

Santa Barbara Portuguese Studies:

Vol. 9: Março de 2022

Número dedicado a João Cabral de Melo Neto

Introdução

O sangue de um homem é mais espesso do que o sonho de um homem

João Cabral de Melo Neto

Falamos de espessura ou densidade quando pensamos, por vezes, na criação da imagem poética em João Cabral de Melo Neto, do concreto e do inusitado, mas o sangue transporta já, liquidamente, todos os sonhos e a pedra desfaz-se, transformando-se em areia ou em pó, (ou em rosa de areia), como, mais à frente, observará Renan Nuernberger. Há a pedra, a secura, a carnadura material - austera e digna - mas também o rio que fala ou a voz da gente que fala ao descê-lo, em poemas em que o narrativo, o dramático e o lírico gostam de misturar as suas águas, mostrando-nos tanto e tão bem, que nada é puramente uma coisa, a poesia de João Cabral de Melo Neto aprofunda vitalmente, e de uma forma ampla e plural as nossas relações com o mundo, pensando-o por dentro e considerando-nos por dentro, com os avessos, desdobramentos, camadas e dimensões que nos compõe: (corpo, palavra, mundo ...), humanamente e singularmente, esta é também, entre tantas coisas, uma poesia do espaço e precisamente sobre ele se debruça o artigo inicial: “O Sahel entre Sertão e Sevilha: notas para uma leitura de *Museu de Tudo*”, em que Renan Nuernberger reflete sobre a unidade poética *Museu de tudo* (1975), pensando aquilo que nele se afirma como um conjunto invertebrado revitalizador da sua criação poética, e observando como no esquema de analogias entre “Sertão e Sevilha”, o Sahel surge como um novo elemento mediador. Sobre a relação com o espaço incide também artigo:

“Corografias de Pernambuco e Sevilha na poética de João Cabral de Melo Neto” de Fabiane Renata Borsato que discute em seis poemas, a estrutura lógica-discursiva dos versos e a perspectiva adotada pelas vozes poéticas para a apreensão das corografias das duas localidades. Poesia do espaço (e do trânsito no espaço: o rio, o retirante, o sertão), mas também da imagem e, dentro dela, a imagem em movimento, é por isso vital também aqui o artigo de Ivan Marques: “Caça ao objeto: João Cabral e a arte cinematográfica” que incide nas múltiplas relações de João Cabral de Melo Neto com o cinema e a estética cinematográfica, que aborda não só a conexão com o cinema ao longo de sua trajetória, mas também a sua visão sobre a proximidade entre literatura e cinema, o seu envolvimento com o cinema brasileiro e a transposição da sua obra para filme, tanto na ficção como no documentário, concluindo com uma reflexão sobre a presença do cinema na linguagem poética de João Cabral.

O ofício de João Cabral de Melo Neto como editor é estudado por Priscila Monteiro no artigo: “Um projeto editorial sonhado: cartas sobre a criação de *O Livro Inconsútil*” projeto editorial por onde seriam publicados *Psicologia da Composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950), que daria origem ainda à edição de doze livros de outros autores. Os projetos editoriais de João Cabral de Melo Neto são ainda alvo de um estudo aprofundado por Solange Fiuza em: “João Cabral de Melo Neto e o complexo de Antologia”, artigo que se centra no período entre 1947 e 1950 e no projeto Cabralino de organizar uma revista antológica assim como nas antologias de poetas brasileiros que João Cabral de Melo Neto imprimiu em Barcelona e na Antologia de Poetas Catalães que traduziu para português.

É inegável o assombro que a poesia de João Cabral de Melo Neto gerou na poesia brasileira, assim como as ressonâncias que deixou nos poetas que se seguiram dos dois lados do Atlântico, em: “A presença de João Cabral nalguns poetas portugueses”, Arnaldo Saraiva estuda o diálogo que poetas portugueses do século XX e XXI estabeleceram com

o autor brasileiro, considerando os poetas ou poemas que referem explicitamente o seu nome em título, em dedicatória motivada ou no corpo textual, e que fazem o elogio do poeta ou imitam claramente versos seus ou o seu estilo, e se valem ou apropriam do seu léxico de imagens e metáforas, desde Alexandre O'Neill, Ruy Cinatti, Sophia de Mello Breyner, Armando de Silva Carvalho ou Rui Lage. Tomando como ponto de partida um poema de Murilo Mendes em honra de Manuel bandeira em que este afirma que a lírica brasileira se manuelizou, Arnaldo Saraiva considera que a partir de 1959 a lírica portuguesa também se cabralizou: “pela repercussão que a sua poesia concreta, concisa, rigorosa, aguda, substancial teve, mesmo quando não explicitada na produção poética portuguesa”.

Pretende-se com este número partilhar um conjunto de estudos que aprofundaram, de uma forma original, aspetos importantes da criação, reflexão, atividade e diálogo de João Cabral de Melo Neto. Agradeço à Professora Elide Valarini Oliver a ideia de organizar este número e o constante apoio e troco de ideias. É com grande alegria que partilhamos agora um conjunto de textos unidos por uma paixão comum. Esperamos que gostem, e que seja um ponto de partida para outros estudos e diálogos, ativos e contínuos. E é este diálogo e legado que é importante celebrar, hoje e sempre, esta poesia vai dizer: agora, e vai ser também um núcleo, onde muitos chegarão e com o qual muitos dialogarão, de uma forma ativa, crítica e criativa, porque, como diria a poeta portuguesa Inês Dias: “É impossível calar um rio”. Que ele, cresça no seu caudal com todas as vozes e que por isso não tenha fim: Isso é importante também.

Nuno Brito, 17 de Fevereiro de 2022.

