como a nomeou SECCHIN, *João Cabral*, p.165.

de João Cabral a ponto de tais imagens, próprias de seu contexto histórico-cultural, constituírem sua poesia, mesmo quando ele está falando outra coisa.

Em um plano mais básico, é a própria linguagem que procura ser reduzida ao substancial, sem excessos, quase não recorre às adjetivações, sem “toda crosta viscosa// resto da janta abaianada // que fica na lâmina e cega”<sup>197</sup>, é também uma expressão adequada à realidade cuja marca fundamental é a pobreza. Trata-se inicialmente de uma origem regional do poeta, mas que se expande a um mundo em que o exagero poderia ser considerado uma insensibilidade. A exuberância seria, portanto, uma forma de falseamento de um mundo que é definido por carências. Nesse sentido, percebe-se uma poesia de desvelamento do que há de idealizado não só na linguagem, mas também na visão de mundo que exalta o excesso. Portanto, as imagens de excesso não cabem em um mundo de precariedade, de ausência.

### **A não reificação da imagem**

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma.

*Teoria Estética. Adorno*

Mas a realidade, nesses países da América Latina é, digamos, pesada demais, para não ser dela o traço preponderante.

*A diversidade cultural no diálogo norte-sul. João Cabral*

*Uma faca só lâmina*<sup>198</sup> teve sua primeira publicação na coletânea *Duas águas*, em 1956. Dentro da divisão e nomeação<sup>199</sup> estabelecida pelo poeta, o livro agrupa, na “Primeira água”, poemas “para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo apro-

---

<sup>197</sup> MELO NETO, “Graciliano Ramos:”, *Serial*, p.311.

<sup>198</sup> MELO NETO, *Uma faca só lâmina*.

<sup>199</sup> A “primeira água”, “construtiva”, abarca os livros *Pedra do Sono*, *O Engenheiro*, *Psicologia da Composição*, *Cão sem plumas*, *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*. Já a segunda, “participativa”, *Os três mal-amados*, *O Rio e Morte e Vida Severina*.

veitamento temático, quase sempre concentrado exigem mais do que leitura, releitura”<sup>200</sup>. Em um primeiro momento, *Uma faca só lâmina* pode ser visto como catalisador da “água construtiva”, pois seu discurso submete o instrumento poético ao exercício de reflexão sobre seu próprio fazer, supondo-o distante da “água participativa”<sup>201</sup>. Contudo, propomos percebê-lo coberto pelas “duas águas”.

O poema é dividido em onze segmentos, ao todo são 88 estrofes de quatro versos: uma seção de introdução, outra de conclusão e nove seções intermediárias nomeadas de A a I. Trata-se do primeiro poema longo de João Cabral no qual se mantém uma simetria nas estrofes e certa regularidade métrica: 352 hexassílabos. Esse equilíbrio formal é sustentado por uma imagística baseada em metáforas, metonímias e símiles cujas significações são não-identitárias, ou seja, não são fechadas em única significação. Isso demonstra como o equilíbrio formal em João Cabral não pode ser confundido como algo estático, que não acompanha o movimento do objeto do poema.

A parte introdutória do poema (sem sequência alfabética) apresenta os três termos que serão estudados ao longo do poema: bala, relógio e faca. Eles serão descritos nos nove blocos seguintes como objetos que se relacionam por trocas de seus respectivos atributos materiais e o modo como os elementos comparativos (“assim como”, “igual”, “como”) são utilizados no primeiro segmento sinaliza um dos principais procedimentos de aproximação dos termos: “comparantes ausentes de comparados”<sup>202</sup>:

Assim como uma bala  
enterrada no corpo,  
fazendo mais espesso  
um dos lados do morto

“Tais objetos substitutivos não apenas representam, de maneira precária e insuficiente, essa realidade ausente, mas referem-na como algo cuja realidade consiste numa ausência”<sup>203</sup>. A falta de um signo que nomearia tal ausência reforça exatamente o vazio. Os três termos são

---

<sup>200</sup> MELO NETO, *Duas águas*, p. 11.

<sup>201</sup> Para evitar equívocos sobre a divisão entre as duas águas, ver: NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, 71-74.

<sup>202</sup> NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p. 99.

<sup>203</sup> NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p. 99.

importantes por mostrar a intensidade e a presença de uma ausência que o homem carrega consigo e que é de difícil nomeação.

#### A

Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.

O conjunto de versos do segmento *A* começa a esclarecer tanto o que se busca em/com tais imagens, quanto o título do poema; o que permite pensar o segmento contendo estrofes de definição.

Por isso o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica  
essa ausência tão ávida  
como a imagem da faca  
que só tivesse lâmina.

Vale ressaltar que, neste último verso, explicita-se uma busca por uma imagem de desconforto, de algo cortante que, no processo metapoético, se reduz ao essencial: “só tivesse lâmina”. Tal procedimento marcar a poesia de João Cabral, como vimos no capítulo anterior, mais especificamente ao analisar o poema “A Palo Seco”.

Se no segmento *A* ocorrem tais delineamentos, no *B* expõem-se ensinamentos de como lidar com metáforas para que elas não percam seus potenciais significados: “faca, ou qualquer metáfora, // pode ser cultivada” [...] “medra não do que come // porém do que jejua”. Há, ao longo desse segmento, e do poema, certa desfaçatez em relação às imagens escolhidas, pois diz-se que qualquer metáfora pode ser usada, mas precauções são adotadas a cada estrofe para

que outros termos, além dos três iniciais, não sejam utilizados. Algo que ficará mais nítido no segmento *C*:

Cuidado com o objeto  
com o objeto cuidado,  
mesmo sendo uma bala  
desse chumbo ferrado,  
[...]  
é preciso cuidado  
por que não se acompasse  
o pulso do relógio  
com o pulso do sangue,  
[...]  
Então se for a faca,  
maior seja o cuidado:

Esta parte enumera as medidas para evitar que a tríade bala, relógio, faca perca poder de agressão e agudeza em dois níveis: a ruína pode vir da própria imagem e, ainda, do seu contato com o alvo. No caso da bala, no primeiro nível, o perigo está nos “seus dentes [que] já [...] os traz rombudos”; no segundo, contato com o alvo, os dentes “se embotam mais no músculo”. Em relação ao relógio, a cautela se faz necessária devido ao seu “coração aceso e espasmódico” e, também, o seu contato com o funcionamento do corpo humano. Nesse segundo nível, a atenção deve ser redobrada para que não se confunda o pulso do relógio com o pulso do sangue. Já a faca pode perder o corte ou seu ferro degradar em couro, além da possibilidade do corpo absorvê-la.

Enquanto o segmento *C* aconselha vigília contra a irregularidade, frieza ou decadência, no segmento seguinte, mostra-se o que acontece quando se abandona o estado de atenção: perda intrínseca ou perda devido ao desgaste de agente externo do poder de corte:

#### D

Pois essa faca às vezes  
por si mesma se apaga.  
É a isso que se chama  
maré-baixa da faca

Talvez não se apague  
e somente adormeça.

Ao mesmo tempo em que o poema vai mostrando a consequência de não se manter cautela e “cultivo” adequado das imagens, deixa-se implícito a possibilidade de um ressurgimento de suas capacidades ao considerar a “maré-baixa” apenas um estado de sono (“talvez não se apague // e somente adormeça”), tanto é assim que na última estrofe há um despertar:

(Porém quando a maré  
já nem se espera mais,  
eis que a faca ressurgue  
com todos os seus cristais.)

O segmento *E* trata do segundo tipo de desgaste, derivado de um contato com o espaço externo. Na trilha do segmento *C*, há conselhos para que a tríade não abandone sua agudeza e seu corte:

E

Forçoso é conservar  
a faca bem oculta  
pois na umidade pouco  
seu relâmpago dura  
[...]  
(na umidade que criam  
salivas de conversas,  
tanto mais pegajosas  
quanto mais confessionais).

Dá-se um passo na tentativa de apreender a significação do texto ao revelar as características linguísticas da faca e esclarecer que a umidade estimula o oposto do que ela está sendo preparada para representar (e representando): o discurso confessional ou excessivo. O “cul-

tivo” da faca em um lugar “úmido” proporciona uma linguagem “emplumada”, cheias de “sim”, que “as grandes famílias espirituais da cidade”<sup>204</sup> sustentavam de costas para o rio, de que fala o poema *O cão sem plumas*. Esse tipo de linguagem se opõe àquela proposta pelo rio/cão, assim como também àquela da faca, ou a que na bala e no relógio é igualmente faca. As circunstâncias apropriadas para atingir uma imagem eficaz remetem àquelas buscadas por Anfion na construção de Tebas, em “Fábula de Anfion” (como também visto anteriormente).

[...]  
que seja em algum páramo  
ou agreste de ar aberto.  
[..]  
E nunca seja à noite  
que esta tem as mãos férteis.  
Aos ácidos do sol  
seja, ao sol do Nordeste,  
  
à febre desse sol  
que faz de arame as ervas,  
que faz de esponja o vento  
e faz de sede a terra.

É prescrito o campo deserto e o ar aberto, desde que não seja o “ar/ que pássaros habitem” para não correr o risco de acontecer sementeiras indesejadas. Decorre, portanto, que a condição faca implica uma concepção de poesia que vai contra um estilo confessional. Tal caminho tiraria a “agudeza”, o “corte”, o “ardor” da imagem faca, e, por consequência, não provocaria a inquietação no corpo de quem a usa. Para tanto, também se faz necessário evitar a noite com “suas mãos férteis”, e, aliado a esse conselho, indica-se como ambiente exemplar aquele em que o sol do Nordeste está presente. Trata-se de uma passagem bem significativa, pois esta poética de questionamento e de recusa de tom confessional está atrelada a um deserto em particular e une reflexão poética e ambiente desértico nordestino.

Depois de acrescentado o valor linguístico dos três termos, sem “salivas de conversas”, ocorre a interiorização profunda dos elementos ao corpo, de tal maneira que é impossível sua retirada, seja de quem a incorporou, voluntária ou involuntariamente, seja de “mão

---

<sup>204</sup> MELO NETO, *O cão sem plumas*, p.107.

vizinha”. A interiorização é tratada nos segmentos *F*, *G* e *H*. No primeiro deles, vai sendo apontada a dificuldade de banir a condição-faca quando ela foi entranhada ao corpo. Observa-se que os segmentos *D* e *E* expõem conselhos quanto ao cultivo da faca enquanto *F* afirma que sua existência não depende de tratamento. Isso não constitui uma oposição, já que, como atenta Luiz Costa Lima, “ali [*D* e *E*] se trata da melhor maneira de cultivá-la. Aqui [*F*] se constata sua perduração mesmo no caso de maltratada. A combinação das duas passagens significa que o viver em facas não é tomado tanto como fatalidade, quanto como maneira de existência a *ser utilizada*”<sup>205</sup>. Já no segmento *G*, evidencia-se que a interiorização, ou a condição-faca, leve o homem a uma posição desperta que obstrui tudo aquilo que nele possa ser sono e vago:

pois lhe mantendo vivas  
todas as molas da alma  
dá-lhes ímpeto de lâmina  
e cio de arma branca,

além de ter o corpo  
que a guarda crispado,  
insolúvel no sono  
e em tudo quanto é vago,

Percebe-se, em *H*, que essa interiorização no homem – e não apenas no “eu”, “sendo bala, relógio, faca (lâmina) os três nomes-estágios deste mergulho”<sup>206</sup> – possibilita a mudança de foco de construção das imagens para a condição do poeta e sua criação literária quando de posse dos três termos tais como apresentados até então.

## H

Quando aquele que os sofre  
trabalha com palavras,  
são úteis o relógio  
a bala e, mais, a faca.

---

<sup>205</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p.354.

<sup>206</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p.355.

O poeta é um tipo de trabalhador e, caso assimile a ausência de que se falou anteriormente, essas imagens serão mais profícuas, pois ele “aprende, ao apreender o real, a manipular a máquina da linguagem posta a serviço dessa apreensão”<sup>207</sup>. O uso costumeiro das palavras pode “empoeirá-las”, pode fazer com que percam “o metal e areia que detém”, que abandonem sua acuidade:

Pois somente essa faca  
dará a tal operário  
olhos mais frescos para  
o seu vocabulário

o que em todas as facas  
é a melhor qualidade:  
a agudeza feroz  
certa eletricidade

mais a violência limpa  
que elas têm, tão exatas,  
o gosto do deserto,  
o estilo das facas.

Neste sentido, o que *faca*, *bala* e *relógio* podem ensinar ao poeta é muito próximo do que, nos segmentos anteriores, se buscou atingir com tais imagens: “agudeza feroz”, “certa eletricidade”, “violência limpa”, “gosto do deserto”. Muito mais do que conteúdos qualificados são, conforme notou João Alexandre Barbosa, “qualificações de uma forma perseguida pelos símiles do poeta”<sup>208</sup>.

No segmento *I* discute-se o percurso de concretude que a faca impõe àquilo com o que tem contato, redefinindo os objetos pelo seu poder de “corte” e afetando a percepção do homem:

Pois entre tantas coisas  
que também já não dormem,  
o homem a quem a faca

---

<sup>207</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 213.

<sup>208</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p. 152.

corta e empresta seu corte,

sofrendo aquela lâmina  
e seu jato tão frio,  
passa, lúcido e insone,  
vai fio contra fios.