O SAHEL ENTRE SERTÃO E SEVILHA: notas para uma leitura de *Museu de tudo*

Renan Nuernberger
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo analisa alguns poemas de João Cabral de Melo Neto ambientados no noroeste da África, presentes em *Museu de tudo*. A partir disso, esboça-se uma interpretação integral do livro de 1975 como uma unidade contraditória, que relativiza (e, ao mesmo tempo, reforça) os parâmetros da poética cabralina.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; poesia moderna; literatura brasileira, Sahel

Abstract: This article analysis some João Cabral de Melo Neto's poems situated in North West Africa, included in *Museu de tudo*. Thenceforth, it drafts an integrated interpretation of that book released in 1975 as contradictory unity, able to relativize (and enforce at the same time) the João Cabral's poetic values.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; modern poetry; Brazilian literature; Sahel

Na lógica construtiva de João Cabral de Melo Neto, o projeto dos livros não se restringe à mera compilação de textos, uma vez que cada obra é pensada como um conjunto dinâmico, cuja arquitetura, previamente desenhada, engendra um tipo de fruição de intenção totalizante, que perpassa e congrega todos os poemas. Tal característica, que já aparece claramente desde, pelo menos, a década de 1950, em livros que adotam a quadra como célula estrófica – caso de *Uma faca só lâmina* (1955) –, se tornaria ainda mais intensa na década seguinte – em *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1960), *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966) –, quando a estruturação dos próprios poemas adquire uma estatura matemática, fundamentada em relações combinatórias com base no número quatro.

Sem me aprofundar na especificidade dessas obras, é importante assinalar o cálculo obsessivo do poeta que, nessa época, conforme demonstrado por diversos críticos, estabelecia rigorosos parâmetros para a construção de seus poemas, projetando, em primeiro plano, o livro como unidade pré-determinada, formada por um conjunto coeso de poemas, e, simultaneamente, cada poema como peça autônoma, que poderia ser lida, sem prejuízo estético, fora desse conjunto. Diante disso, como observa Antonio Carlos Secchin, é possível afirmar que, em obras como *Serial* e *A educação pela pedra*, há

um espaço de sentidos limitado por um perímetro formal implacavelmente configurado. Existe uma planta-baixa de livro, preenchida pelos corpos diversos que são os poemas individualmente considerados. O espaço formal do dizer é, assim, anterior a qualquer dito. Cria-se, portanto, uma conexão entre esquemas previamente desenhados e conteúdos que gradativamente os ocupam. Os parâmetros formais (...) compõem a ideia de um macrotexto alimentado por suas rígidas regras de balizamento, estabelecendo linhas de contato e separação entre os vários microtextos ou poemas¹.

Essa relação entre os “esquemas previamente desenhados” e os “conteúdos que gradativamente os ocupam” determina, por sua vez, a própria matéria dos poemas, concentrada nas mesmas “ideias fixas”, que atravessam toda a trajetória de João Cabral. Não há como negar, por exemplo, o caráter deliberadamente restritivo do recorte geográfico do universo cabralino, reduzido ao Nordeste brasileiro (e, dentro dele, o estado de Pernambuco) e à região da Andaluzia (e, dentro dela, a cidade de Sevilha). Ao mesmo tempo, também é inegável a grande capacidade do poeta de explorar minuciosamente os dois lugares, revelando a contundência imagética de suas paisagens e a fibra resistente de seus personagens, dos quais ele extrai lições para o próprio fazer poético – um “fazer no extremo, onde o risco começa”².

Tendo em vista a importância desse esquema, em pleno funcionamento nos livros dos anos 1960, é preciso levar mais a sério as diretrizes apresentadas pelo poema de abertura de *Museu de tudo* (1975). Sucedendo *A educação pela pedra*, após um hiato de quase uma década, essa obra ambígua parece contradizer, de maneira programática, certos pontos do projeto anterior de João Cabral, destoando dos métodos de organização de sua obra progressiva. No entanto, mais do que simplesmente condená-lo como um livro menor – ou, ao contrário, defendê-lo da severa autocrítica internalizada no primeiro poema, intitulado “O museu de tudo” –, vale a pena explorá-lo justamente por suas contradições, que alteram a própria concepção de livro dentro da poética cabralina:

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

¹ Antonio Carlos Secchin. *João Cabral: a poesia de menos – e outros ensaios cabralinos*. 2^a ed. rev. ampl. Mogi das Cruzes: UMC; Rio de Janeiro: Topbooks / Biblioteca Nacional, 1999, p. 186.

² João Cabral de Melo Neto. “Coisas de cabeceira, Sevilha”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 43.

Acrescentando o artigo definido ao título do livro, o poema indicia a apresentação do espaço imaginário no qual o leitor está prestes a penetrar. Já no primeiro verso, entretanto, a afirmação tautológica (“Este museu ... é museu”) amplia o alcance da reflexão, sugerindo que suas características são também encontradas em qualquer outro museu. É curioso perceber a representação genérica com relação a esse lugar do qual o próprio poema serve de pórtico: em vez de ressaltar sua singularidade, definindo seus termos específicos, “O museu de tudo” se contenta com a imagem de *qualquer* museu, indistinguível, portanto, em suas qualidades.

Entre “caixão de lixo” e “arquivo”, o poema configura uma ideia do museu como local de acúmulo que, paradoxalmente, tanto pode resultar em descarte quanto em conservação do material ali depositado. A princípio, a enunciação insinua certo desinteresse pelo destino dessa coleção (“tanto pode ser”), enquanto a dubiedade da conjunção alternativa (“ou”) assinala a dificuldade de estabelecimento de uma visão definitiva sobre o museu. O poema mantém, assim, sua autodefinição em aberto, o que turva a própria organização estrutural do conjunto apresentado: ao contrário dos livros anteriores, que dispunham de maneira explícita sua razão construtiva, articulando o processo de composição dos poemas a uma arquitetura previamente calculada, *Museu de tudo* permanece oscilando entre dois regimes distintos: mortificação, de um lado, e catalogação, do outro.