Cada objeto e o homem que sofre a ação da “faca” assimilam seu “estilo”, de modo que a lâmina fere e, a um só tempo, atua contra o que está estagnado, calejado e na monotonia. O que permite utilizarmos a seguinte afirmação de José Guilherme Merquior, “o ‘estilo das facas’ louvado pelo poema concerne tanto a um ‘modelo de vida’ quanto a um ideal de poesia”<sup>209</sup>.

As últimas estrofes do poema (sequência em itálico) repetem simetricamente a disposição do primeiro conjunto de estrofes, “a raiz dessa inquietação nos é desvendada por um movimento inverso ao da constituição inicial dos símiles. É uma retrocessão de comparante a comparante, que vai do último – a imagem da faca – ao do primeiro – a imagem da bala”<sup>210</sup>.

\*\*\*

A linguagem do poema, rica em discriminações e progressões lógicas (“Então se for”, “Há casos como”, “Pois”, “além de” etc.), contrasta com a dificuldade do texto. A clareza das articulações não condiz com a complexidade imagética, o que se pode notar já na seção introdutória. Das oito primeiras estrofes, apenas a quinta e a oitava não reiteram termos comparativos no início dos primeiros versos. Tal desenvolvimento pode ser relacionado, inicialmente, com a técnica do “sintagma não progressivo” frequente nos cancioneiros portugueses, tal como apontou Luiz Costa Lima. Esse tipo de paralelismo fora adotado para melhor atingir expressões de dados sentimentos ou buscava-se uma intenção musical, muito presente em modalidades como as bailas e as pastorelas. Em Cabral, contudo, tal estratégia tem função oposta. Como diz o crítico,

---

<sup>209</sup> MERQUIOR, *Nuvem civil sonhada*, p 161.

<sup>210</sup> NUNES, *João Cabral de Melo Neto*, p. 103.

Se uma análise se desenvolve no mero plano da técnica, nada mais compreensível que insista sobre o papel da não progressividade frequente nos sintagmas cabralinos. Se o analista, entretanto, pensa converter sua verificação da Forma daí derivada, nada mais necessário que insista sobre a distinção quanto às composições paralelísticas. Assim, ao contrário de uma *Gestalt* melódica, sentimental ou que mesmo visasse diretamente seu emprego em dança, a reiteração em Cabral virá eliminar qualquer ilusionismo “artístico”, qualquer sugestão encantatória, qualquer resíduo melódico. Daí o comportamento específico dos sintagmas que se repetem<sup>211</sup>.

A composição paralelística cria uma aparente simplicidade no texto e serve para eliminar o “ilusionismo ‘artístico’” e, também, oferece elementos para se compreender as imagens, ajuda na leitura delas. A retomada da imagem anterior através dos termos comparativos permite, ainda, criar e explorar potencialidades imagéticas de bala, relógio e faca ao mesmo tempo em que “dá a ver” que algo lhe resiste e escapa; “a cada círculo o descascar é mais intenso, como se o poeta procurasse transgredir os limites inevitáveis da palavra”<sup>212</sup>. Decorre que todo símile propicia estabelecer ligações entre eles e entre eles e o poema.

No primeiro conjunto de estrofes, a bala se condensa em chumbo, o relógio adquire vivacidade, já a faca se mostra importante, a princípio, por alguns apetrechos típicos que não tem. Faca marca, portanto, uma diferença entre os demais termos, pois enquanto bala (“que tivesse...”, “que possuísse...”) e relógio (“que tivesse...”) são apresentados por aquilo que lhes acrescentam, a faca é marcada com um “sinal de menos” (“*sem* bolso ou bainha”), como bem observou Antonio Carlos Secchin<sup>213</sup>. Essa técnica que pode, ademais, explicar a escolha de *faca* para nomear o texto no qual se fala de uma ausência no homem.

O tipo de ligação entre bala e chumbo é o mesmo que se estabelece entre faca e lâmina, ou seja, a imagem de bala e a de faca se constituem num prolongamento metonímico, diferentemente de relógio cuja imagem se dá num processo metafórico. A dinâmica de transferências de sentidos tramados por João Cabral pode ser esquematizado da seguinte maneira, de acordo com Secchin<sup>214</sup>:

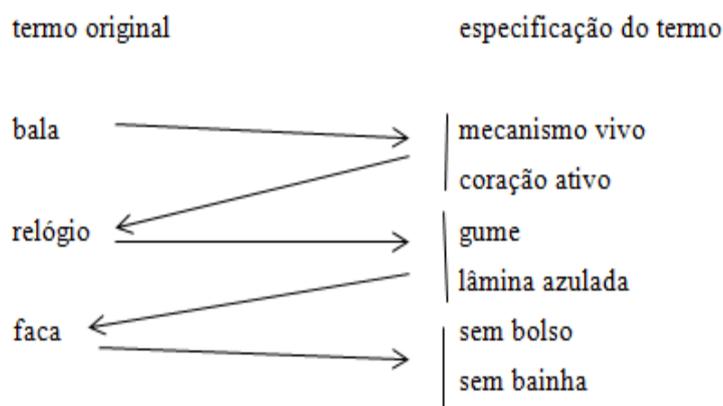
---

<sup>211</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p. 349.

<sup>212</sup> LIMA, *Lira e antilira*, p. 350.

<sup>213</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 128.

<sup>214</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 129.



Nota-se, a partir do esquema acima, que a especificação metafórica de um termo é motivada por metonímia do termo seguinte, instaurando entre si trocas de atributos. Cada elemento sofre diversas alterações ao longo do texto, subtraem-se suas qualidades iniciais e adicionam-nas em outro elemento, como vemos no primeiro segmento, por meio de orações relativas no subjuntivo: “bala que tivesse”, “relógio que tivesse”. Além disso, bala e faca atingem o interior do corpo sempre partindo do exterior, enquanto o relógio ocupa, desde o início, espaço interno, o que não caracteriza uma conquista de novo território e demonstra que sua imagem é construída muito mais a partir do ritmo do que da contundência.

O transplante da propriedade designada de um termo a outro pode ser visualizada mais claramente no segmento *B* e *C*, como, por exemplo, na seguinte estrofe:

E como faca que é,  
fervorosa e enérgica,  
sem ajuda dispara  
sua máquina perversa:

A qualificação de faca é feita a partir de uma característica que será marcante ao relógio, qual seja, a de máquina. A qualidade do ritmo, da precisão (do relógio), já transferido à bala no primeiro conjunto de estrofes, passa ser atributo, por ora, da faca.