Se, todavia, essa oscilação entre “caixão de lixo” ou “arquivo” impede um juízo mais assertivo sobre os atributos de um museu, a comparação com o livro “vertebrado” impõe uma imagem mais claramente depreciativa desse espaço “sem risca ou risco”, isto é, sem planejamento prévio ou organização calculada. Nesse sentido, a própria articulação entre a poética cabralina e a arquitetura moderna – estruturada, nos livros anteriores, na disposição matemática dos poemas – aparece aqui desmantelada em favor de outra modalidade de arranjo que se caracteriza, segundo ainda o poema de abertura, pela ausência de planificação.

A distância entre a estruturação arquitetada de *A educação pela pedra* e a genérica reunião de *Museu de tudo* é demarcada, no corpo do poema, por sinais de incompletude (“*não chega ao vertebrado*”, “*se fez sem risca*”), que indiciam também certo ar de descuido, uma vez que essa nova coleção seria tão somente um “depósito do que aí está”. Não custa lembrar, aliás, que nos anos 1950, no ensaio “Da função moderna da poesia”, o próprio João Cabral questionava seus contemporâneos que produziam um “simples acúmulo de material poético,

rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas *atirado desordenadamente numa caixa de depósito*³.

Desse modo, em “O museu de tudo”, a poesia de João Cabral se mostra num estranho diapasão, afinado pela ausência do que, anteriormente, estruturava as obras do poeta – o tal elemento “vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro”. Por outro lado, no próprio livro de 1975, surgem outros poemas que, de modo um tanto paradoxal, desdizem as expectativas anunciadas nessa abertura, sugerindo uma interessante manutenção dos parâmetros da razão construtiva. Os exemplos são inúmeros, como esse “Díptico”:

The aged eagle

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

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

*

La rose de sable

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

Rosa de areia, se fez forma,
se fez rosa, areia empedrada;
aglutinou sua areia solta
se vertebrou numa metáfora.

Dividido em duas partes simétricas, o poema se apresenta como a revelação de uma “verdade” que não estaria mais à vista e que, portanto, precisaria ser procurada por um indefinido leitor, sinalizado pelo pronome “quem” e sutilmente irmanado ao autor pela rima toante com ampliação visual (“cinQUENTA”/ “QUem tENTA”). Nas primeiras estrofes, o poema realça o desgaste do autor maduro, abordado como uma terceira pessoa (“*seu* depois dos cinquenta”, “*seu* tom antigo”), que teria se desfeito numa “meditação areal”, deformada numa “fala frouxa”. Todavia, em meio ao desmanche, o poema também afirma que ainda há “cristais” e “formas vivas” que *devolvem* (e o verbo aqui é fundamental!) a capacidade desse poeta de “fazer poesia com coisas”. Tal capacidade é atestada na segunda

³ João Cabral de Melo Neto. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 770, grifo meu.

parte do poema quando a linguagem, agora situada na “Mauritânia só deserto”, reconstitui-se a partir de um esquema de analogias entre “areia” e “texto” que traduz o inusitado “cristal de verso em plena prosa” na imagem algo epifânica da “*rose de sable*”.

Composta a partir da evaporação da água infiltrada no solo seco, a *rose de sable* é um fenômeno rochoso encontrado sobretudo em regiões desérticas do planeta, como o Saara. Formado geralmente por partículas de gipsita – mineral translúcido de leve coloração branca – cristalizadas com grãos de areia, o sedimento desenvolve-se em pequenas lâminas aglutinadas, cujo desenho se assemelha a pétalas. Nesse processo, a “areia solta”, fragmentada por um longo tempo de erosão, agora se recompõe numa nova estrutura firme e ordenada. Assim, o que parecia perdido na frouxidão do solo desértico pode ser reencontrado, de súbito, na imagem da “rosa empedrada”.

A literalidade da metáfora condiz com o programa cabralino, que sempre evitara a imagem hermética e/ou obscura em favor de uma composição decupada, dentro da qual a figuração imagética se torna discernível pelo próprio desdobramento do poema. A exploração da “flor” na famosa “Antiode” – de *Psicologia da composição* (1947) –, num movimento oposto à lírica convencional, é o exemplo mais evidente disso. Não deixa de ser intrigante que, em *Museu de tudo*, aquela “palavra flor” converta-se no hipônimo “rosa” – termo, salvo engano, inédito na poesia cabralina até então –, agora associada às características de um mineral. Melhor dizendo, essa rosa inédita não é propriamente uma flor, mas ainda uma pedra, reconfigurada após um momento inicial de desagregação. Com isso, a linguagem cabralina recupera sua “antiga” capacidade de concreção à medida mesmo que introduz novos elementos em seu vocabulário particular.

Seguindo a ordem de *Museu de tudo*, “Díptico” é o primeiro poema de João Cabral ambientado na África. Embora esse detalhe não tenha recebido muita atenção crítica, parece-me fundamental realçá-lo: 10% dos oitenta poemas do livro (“Díptico”, “Em Marraquech”, “Impressões da Mauritânia”, “O sol no Senegal”, “Viagem ao Sahel”, “Na mesquita de Fez”, “De uma praia do Atlântico” e “Escultura Dogon”) referem-se diretamente a países ou territórios do continente, número expressivo que se desdobraria numa seção exclusiva em *Agrastes* (1985), intitulada “Do outro lado da rua”. Para ser mais exato, a África que aparece em *Museu de tudo* corresponde também a um recorte bastante restritivo, centrado no território oeste do Cinturão do Sahel, localização que inclui países como Mauritânia, Mali e Senegal, fazendo fronteira ao norte com o Marrocos.