Aqui vale um parêntese, pois *Máquina* é uma “ideia-fixa” na poesia de Cabral e foi assim analisada por sua fortuna crítica, sendo interessante retomar duas leituras complementares. A de Antônio Carlos Secchin chama atenção para o fato de *máquina* ser sempre captada

por dentro, remetendo a um modelo de engrenagem incansável, que representa certa regra em produzir, “ordenar o real, (...) combater-lhe a entropia”<sup>215</sup>, acrescentada por outra “ideia fixa”, a da força, neste caso centrífuga, que se inicia a partir de si mesma, sem incitações externas, própria dessa máquina; como se percebe no verso da estrofe anterior à citada acima: “Do nada ela destila”. A assídua presença dessa força na obra de João Cabral pode ser vista em alguns outros versos: espada “que deserta se incendeia”, do poema “Diálogo”; “Estudos para uma bailadora andaluza”, a qual é capaz “de incendiar-se com nada // de incendiar-se sozinha”; e de “A palo seco”, o canto exige, “sem tempero ou ajuda”, “o ser-se ao meio dia”. Na trilha “da claridade, da secura e do vazio, e deixando que o objeto ‘seja’ por si, o poeta tenta não se transferir à “atmosfera” da coisa: nela opera, desentranha-lhe o avesso”<sup>216</sup>.

Já José Guilherme Merquior associa a “ideia-fixa” *máquina* ao que denomina “complexo linguagem autêntica/vida autêntica (=sem a desordem na alma)”<sup>217</sup>, da qual se retira sinalizações da ética cabralina e de como lidar com a imprecisão. Algo que pode ser rastreado desde, pelo menos, “Antiode (contra a poesia dita profunda)”, pois quando a palavra flor

se rompe; é uma explosão  
posta a funcionar,  
como uma máquina,  
[...]<sup>218</sup>

Ao sofrer certos tipos de eclosão, a linguagem consuetudinária se liberta e, ao mesmo tempo, demonstra uma lição de poesia e de comportamento diante de tudo o que é facilmente dado. Sem esquecer que em “Fábula de Anfion”, o poeta, ao cumprir sua disciplina no plano criador, no episódio em que “pensa ter encontrado a esterilidade que procurava”, tem seu suposto êxito celebrado ao valorizar a precisão através da imagem do relógio: “exato, passará pelo relógio, // como de uma faca a fio”<sup>219</sup>.

---

<sup>215</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 132.

<sup>216</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 132.

<sup>217</sup> MERQUIOR, “Nuvem civil sonhada”, p. 161.

<sup>218</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 101.

<sup>219</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 89.

Voltando ao *Uma faca só lâmina*, é possível perceber transferências de sentidos entre os termos sem que cada um perca sua especificidade, muito antes pelo contrário, a interseção auxilia a constituição da particularidade. Na primeira estrofe de *A*, os três elementos minerais são agrupados e nivelados tendo como diretriz a ausência, e, na continuação do poema, em outro movimento, os símiles particularizam-se, mantendo as mesmas qualidades ressaltadas no introito, para dizer o que não está no homem. Assim, a complexidade dessa ausência no homem, em específico no nordestino, se torna mais notável na medida em que se examina cada imagem:

Mas o que não está  
nele [homem] está como bala:  
[...]  
Isso que não está  
nele é como um relógio  
[...]  
Isso que não está  
nele está como ciosa  
presença de uma faca,  
[...]

Vale dizer que a retomada dos elementos iniciais não se dá *ipsis litteris* do primeiro segmento, pois os símiles se enriquecem de novos matizes: bala= “fibra compacta”; relógio= “gaiola”; faca= “ciosa”. A cada nova aparição processa-se um acréscimo de sentido das suas imagens, permitindo-nos comprovar que o poeta não trabalha com elas prontas, mas sim em construção. Nesse processo, os termos principais, a princípio inanimados, ganham, ao longo do poema, a vivacidade de um corpo (“boca vazia”, “dentes”, “pulso”, “coração”), de animais (“abelha”, “inseto”) ou de um maquinismo (“máquina perversa”, “motor”).

A identificação e não-identificação de parcelas de significação entre os três termos continuam ao longo de todo o poema e o jogo de encadeamentos metafóricos-metonímicos se torna mais complexo a cada passo, tanto que, em *C*, a caracterização inicial é retomada e tem-se os seguintes desdobramentos das três imagens/conceitos:

Bala: chumbo e dentes  
Faca: lâmina e boca  
Relógio: coração e pulso.

Nota-se que a qualidade de ser vivo em bala e faca é utilizada para mostrar o que se deve evitar no poema, mas em relógio usa-se principalmente esse recurso para caracterizá-lo. Como já notado, a bala perde seu potencial ao manter contato com músculo e a faca com a “bainha do corpo”, já a marcação do relógio não pode ser confundida com a marcação do pulso. Pois bem, como constatamos, o relógio é tomado, desde o início, pela metáfora do coração, exatamente o que deve ser evitado pela bala. Por outro lado, como atentou Secchin, “acentua-se, entre esta [bala] e faca, a solidariedade das respectivas representações: já unidas metonimicamente em chumbo/lâmina, conterão desdobramentos metafóricos (dentes/boca) interligados por nova relação de contiguidade”<sup>220</sup>. O que pode ser visto, por exemplo, em *H*, “somente essa faca // e o exemplo de seu dente”, e, no último segmento, “[...] a da bala // que tem o dente grosso”.

\*\*\*

Um dos métodos de composição da poesia cabralina é o que diz algo ao mesmo tempo em que se examina os elementos que dizem algo. No caso em análise, é sobretudo no processo em que se examina *bala*, *relógio* e *faca* que diz algo. Dizendo a mesma coisa com outras palavras, o poema vai se constituindo na medida em que o sujeito poético desenvolve um estudo sobre as imagens que as especifica. À medida que os termos vão sendo conceituados, elimina-se associações indesejadas e demonstra-se que cada imagem possui potencialidades para diversas significações cujos significados são construídos ao pensar os dizeres da matéria. Como argumenta Mikhail Bakhtin (Volochínov)<sup>221</sup>, um signo social é constituído por interesses sociais em competição e influenciado por uma multiplicidade de ideologias, o que resulta na manutenção de seu dinamismo e vitalidade. É exatamente esse dinamismo e vitalidade que o poeta pernambucano procura alcançar para dizer a carência, a qual, por sua vez, tem que ser pensada também como dinâmica e vital.

---

<sup>220</sup> SECCHIN, *João Cabral*, p. 133.

<sup>221</sup> BAKHTIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*.

A capacidade em tornar termos tão distantes símiles e, por conseguinte, agrupá-los em um novo campo lexical, é uma marca da poesia de João Cabral; e de grande parte da poesia moderna brasileira. A escolha e o modo de uso das imagens cortantes, entre as diversas possíveis, define uma particularidade da poética cabralina. Ora, sem ter lido o poema, dificilmente alguém usaria bala, relógio e faca para dizer ausência. E, mesmo depois de tê-lo lido, sua aproximação não é ainda um dado habitual que se apresenta a qualquer pessoa, trata-se de uma proficiência poética (“capacidade de estabelecer relações entre palavras e retirar dessas relações efeitos de sentido”<sup>222</sup>) que permite combater uma aparência reificada de bala, relógio e faca; rechaçando, com isso, qualquer suposta naturalidade atribuída aos termos; e, se abstrairmos um pouco, contra toda naturalidade, ou uso comum, atribuída ao significado de “ausência” que o “homem carrega consigo”.

A naturalização do significado condena a imagem a uma identidade, que é a “forma primal” de toda ideologia<sup>223</sup>. Quando parcela do significado de uma imagem se torna unidade funda-se uma ideologia da ilusão na qual a presença da identidade é imprescindível. Sucede, assim, uma reificação do termo e os objetos passam a ser congelados em “seu ser” monotonicamente idêntico e limita-se ao “dado”, dificultando, por sua vez, perceber que aquilo que se mostra é apenas uma parte do que é. Pode-se falar que o processo de reificação de uma imagem-conceito se instaura justamente ao sujeitar sua significação a uma identidade: o “vício da poesia”<sup>224</sup>, como já alertara o poeta em “Antiode (contra a poesia dita profunda)”. Não que essa identidade estabelecida seja incorreta ou infiel, mas, trata-se de uma abordagem restritiva que ignora, muitas vezes, tendências e ligações mais profundas. A imagem na poesia de João Cabral propõe expressar realidades objetivas ao passo que instaura ligações que não existem (mas que a poesia cria) ao aproximar elementos distintos, de tal maneira que quanto mais insociáveis forem, mais poderosa será a imagem, sem prejuízo da representação. Essa é uma teoria usada fortemente pelos Surrealistas<sup>225</sup>, do quais, como vimos, João Cabral se aproximou em *Pedra do Sono*, assimilando, parte dessa técnica, à sua poética daí adiante.

---

<sup>222</sup> BATISTA, “Segunda leitura: *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto”, p. 183. O crítico identifica a proficiência poética cabralina ao analisar o poema “O mar e o canavial”. Sua contribuição se limita, neste momento, a nos fornecer uma noção de proficiência poética.

<sup>223</sup> Cf. ADORNO, *Dialética negativa*.

<sup>224</sup> MELO NETO, *Psicologia da composição*, p. 98.

<sup>225</sup> Essa é uma teoria usada fortemente pelos surrealistas, do quais, como vimos, João Cabral se aproximou em algum momento. Para uma discussão sobre imagem poética, ver a palestra de Murilo Marcondes Moura, disponibilizada em vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=KojSZIOv2uU>.

Em *Uma faca só lâmina* busca-se a não-reificação da imagem-conceito ao instaurar um movimento que procura abarcar, ou, no mínimo, problematizar, aquilo que lhe escapa. Como defende Adorno, a reificação acontece caso o conceito deixe de abarcar o não-conceitual e pode ser pensada a partir de sua capacidade de abstração em tornar as coisas iguais, existente sob o mesmo termo ou pensamento, ou seja, um conceito – ou uma imagem – pode ser (muitas vezes é) tirânico, pois oprime a multiplicidade que o compõe<sup>226</sup>. Nessa linha de raciocínio, o “primado do conceito” implica a eliminação de um fluxo de significados e da contradição (o que é muito importante para o teórico marxista<sup>227</sup> e para a poesia cabralina).

Assim, se a imagem-conceito apreende que algo lhe escapa ao nomear as coisas, então, essa lógica da mesmidade tem que ser minada a fim de deixar “os olhos mais frescos para// o seu vocabulário”<sup>228</sup> e perceber o não-idêntico. Ao passo em que não se aceita tal reificação, desperta o que se pretende na imagem para dizer a matéria:

Em cada coisa o lado  
que corta se revela,  
e elas [imagens] que pareciam  
redondas como a cera

despem-se agora do  
caloso da rotina,  
pondo-se a funcionar  
com todas as suas quinas

O que também caracteriza a poética de João Cabral como negativa é um constante questionamento de identificação da imagem-conceito com o seu objeto. A negatividade se instaura no momento em que *bala*, *relógio* e *faca* servem tanto para denunciar sua lógica de

---

<sup>226</sup> ADORNO, *Dialética negativa*, p. 13.

<sup>227</sup> Como lembra Terry Eagleton, *Ideologia*, p.117: “O princípio da identidade tem como efeito suprir toda contradição e para Adorno esse processo foi aperfeiçoado no mundo reificado, burocratizado, administrado do capitalismo avançado.” Contudo, “opor simplesmente a diferença à identidade, a pluralidade à unidade, o marginal ao central é recair na oposição binária, como sabem perfeitamente os mais sutis desconstrutores. É puro formalismo imaginar que alteridade, heterogeneidade e marginalidade são benefícios políticos absolutos independentemente de seu conteúdo social concreto. Adorno não quer substituir simplesmente a identidade pela diferença, mas sua sugestiva crítica da tirania da equivalência leva-o com muita frequência a ‘demonizar’ o capitalismo moderno como um sistema uniforme, pacificado, auto-regulador”.

<sup>228</sup> MELO NETO, *Uma faca só lâmina*, p.213.

identidade quanto para iluminar o que esquivava a esta lógica. Esse procedimento poético pode ser encontrado também em muitos outros poemas, como, por exemplo, em “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna*, no qual, para dizer a dançarina, faz-se uso, ao modo cabralino, ou, negativamente, das imagens do fogo, da cavaleira e égua, da telegrafista, do campo-nês, da estátua e do processo de limpar a espiga de milho.

Constata-se, portanto, a partir de *Uma faca só lâmina*, que a ausência no homem não pode ser absorvida por uma imagem, ou por três: “o pulso do relógio” não deve ser confundido com o “pulso do sangue”; aquilo que diz não é a coisa. Nesse sentido, são interessantes as palavras de Frederic Jameson ao abordar a reflexão materialista de Adorno sobre “conceito” em *Dialética negativa*:

A identificação do conceito com a coisa também tem, implicitamente (mas também, muitas vezes, explicitamente), o resultado de crermos que o conceito é uma coisa, de vivermos entre nossos conceitos como se fossem coisas do mundo real. O termo que exige ser pronunciado aqui é claramente a palavra reificação<sup>229</sup>.

Se o processo de reificação passa por uma afirmação da ideologia e esta é uma forma de pensamento identitário, então, supor que a ideia de liberdade é idêntica à medíocre caricatura operacionalizada pelas próprias relações sociais moldadas pelo capitalismo é apagar sua materialidade, já que esse objeto não está à altura de seu conceito. Pensando inversamente, e no poema, nenhuma matéria pode ser esgotada pela sua imagem-conceito, já que esta é forçosamente geral e a matéria insistentemente particular:

e daí à lembrança  
que vestiu tais imagens  
e é muito mais intensa  
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença  
da realidade, prima,  
que gerou a lembrança

---

<sup>229</sup> JAMESON, *O marxismo tardio*, p.39.

e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade  
prima, e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta.