Ainda que, em 1972, João Cabral tenha sido nomeado embaixador do Brasil para o Senegal, fixando residência em Dacar – o que, certamente, lhe deu oportunidade de

conhecer toda a região –, esse dado biográfico não explica, por si só, a inclusão do novo território dentro do universo de sua poesia. Afinal, como funcionário do Itamaraty, o poeta residiu por alguns anos em cidades como Londres, Marselha, Genebra e Berna, sem que nenhuma dessas localidades se tornasse novas ideias fixas. O que explica o maior interesse de Cabral, no plano poético, por essa região é a sugestiva similaridade de suas características geográficas (e socioculturais?) com as características que já operavam na comparação entre Pernambuco e Andaluzia.

Naquele esquema de analogias entre “Sertão e Sevilha”, o Sahel surge como um novo elemento mediador, apurando ainda mais os termos da comparação desenvolvida desde a década de 1950. A própria *rose de sable* poderia ser colocada entre a pedra sertaneja e a flor andaluza (flor, é verdade, que deve ser contida – como ensina o poema “Alguns toureiros”), forjando uma triangulação que intensifica as diferenças e semelhanças exploradas entre as outras duas regiões. Assim, mais uma vez, fica evidente, em “Díptico”, o movimento de ampliação que reafirma os valores do universo cabralino – processo que, vale dizer, fundamenta todo o livro de 1975. Nesse sentido, a metáfora da aglutinação da rosa de areia serviria como uma imagem do próprio *Museu de tudo*, dentro do qual, apesar do conjunto invertebrado, ainda é possível encontrar muitas “formas vivas”.

Outro poema que complementa (e questiona) a apresentação depreciativa de “O museu de tudo” é “Em Marraquech”:

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

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

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

até os *camelots*, os poetas,
os mil circos do circo, o padre,
cada um em seu círculo próprio
no circo amplo e comum da tarde.

Também ambientado na África, mais especificamente no Marrocos, esse é o único momento em que, excetuando o poema de abertura, a expressão “museu de tudo” aparece no livro. O que se anunciava, porém, como “caixão de lixo” ou “arquivo” restaura-

se, na alegria da praça marroquina, como “circo-feira” e “teatro”. Mais que isso, ao contrário da dubiedade daquele poema inicial, que mantinha em suspenso os dois termos de comparação (“tanto pode ser”), aqui a assertividade firma-se no modo verbal (“é”), adotando de maneira afirmativa ambas as imagens para a *Jemaa-el-Fna*. Nesse ínterim, contrariando “O museu de tudo”, “Em Marraquech” também recupera formalmente o “tom antigo” do poeta, com sua linguagem reconhecidamente contundente.

Aqui, a localização topográfica (“No raso descampado urbano”) reintegra-se ao projeto cabralino, já que a valorização do espaço aberto é uma das lições fundamentais aprendidas pelo poeta com a arquitetura moderna. A novidade, nesse caso, é a ambientação africana, comparada com o “pátio de feira” do Nordeste brasileiro e com o “Hyde Park” de Londres, numa raríssima remissão ao Reino Unido. Desse modo, entre a ideia fixa nordestina e a exceção britânica, o poema opera numa lógica próxima a de “Díptico”, num processo que reitera e, de certo modo, expande os parâmetros da obra de João Cabral.

Proclamada pela UNESCO como patrimônio imaterial da humanidade em 2001, a praça *Jemaa-el-Fna*, cuja existência remonta a meados do século XVI, abriga uma grande feira ao ar livre em que, além do comércio de comidas típicas e outros produtos locais, ocorrem centenas de espetáculos populares. Entre as principais atrações, encontram-se acrobatas, encantadores de serpentes, contadores de história, jograis, atores cômicos, músicos e dançarinos que se apresentam simultaneamente no mesmo enorme pátio, ao lado de cartomantes, curandeiros e pregadores religiosos.

A similaridade com uma tradicional feira nordestina, como a de Caruaru, em Pernambuco, é instigante: reconhecida, em 2006, como patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN, a Feira de Caruaru tem suas origens no comércio de couro e alimentos que ocorria desde o final do século XVIII, nas ruas da então vila. Entre as décadas de 1950 e 1960, a feira, ocupando dois quilômetros de extensão, se tornou um polo comercial do Agreste, abastecendo consumidores de diversas cidades de toda a região (foi nessa época, aliás, que Luiz Gonzaga gravou “A Feira de Caruaru”, canção de Onildo Almeida que deu fama nacional ao evento). Além de vendedores de produtos locais, incluindo ervas e raízes de uso terapêutico, a Feira de Caruaru agrupa ainda uma grande variedade de artistas, como repentistas, cordelistas e artesãos.

Entre parênteses, não custa assinalar que – segundo Ahmed Skounti e Ouidad Tebbaa – nos anos 1970, década da publicação original de *Museu de tudo*, a própria noção de “patrimônio cultural imaterial” estava apenas esboçada:

Dès les années 1970, un certain nombre d'États membres de l'UNESCO ont manifesté leur intérêt pour la sauvegarde du patrimoine immatériel. La réflexion a été engagée au cours de années 1980 et vit l'adoption par l'UNESCO de la Recommandation pour la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire le 15 novembre 1989. La Recommandation donne le cadre général d'identification et de conservation de cette forme de patrimoine appelée alors « culture traditionnelle et populaire » puisque la notion de « patrimoine culturel immatériel » n'était pas encore utilisée⁴.