A presença da qual se fala, no primeiro verso da segunda estrofe citada, refere-se à ausência tratada ao longo do poema em seu conteúdo-forma. No nível do conteúdo (fazemos essa separação apenas para fins didáticos), trata-se de uma escassez inscrita no homem, sobretudo no nordestino; e, nos procedimentos formais, verifica-se tal carência através de um exame detalhado de três imagens que não se completam plenamente de significado para dizer o conteúdo. Tal incompletude não se deve, contudo, aos termos utilizados, mas ao fato de que a complexidade de uma realidade cuja falta no homem é marcante não é uma condição apreensível pela linguagem. Essa realidade não pode ser reduzida a uma imagem, mas, mesmo assim, esta é necessária para se pensá-la, sobretudo na negatividade. Se já é complicado falar sobre imagens que serão usadas para dizer uma carência, se três imagens não dão conta de expressá-la em sua totalidade, então, como dizê-la em uma linguagem que se pretenda sempre única? Como falar sobre algo imediato em uma sociedade onde tudo é mediado?<sup>230</sup> Para utilizarmos um dito sentencioso de José Guilherme Merquior: “Querem a poesia amena? Primeiro que a vida se faça amena”<sup>231</sup>. Esse é um princípio da poesia cabralina que busca combater, como já notou Sebastião Uchoa Leite, a “estética da facilidade”<sup>232</sup>.

Assim, a problematização da linguagem, ou o “dar a ver” um processo que não reifica as imagens, pode ser pensando como estratégia de “vinculação com o real”<sup>233</sup>. *Uma faca só lâmina* particulariza cada vez mais a poética de João Cabral, e o seu direcionamento para a realidade é posto a partir de uma poesia que se volta para o seu fazer poético, por meio de uma linguagem na qual os mecanismos tipicamente literários, metáforas, metonímias, símiles etc., são revelados ao mesmo tempo em que revelam o objeto, e não o expõem. A poética

---

<sup>230</sup> Ao comentar *Degas, dança, desenho*, de Paul Valéry, Adorno tem um raciocínio parecido: “Essa teoria [da obra de arte engajada] deseja que a arte fale imediatamente aos homens, com se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente”. In: “O artista como representante”, p. 158.

<sup>231</sup> MERQUIOR, “Razão do poema”, p. 121.

<sup>232</sup> Palavras de LEITE, “João Cabral e a ironia icônica”, p. 88.

<sup>233</sup> BARBOSA, *A imitação da forma*, p.145.

negativa de Cabral é, portanto, um exercício crítico que testa sua possibilidade à medida que é realizado. Neste processo pode-se dizer que pensamento poético é também uma forma de prática.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho teve como objetivo entender a poética de João Cabral como negativa. Antes, contudo, de iniciar o estudo de alguns poemas, em virtude do termo já ter sido utilizado por diferentes estudiosos da obra cabralina e para que a discussão pudesse ser mais produtiva, optamos por expor rapidamente como a palavra negativa foi empregada nos trabalhos mais significativos dentro da fortuna crítica do poeta. Identificamos que o termo tem sido empregado como uma “noção”, para descrever a construção da poesia de João Cabral e auxiliar a proposta de análise de cada crítico. Ciente de que tais estudos seriam fecundos, mas não suficientes para nossa leitura, propusemos pensar o termo como um “conceito”, a partir da perspectiva de Theodor Adorno; a qual, é importante ressaltar, não unifica a significação de “negativo”. Adorno propõe um exercício de pensamento do sujeito, a partir do objeto, sem supressão de um ou outro, para que o conceito tente incorporar aquilo que convencionalmente lhe escapa.

Nesse sentido, o conceito “negativo” forneceu ferramenta para interpretarmos alguns poemas concebidos tradicionalmente como metalinguísticos por uma perspectiva que não foi, até então, adotada para análise da poesia cabralina, a saber: propor uma leitura que valorize as construções técnicas do poema e, ao mesmo tempo, revele sua íntima relação com o Nordeste cabralino. Tal raciocínio problematiza, ademais, uma visão dicotômica sobre a obra de João Cabral entre poesia que privilegia questões sociais e poesia que se volta para a própria feitura do poema. Além disso, defendendo que o livro *Psicologia da Composição com a Fábula de Aníon* propõe um programa poético de João Cabral (como fizemos na segunda parte do trabalho), seguimos de perto um de seus preceitos, que é perceber a poesia às avessas; caso entendamos que, nesta situação, deserto pode ser pensado como uma metáfora para poesia:

Cultivar o deserto  
Como um pomar às avessas<sup>234</sup>

Após esclarecer o que denominamos como poética negativa, pensamos ser mais produtivo entender a construção da obra como desencadeamento de uma articulação entre diversos fatores – mediados, quase sempre, por intertextualidades artísticas –, entre eles, a quadra, uma visão de mundo aprimorada na década de 1930 e o diálogo crítico que o poeta estabelece com seus contemporâneos. Os capítulos que compõem a parte “O externo interno” servem, também, para rebater a interpretação que considera João Cabral um “cometa” dentro da literatura brasileira. Ao mesmo tempo, esses capítulos nos permitiram estreitar uma conversa com a fortuna crítica do poeta.

A partir das análises desenvolvidas nos capítulos que integram “Poética negativa”, pode-se dizer que o método composicional de João Cabral se realiza no momento em que sua linguagem retira da nomeação qualquer certeza de univocidade e, por isso, ele, ao criar imagens cortantes, agressivas, desconfortáveis, para dizer o nordestino pobre estabelece certo tipo de questionamento da própria metáfora, metonímia, símile etc.. Como bem observou Benedito Nunes, a própria clareza que direciona a poesia de João Cabral não é a do “realismo ingênuo”, que pressupõe o encontro com o real antes de qualquer esforço de simbolização. “É o ideal de adequação do realismo reflexivo, consciente de que o máximo de clareza a nós acessível ‘não está no começo da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no extremo do seu esforço’”<sup>235</sup>. Nesse tipo de busca pela clareza poética perpassa uma concepção de que o movimento das palavras vem do movimento das coisas.

---

<sup>234</sup> MELO NETO, “Psicologia da composição”, p.96.

<sup>235</sup> NUNES, João Cabral de Melo Neto, p.162.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador moderno”; “O artista com representante”; In: *Notas de Literatura*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, pp. 53-63; pp. 151 – 164.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGUILAR, *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

AMADO, Jorge. “É preciso viver ardentemente”. In: *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1990, p.13-57.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução”. Trad. Maria Lúcia Montes. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 14, fevereiro, 1986, pp. 02-15.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP, 2015.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Construtivismo*. Madrid: Visor Libras, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bahaus*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. “Segunda leitura: *A Educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto”; “Ortopedia do símile”. In: *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005, pp. 177 – 194; 195 – 204.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. A Lição de João Cabral. In: João Cabral de Melo Neto. *CADERNOS de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996, pp. 62-105.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BELCHIOR, Antonio C. Alucinação. In: \_\_\_\_\_. *Alucinação*. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil, 1976.

BENJAMIM, Walter. Paris: Capital do século XVII. In: KOETHE, Flavio R. (org.) *Textos escolhidos de Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, pp. 30 – 43;

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. “Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto”. *Estudos Avançados*, n.18 (50), 2004, pp. 195-204.

BROSSA, Juan. “O amigo revisitado”. In: João Cabral de Melo Neto. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996, pp. 15-17.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMPOS, Augusto. “Da antiode à antilira”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Cia das Letras, 2015, pp. 62-69.

CAMPOS, Haroldo. “o geômetra engajado”. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria crítica e crítica literária*. São Paulo Perspectiva, 2013, pp. 77-96.

CAMPOS, Haroldo. “evolução de formas: poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, pp. 77-88.

CAMPOS, Haroldo. “Poética Sincrônica”. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-226.

CAMPOS, Haroldo. Texto e história. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp. 9-13.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945; In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 117 – 145.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite*. 6ªed. Rio de Janeiro: Outro sobre Azul, 2011, pp. 169 – 196.

CANDIDO, Antonio. Poesia a norte. IN: \_\_\_\_\_. *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 1999, pp. 09-13.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARONE, Modesto. “Severinos e comendadores”. In: Schwarz, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 165-169.

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

CARVALHO, Ricardo Souza. “João Cabral de Melo Neto e a tradição do Romance de 30”. *Estudos avançados*, n. 23 (67), 2009, pp. 269-278.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto. O homem sem alma*, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CASTRO, “Espanha na poesia de Cabral de Melo Neto”. In: MACHADO, Ana Maria [et.al.]. *João Cabral Melo Neto: um autor em perspectiva*, São Paulo: Global, 2013, pp. 17-28.

CORREIA, Éverton. “As ocorrências do ‘eu’ na poesia de João Cabral”. *Revista Texto Poético*, v. 13, 2012, pp. 83-98.

COSTA, Cristina Henrique. *Imaginando Cabral imaginando*. São Paulo: Unicamp, 2014.

COSTA, Cristina Henrique. “No ritmo de Anfion do João Cabral de Melo Neto: acolhendo/recusando a história”. *Revista Remate de Males*. Campinas, n.34.1, p. 59-79, jan.-jun., 2014.

EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma introdução*. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.

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

FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FREXEIRO, Fábio. “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa)”. In: *Da razão á emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971, pp. 179 – 192.

FIUZA, Solange. Marcos Siscar e a reinvenção do legado de João Cabral. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia e Crise*. São Paulo: Nankin, 2017.

FIUZA, Solange. ‘Dizendo-se de viés,/ Disse-me sempre’: poesia e memória em João Cabral de Melo Neto”. In: RIBEIRO, Renata Rocha; FIUZA, Solange; MANUEL, Antonio (org.). Goiânia: Editora UFG, 2017.

FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade de Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

FREXEIRO, Fábio. “João Cabral de Melo Neto: Do estético ao formal”. In: *Da razão á emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971, pp. 25 – 41.

GATTI, Luciano. Exercícios do pensamento: dialética negativa. *Novos estudos - CE-BRAP*, São Paulo, n. 85, p. 261-270, 2009. Disponível: <http://www.scielo.br> Acesso: 23 de maio de 2018.

GEOGE, Rickey, *Construtivismo – origens e evolução*. Trad. Regina Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

*Glossário. Cuadra flamenca*. Disponível em:

<http://www.cuadraflamenca.art.br/glossario.php#c> acesso 09/11/17.

GULLAR, Ferreira. “Vanguarda e subdesenvolvimento”. In: *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. pp. 177 – 251.

João Cabral de Melo Neto. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista deste Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque “Branco sobre branco”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1948-1959: volume II*. Organização: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

JAMESON, Frederic. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Boitempo, 1997.

JUNQUEIRA, João Francisco Pereira Nunes. *Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo*. 2012. 139f. Dissertação (Mestre em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita. São José do Rio Preto, 2012. Dissertação, 114f.

- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “João Cabral e a ironia icônica”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 79-88.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Pós-Modernismo: A Geração de 45, Cabral, os novos poetas”. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966, pp. 76-90.
- LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. Trad. Rebeca Scherer. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968, pp. 237 – 410.
- MACHADO, Ana Maria [et.al.]. *João Cabral Melo Neto: um autor em perspectiva*, São Paulo: Global, 2013.
- MACHADO, Duda. “Revisões do modernismo: diálogo e confronto entre poéticas”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, vol. 19, n.1, jan. – jul. 2010, pp. 57-80.
- MELO NETO, João Cabral. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. SÜSSEKIND, Flora (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELO NETO, João Cabral. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral. “Entrevista de João Cabral. de Melo Neto” in: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, 1985.

MELO NETO, João Cabral. “Um poeta ganha cem mil cruzeiros”. Revista Manchete, 27/07/1953. In: TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2009. 226p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MELO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*. São Paulo: UNESP, 2009.

MENDES, Murilo. “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, *Lanterna Verde*, nov. 1936 (4), pp. 43-48. Disponível em <https://escamandro.files.wordpress.com/2012/06/o-eterno-nas-letras-brasileiras.pdf>. Acesso 30 de setembro de 2016.

MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada”. In: *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 84 – 187.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOURA, Murilo Marcondes. *A imagem poética*. 2013. (2h07m13s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KojSZIOv2uU>. Acesso em 02 jan. 2016.

NAVES, Rodrigo. “Uma azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.64, novembro, 2002, pp. 05-21.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PESAVENTO, Jatahy. “Negritude, mestiçagem e Lusitanismo: o Brasil positivo de Gilberto Freyre”. In: AXT, Gunter e SCHÜLER, Fernando (Orgs). *Intérpretes do Brasil*. Ensaios de cultura e identidade. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2004.

PIGNATARI, Décio. “arte concreta: objeto e objetivo”. In: CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, pp. 63-66.

PLATÃO. *Filebo*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Digitalização grupo Acrópolis. Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis> Acesso 12 de fevereiro de 2016.

RAMOS, Graciliano. “Os sapateiros da literatura”; “Os tostões de Mário de Andrade”. In: *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 267-270; 271-273.

RAMOS, Graciliano. “Decadência do romance brasileiro”. In: *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012, p.262-267.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. *Lamentação floral* (poemas). São Paulo: Editora Assunção Limitada, 1946.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil, de Varnhagem a FHC*. Rio de Janeiro: editora: FGV, 1999.

ROCHA, Francisco J. G. L., O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 127-147, 2012.