Em certo sentido, o poema de João Cabral parece antecipar essa noção, vislumbrando, no espaço aberto do “circo-feira”, uma alternativa vivaz ao mortífero museu, sinalizando a superação do “caixão de lixo” no uso efetivo do substantivado “tudo”, tornado sujeito da oração no quarto verso. Assim, *Jemaa-el-Fna* “é mais do que um museu”, não se restringindo às características generalizadas em “O museu de tudo” pelo pronome indefinido (“qualquer”). Por outro lado, apesar de sua especificidade, a praça encontra parentesco com outros locais igualmente abertos, como o pátio de feira, já inserido no universo cabralino, onde também “cada um se exhibe no que sabe”, e o Hyde Park, onde, por sua vez, encontra-se o Speaker's Corner, tradicional espaço de manifestação política na capital britânica, em que cada um se exhibe “no que pensa”.

Desse modo, a depreciação do museu como um arquivo morto ganha um importante contraponto nesses espaços, nos quais “o tudo está vivo e em uso”. Caracterizada pela liberdade de exibição e pelo apelo popular, a praça *Jemaa-el-Fna* – como o pátio de feira e, até certo grau, o Hyde Park – promove um grande espetáculo público, no qual pugilistas, bufões, sacerdotes, poetas e *camelots* podem se apresentar sem nenhum tipo de classificação hierárquica. Ao contrário, porém, daquele caótico museu (“depósito do que aí está”) esse “mais do que um museu” consegue conjugar as mais variadas exibições (“os mil circos do circo”) num único e integrado lugar, o “circo amplo e comum da tarde”.

Essa imagem da tarde circense, formada pela articulação de todos os círculos da praça, remete a momentos conhecidos da poesia de João Cabral, aproximando-se, por exemplo, do “toldo de um tecido tão aéreo”, composto pelos gritos dos galos em “Tecendo a manhã”, de *A educação pela pedra*. Se, nesse outro poema, do livro de 1966, a manhã era produzida pelo esforço coletivo, formando uma “tenda” que abrigava igualmente a todos, no poema de *Museu de tudo* é a tarde que se espraia como um circo, forjado pela conjunção das exibições individuais. Todavia, apesar da semelhança do resultado – o espaço “amplo e comum” –, é preciso assinalar que, no caso de “Em Marraquech”, a ação ensimesmada de cada artista difere-se do trabalho em mutirão descrito no outro poema. Afinal, enquanto em

⁴ Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa. *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*. Rabat: Bureau multipays de l'UNESCO, 2003, p. 8.

“Tecendo a manhã” o toldo se tecia pelo cruzamento da ação de todos os galos (“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”⁵), indistinguíveis entre si, aqui a autonomia dos exibidores, que “podem ou não achar seu público”, se mantém mesmo após a consolidação do circo, com “cada um em seu círculo próprio”.

Ora, tendo em vista a conotação política de “Tecendo a manhã”, valeria sondar um pouco mais a mudança entre aquela manhã e essa tarde de “Em Marraquech”. Se, *grossomodo*, a elevação da aurora no primeiro poema assentava-se na projeção de uma estrutura social igualitária, sem distinção entre os indivíduos, a placidez vespertina no segundo parece querer reconciliar essas duas instâncias, propondo um espaço comum que não escamoteie os anseios individuais. Mais que isso, ao assinalar o *grito* ao invés do *canto*, “Tecendo a manhã” realçava precisamente a dimensão de trabalho na voz dos galos, enquanto agora, no poema “Em Marraquech”, mesmo a atividade comercial dos “*camelots*” é celebrada como “teatro”, sendo disposta na mesma categoria lúdica que os “dois marroquinos de saia/ lutando seu boxe anacrônico”.

No ensaio “Elogio da profanação”, Giorgio Agamben afirma que, desde sua origem, o jogo é uma forma especial de profanação na medida em que, não abolindo a esfera do sagrado, estabeleceria novas relações com os objetos que não coincidem com o “consumo utilitarista”. Entretanto, segundo o filósofo, essa dimensão estaria em decadência na atualidade, uma vez que os jogos agora também estão incorporados a uma “nova liturgia” que, secularizando o sagrado sem realmente profaná-lo, manteria sua estrutura intacta. Partindo de algumas considerações de Walter Benjamin, Agamben afirma que essa liturgia pertence especificamente ao “culto capitalista”, entendido no ensaio como uma espécie de religião secular:

Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma de separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos que coincide com uma consagração igualmente vazia e integral. E, como na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. (...). *Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado*, a religião

⁵ João Cabral de Melo Neto. “Tecendo a manhã”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 46.

capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável⁶.

Esse breve desvio, aparentemente distante do poema em pauta, pode iluminar algumas facetas daquele “mais do que um museu/ onde o tudo está vivo e *em uso*”. Afinal, a valorização do circo-feira, onde poetas e *camelots* se exibem livremente e em igualdade de condições, poderia ser entendida também como uma *profanação* do arquivo domesticado do museu, sendo capaz de restituir ao uso comum tudo aquilo que, no poema de abertura, parecia condenado ao caixão de lixo. Em outras palavras, o que, em “O museu de tudo”, fora “deslocado para uma esfera separada” – na qual o “tudo” se reunia sem “nenhuma divisão substancial”, no lugar inespecífico de qualquer museu – é reavivado nos “mil circos do circo” de “Em Marraquech”, propagando-se tanto pela variedade dos exibidores locais quanto pela remissão a outros possíveis espaços abertos.