SARAIVA, Antonio. *Dar a ver e se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM, Edições Afrontamento, 2014.

SICAR, Marcos. A máquina de João Cabral de Melo Neto. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia e Crise*. São Paulo: Nankin, 2017.

SCHWARTZ, Stuart. Gilberto Freyre e a historia colonial: uma visão otimista do Brasil. In: FALCÃO, Joaquim; ARAÚJO, Rosa; MARIA, Barbosa de (Org.). *O imperador das idéias: Gilberto Freyre em questão*. Rio de Janeiro: UniverCidade Fundação R. Marinho, Topbooks, 2001, p. 101-117.

SECCHIN, “A literatura brasileira & algum Portugal”. In: \_\_\_\_\_. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 426-442.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. “As Espanhas de João Cabral”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-memória, 1985.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-memória, 1985.

SILVA, Domingos Carvalho. “Dois estudos sobre um poeta”. In: \_\_\_\_\_. *Eros e Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1996, p. 75-86.

SIMON, Maria Iumna. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 26, março, 1990, pp. 120-140.

SIMON, Maria Iumna; DANTAS, Vinícius. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Novos Estudos CEBRAP*, n.12, julho, 1985, pp. 48-61.

SIQUEIRA, J. S.. “João Cabral e Clarice Lispector: sim contra sim”. In: TOPA, Francisco; YOKOZAWA, S. F. C.; SIQUEIRA, J. S.. (Org.). *Estudos de literatura brasileira em Portugal: travessias*. Porto: CITCEM / Edições Afrontamento, 2016, v. 1, p. 77-87.

SOARES, Eliane Veras, *Florestan Fernandes, o militante solitário*. São Paulo: Cortes, 1997.

SOUZA, Helton Gonçalves. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Anablume, 1999.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2002.

STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno”. In: Boletim de pesquisa NELIC. Edição especial vol. 4. *Dentro da perda da memória*. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>. Acesso: 7 de abril de 2014.

TAPIA, Nicolás Extremera. “João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27”. *Artifara*, n. 8, (enero - diciembre 2008), sección Addenda. Acesso 04 de outubro de 16. Disponível: <http://www.artifara.unito.it/>. Acesso 20 de outubro de 2016.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2009. 226p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALÉRY, Paul. “Acerca do *Cemitério Marinho*”. In: *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 161 – 168.

VERNIERI, *O Capibaribe de João Cabral em ‘O Cão sem plumas’ e ‘O Rio: Duas Águas’?*. São Paulo: Annablume, 1999.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

VILLAÇA, Alcides. “Imagem de Fabiano”. Revista *Estudos Avançados*, vol. 12, número 60. São Paulo, 2007. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142007000200019>. Acesso: 15 de março 2015.

## ANEXO

### PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO COM A FÁBULA DE ANFION E ANTIODE FÁBULA DE ANFION 1. O DESERTO

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,

Anfion  
Chega ao  
deserto

ao ar mineral isento  
mesmo da alada  
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens  
trazendo no bojo  
as gordas estações,

Anfion, entre pedras  
como frutos esquecidos  
que não quiseram

amadurecer, Anfion,  
como se preciso círculo  
estivesse riscando

na areia, gesto puro  
de resíduos, respira  
o deserto, Anfion.

\*

(Ali, é um tempo claro  
como a fonte  
e na fábula.

O deserto

Ali, nada sobrou da noite  
como ervas  
entre pedras.

Ali, é uma terra branca  
e ávida  
como a cal.

\*

Ao sol do deserto  
no silêncio atingido  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca:

Sua flauta  
seca

sem a terra doce  
de água e de sono;  
sem os grãos do amor  
trazidos na brisa,

sua flauta seca:  
como alguma pedra  
ainda branca, ou lábios  
ao vento marinho.

\*

(O sol do deserto  
não intumesce a vida  
como a um pão.

O sol do  
deserto

O sol do deserto  
não choca os velhos  
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,  
Discretos trigais  
não resistem a

o soldo deserto,  
lúcido, que preside  
a essa fome vazia.)

\*

Sua mudez está assegurada  
Se a flauta seca:  
Será de mudo cimento,  
não será um búzio

Anfion pensa  
ter encontrado  
a esterilidade  
que procura

a concha que é o resto  
de dia de seu dia:  
exato, passará pelo relógio,  
como de uma faca o fio.

## 2. ACASO

No deserto, entre os  
esqueletos do antigo  
vocabulário, Anfion

Encontro  
com o acaso

no deserto, cinza  
e areia como um  
lençol, há dez dias

da última erva  
que ainda o tentou  
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no  
castiço linho do  
meio-dia, Anfion,

agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como  
uma lâmina, depara  
o acaso, Anfion.

\*

Ó acaso, raro  
animal, força  
de cavalo, cabeça

O acaso ataca  
e faz soar  
a flauta

que ninguém viu;  
ó acaso, vespa  
oculta nas vagas  
dobras da alva  
distração; inseto  
vencendo o silêncio  
como um camelo  
sobrevive à sede,  
ó acaso! O acaso  
súbito condensou:  
na esfinge, na  
cachorra da esfinge  
que lhe mordida  
a mão escassa;  
que lhe roía  
o osso antigo  
logo florescido  
da flauta extinta:  
áridas do exercício  
puro do nada.

\*

Diz a mitologia  
(arejadas salas, de  
nítidos enigmas  
povoadas, mariscos  
ou simples nozes  
cuja noite guardada  
à luz e ao ar livre  
persiste, sem se dissolver)  
diz, do aéreo  
parto daquele milagre:

Tebas se faz

Quando a flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa.

### 3. AFION EM TEBAS

Entre Tebas, entre  
A injusta sintaxe

Anfion busca  
em Tebas  
o deserto perdido

que fundou, Anfion,  
entre Tebas, entre  
mãos frutíferas, entre  
a copada folhagem

de gestos, no verão  
que, único, lhe resta  
e cujas rodas

quisera fixar  
nas, ainda possíveis,  
secas planícies

da alma, Anfion,  
ante Tebas, procura  
o deserto, Anfion.

\*

“Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,

Lamento diante  
de sua obra

que a terra e a flora  
procuraram reaver  
a sua origem menor:

como já distinguir  
onde começa a hera, a argila,  
ou a terra acaba?

Desejei longamente  
liso muro, e branco,  
puro sol em si

como qualquer laranja  
leve laje sonhei  
largada no espaço.

Onde a cidade  
volante, a nuvem  
civil sonhada?”

\*

“Uma flauta: como  
dominá-lo, cavalo  
solto, que é louco?

Anfion e  
a flauta

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

daquele grão de vento  
recebido no açude  
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever  
suas modulações,  
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas  
antecipadamente, como faz,  
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei  
aos peixes surdos-  
mudos do mar.”