Não quero sugerir com isso que exista uma correlação imediata entre o poema de Cabral e o ensaio de Agamben. Entretanto, em certos aspectos, a reflexão do pensador italiano, publicada já no início do século XXI, ajuda a entender as contradições internas do *Museu de tudo*, dando novos instrumentos para destrinchar aquela oscilação entre mortificação e reavivamento que atravessa o livro. Nesse sentido, aliás, vale destacar que, no mesmo ensaio, o próprio Agamben assinala que a restituição ao uso comum – celebrada, no poema cabralino, na vivacidade da praça *Jemaa el-Fna* – é vedada no espaço do museu:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar tópico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens (...) retiram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas *a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo*, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, *tudo hoje pode tornar-se Museu*, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência⁷.

Seguindo a reflexão de Agamben, o museu seria propriamente um território improfanável, onde a “pura forma de separação” se daria de maneira inequívoca. Parafraseando um pouco: entre caixão de lixo e arquivo, a instituição museu domesticaria

⁶ Giorgio Agamben. “Elogio da profanação”. In: *Profanações* (trad. Selvino José Assman). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 71, grifo meu.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 73, grifos meus.

todas as “potências espirituais” da vida humana, impossibilitando não apenas o uso dos objetos ali dispostos, mas abrangendo também a neutralização das mais diversas práticas culturais, retirando-as de seu uso efetivo. No caso, essa generalização absoluta do museu não é apenas uma metáfora: nas últimas décadas, o conceito de museu ampliou-se tanto, seja pela abrangente definição de patrimônio imaterial, seja pelas inúmeras possibilidades de interações multimídias, que seria difícil não concordar com Agamben que “tudo hoje pode tornar-se Museu”, independentemente de nossa posição crítica acerca de tal fato.

Por seu turno, assumindo o museu como modelo, o livro de João Cabral formaliza artisticamente esse processo, flagrando a “museificação do mundo” num estágio ainda incipiente e, portanto, mais dificilmente discernível. Assim, aquilo que, no ensaio de Agamben, é identificado como um fenômeno objetivo – evidenciado em cidades como Évora e Veneza –, comparece em *Museu de tudo* de maneira pouco nítida, engendrando parte das oscilações que tenho ressaltado. Isso se desdobra, por exemplo, na própria distinção entre o arquivo de qualquer museu e o circo-feira de *Jemaa-el-Fna*: enquanto, para o pensador italiano, a admissão de cidades e/ou regiões inteiras como “patrimônio da humanidade” é parte do processo de museificação que impossibilitaria o uso comum, o poema cabralino – anterior, todavia, à realidade dessa admissão – celebra justamente a não-museificação das coisas, que estão vivas e abertas ao uso.

Em suma, como aponta o segundo verso de “Em Marraquech”, *Jemaa-el-Fna* ultrapassa a categoria de museu, sendo *mais* do que o túmulo-catálogo previsto em “O museu de tudo”. O mesmo raciocínio que, aliás, reapareceria num discurso oficial do embaixador João Cabral de Melo Neto, proferido no Monte Guararapes, no início da década de 1980:

Guararapes não é um cemitério. É um Parque Nacional, aberto aos alísios e ao terral. E todos sabemos que a preferência dos ventos é mais a de abrir do que a de fechar janelas. *Guararapes não é um cemitério. Não é um museu nem um arquivo.* Guararapes aponta na direção contrária: não guarda nem tenta reviver o que morreu. (...). Guararapes, *de sol livre e ao ar livre*: bom lugar para se relembrar um passado que não se fez mármore mas frutificou⁸.

Que essa viva liberdade (“de sol livre e ao ar livre”), dentro do poema “Em Marraquech”, se dê na amplidão de uma praça africana, cujo “raso descampado urbano” remete diretamente ao pátio de feira nordestino, apenas atesta a dinâmica específica de *Museu*

⁸ João Cabral de Melo Neto. *Guararapes. Discurso pronunciado pelo embaixador João Cabral de Melo Neto no Monte dos Guararapes, em Pernambuco, no dia 19 de abril de 1980, em nome dos agraciados, pelo governo de Pernambuco, com a Ordem do Mérito dos Guararapes*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981, p. 8-9, grifos meus.

de tudo, a qual, expandindo os limites da poética cabralina, intenta a revalidação atualizada de seus ideais mais arraigados. Quer dizer, encontrando “formas vivas” no espaço inédito do Marrocos, o poema reafirma aquela defesa da abertura como projeto urbanístico, cujo valor se concretiza, aqui, na realização do circo-feira da tradicional praça. Desse modo, “Em Marraquech” integra-se tematicamente à série presente nos livros anteriores, dentro da qual a construção arquitetônica organiza tanto o espaço geográfico quanto a vida social, servindo de símile positivo para a própria linguagem poética.

Porém, para compreender *Museu de tudo* em sua totalidade, a ressonância do poema de abertura não pode ser ignorada. Se, num poema como “Em Marraquech”, o ideário cabralino ressurgiu, sendo *recuperado* – após um presumível momento de desagregação – no “circo amplo e comum da tarde”, outros momentos do livro sinalizam, em sentido oposto, o arrefecimento de certos signos que sustentavam esse ideário. Diante disso, em vez de simplesmente realçar a faceta de *Museu de tudo* que corrobora o percurso desenvolvido até *A educação pela pedra*, é preciso colocá-la em contraste com essa outra linha de força presente no livro, arriscando uma interpretação que as conjugue. Como, afinal, articular a concreção de “Díptico”, no qual a areia solta se faz pedra (“cristal de verso em plena prosa”), com o desmanche de outro poema ambientado no noroeste da África, “O sol no Senegal”?

Para quem no Recife
se fez à beira-mar,
o mar é aquilo de onde
se vê o sol saltar.
Daqui, se vê o sol
não nascer, se enterrar:
sem molas, alegria,
quase murcho, lunar;
um sol nonagenário
no fim da circular,
abúlico, incapaz
de um limpo suicidar.
Aqui, deixa-se manso
corroer, naufragar;
não salta como nasce:
se desmancha no mar

Desde o título, “O sol no Senegal” constitui-se em diálogo com um dos mais conhecidos poemas de *A educação pela pedra*, “O sol em Pernambuco”. Já nos primeiros versos, a voz do poema esclarece que seu ponto de vista é de “quem se fez à beira-mar”, mais precisamente no Recife, onde o nascer do sol se dá na linha do oceano. Por sua vez, estando do outro lado do Atlântico, do litoral senegalês se assiste ao pôr do sol – fenômeno natural que, em oposição ao nascimento, é descrito no poema como um *enterro*.

Ao contrário daquele “sol de dois canos”, que rejuvenesce a cada novo dia (“O sol ao aterrissar em Pernambuco,/ acaba de voar dormindo o mar deserto/ dormiu porque deserto; mas ao dormir/ se refaz, e pode decolar mais aceso”⁹), esse crepúsculo apresenta um “sol nonagenário”, cujas características abúlicas são em tudo opostas à luminosidade intensa almejada pela poética cabralina. Afinal, nos livros anteriores, a luz solar surgia como um instrumento preciso de apreensão visual, enquanto aqui o poema, desfazendo a conhecida associação entre sol e lâmina asséptica, corrói o astro mansamente na imensidão oceânica. Tal mudança, contudo, não é apenas geográfica, consistindo numa desconfiança mais profunda da própria linguagem cabralina quanto a sua capacidade de “dar a ver o real”: deixando de ser um elemento ativo como em “O sol em Pernambuco”, que “mais do que acender incendeia”¹⁰, esse desgastado sol, de valor invertido (“lunar”), perde sua contundência e “se desmancha”. Nada mais distante daquela “resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada”¹¹ de “A educação pela pedra”, isto é, daquela firmeza mineral incorporada como lição de poesia. Aqui, no lugar dessa resistência, há desistência: o sol, misturando-se ao mar, entrega-se passivamente a uma espécie de naufrágio.

Ora, mas se aquela luz intensa era um símile da linguagem cabralina, o que fazer diante de um poema que, pela escolha do dêitico (“Daqui”), aproxima sua própria voz desse processo de desmanche? Como ignorar que, apesar do estranhamento inicial (“Para quem no Recife/ se fez”), algo dessa abulia transparece na própria estrutura do poema, cujas rimas nos versos pares (mAR”, “saltAR”, “enterrAR”, “lunAR”, “circulAR”, “suicidAR”, “naufragAR”) apoiam-se num tipo sonoridade previsível – a vogal temática em “-ar”, coincidente com a conjugação verbal mais abundante na língua portuguesa – que João Cabral sempre evitara? Mais ainda, dentro de *Museu de tudo*, qual é o nexos possível entre a “meditação areal”, que revela “formas vivas, na fala frouxa” em “Díptico”, e esse “sol nonagenário”, que “se enterra”, sendo “quase murcho, lunar”?

Comentando o título do livro, Eduardo Sterzi assinala que a própria expressão “museu de tudo” oferece uma importante chave de leitura para o conjunto:

O *de tudo* problematiza a ideia de museu ao afrontar o princípio da seletividade que estaria no princípio da atividade museológica. Um “museu de tudo” é, a rigor, um antimuseu – mas precisamente, talvez,

⁹ João Cabral de Melo Neto. “O sol em Pernambuco”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 82.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ João Cabral de Melo Neto. “A educação pela pedra”. In: *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 20.

porque põe a nu o funcionamento de todo museu, seu princípio estrutural de acúmulo e proliferação¹².

Quer dizer, entre a incompletude de uma coleção – que, por maior que seja, sempre será passível de expansão – e a pretensão de apelar para a totalidade – que, por sua vez, nunca será alcançada –, a própria instituição museu se organiza a partir da ideia de acúmulo. Exacerbando esse princípio estrutural, o “museu de tudo” desvendaria tal processo, inerente ao funcionamento de qualquer museu. Ao mesmo tempo, internalizando esse princípio, o livro de 1975 – no qual, nas palavras de Eduardo Sterzi, “cabem pintura e escultura, manuscrito e livros relidos, flamenco e futebol, teatro e anúncio publicitário de cosmético, pedras e prédios, templos e desertos, aspirina e cartão postal”¹³ – formalizaria uma crise dentro da poética cabralina que, com um relativo abandono de sua “racionalização absoluta”, descobriria, ainda nas palavras de Sterzi, uma “coexistência de formas e, sobretudo, de *impulsos*, isto é, de desejos de formas chocando-se uns contra os outros, mas chocando-se contra a própria concreção das formas”¹⁴.

O problema é que, dentro do próprio *Museu de tudo*, o museu – ao contrário do livro ou da praça – é uma imagem claramente depreciativa, que se caracteriza pela insuficiência (“não chega ao vertebrado”, “sem risca”), o que incide diretamente no resultado final do conjunto. Não custa assinalar, afinal, que o positivado circo-feira de “Em Marraquech” é “*mais* do que um museu”. Nesse sentido, se, de fato, o princípio de proliferação do museu desmonta o que, antes, definia a poética de João Cabral – como o planejamento racional e a construção do espaço aberto – não se pode ignorar que, em diversos momentos do livro, começando pelo poema de abertura, esse desmonte é apresentando como uma inegável *perda*.

Eis, enfim, a ambígua conformação de *Museu de tudo*: como mencionado acima, para além do “caixão de lixo”, do “sol nonagenário” ou, ainda, do “machado cego, rombudo”¹⁵, de “Viagem ao Sahel”, no livro também há muitas “formas vivas”, presentes nos “mil circos do circo” ou nas mesmas “duas águas” que “vivem lutando,/ jogando queda

¹² Eduardo Sterzi. “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”. In: *Que pós-utopia é esta?* (org. Julio Mendonça). São Paulo: Giostri, 2018, p. 94.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 98.

¹⁴ Id. *ibid.*

¹⁵ João Cabral de Melo Neto. “Viagem ao Sahel”. In: *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 41.

de braço/ entre os muros dos cais urbanos”¹⁶, de “As águas do Recife”. Mais que isso, como Sterzi aponta em seu ensaio, o próprio “tudo” aqui não tem um sentido estanque, mudando de sinal quando, em vez de arquivado no museu, encontra-se vivo e em uso na praça. A própria inclusão do Cinturão do Sahel, num universo antes delimitado por Pernambuco e Andaluzia, coloca em questão a fundamentação binária da poesia cabralina, reforçando, na outra ponta, o esquema comparativo que a sustenta. Em outras palavras, a simetria entre poemas como “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (ambos de *A educação pela pedra*) ganha agora um novo elemento desestabilizador, que atravessa os livros de João Cabral a partir dos anos 1970, exigindo uma revisão de todo o universo do poeta – algo que, como pretendi demonstrar, fica evidente no espelhamento entre “O sol em Pernambuco” (de *A educação pela pedra*) e “O sol no Senegal” (de *Museu de tudo*).

Assim, tentando estabelecer relações internas entre os poemas do livro de 1975, é possível afirmar que *Museu de tudo* desdobra-se numa profusão instável – não necessariamente na particularidade de cada poema, mas sobretudo no encadeamento lógico do conjunto. Por isso mesmo, uma interpretação integral desse livro se coloca como um intrincado desafio, já que, em diversos momentos, os poemas parecem contradizer uns aos outros. Isso, obviamente, não é resultado de uma súbita perda de consciência formal por parte de João Cabral, mas de uma corajosa reconfiguração de sua poética, que, naquele momento, coloca em xeque as bases de organização estrutural de seus livros imediatamente anteriores. Entender essa reconfiguração em suas filigranas – tendo em vista, inclusive, o que nela há de deliberadamente inconsistente – permitirá não apenas a proposição de uma leitura renovada de *Museu de tudo*, mas de toda a obra poética de João Cabral de Melo Neto.

¹⁶ João Cabral de Melo Neto. “As águas do Recife” In: *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 34.

Bibliografia:

Agamben, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações* (trad. Selvino José Assman). São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-79.

Melo Neto, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. “Da função moderna da poesia”. In: *Obra completa* (org. Marly de Oliveira). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 767-770.

_____. *Guararapes. Discurso pronunciado pelo embaixador João Cabral de Melo Neto no Monte dos Guararapes, em Pernambuco, no dia 19 de abril de 1980, em nome dos agraciados, pelo governo de Pernambuco, com a Ordem do Mérito dos Guararapes*. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes, 1981.

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

Secchin, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos – e outros ensaios cabralinos*. 2^a ed. rev. ampl. Mogi das Cruzes: UMC; Rio de Janeiro: Topbooks / Biblioteca Nacional, 1999.

Sterzi, Eduardo. “Museus de tudo (notas iniciais para um ensaio de história da poesia brasileira contemporânea)”. In: *Que pós-utopia é esta?* (org. Julio Mendonça). São Paulo: Giotri, 2018, p. 89-101.

Skounti, Ahmed; Tebbaa, Ouidad. *La place Jemaa el Fna, patrimoine culturel immatériel de Marrakech, du Maroc et de l'humanité*. Rabat: Bureau multipays de l'UNESCO, 2003.

Bio: Renan Nuernberger é doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É organizador da antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011) e co-organizador do volume de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas, 2018).

renannuernberger@gmail.com

COROGRAFIAS DE PERNAMBUCO E SEVILHA NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL

Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara (Unesp),
Araraquara, São Paulo / Brasil
fabiane.borsato@unesp.br
<http://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

Resumo: O poema “Autocrítica”, de João Cabral de Melo Neto, apresenta Pernambuco e Sevilha como as duas regiões que ofereceram uma aprendizagem da poesia alicerçada na visualidade e na capacidade mimética da palavra. Este trabalho discutirá, em seis poemas do autor, a estrutura lógico-discursiva dos versos e as perspectivas adotadas pelas vozes poéticas para a apreensão das corografias das duas localidades. O objetivo é compreender a forma como a configuração física das paisagens pernambucanas suplantou os aspectos sociais e humanos nos poemas que justapõem as paisagens de Sevilha e de Pernambuco.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Pernambuco; Sevilha; corografia poética; perspectivas do olhar.

Abstract: The poem “Autocritica”, by João Cabral de Melo Neto, presents Pernambuco and Seville as the two regions that offered a learning of poetry based on the visuality and the mimetic capacity of the word. This work will discuss, in six poems by the author, the logical-discursive structure of the verses and the perspectives adopted by the poetic voices for the apprehension of the chorographies of the two regions. The objective is to understand how the physical configuration of Pernambuco's landscapes supplanted the social and human aspects in the poems that juxtapose the landscapes of Seville and Pernambuco.

Kywords: João Cabral de Melo Neto; Pernambuco; Seville; poetic corography; perspectives of the gaze.

No conjunto das dezenove¹ obras poéticas de João Cabral de Melo Neto, há a recorrência de alguns objetos (pedra, faca, canavial, rio e outros) e temas, como o processo

¹ Afirmamos que João Cabral escreveu dezenove obras porque, conforme Secchin (2014), “na edição *princeps* de 1989, “Andando Sevilha” não é livro autônomo, e sim a parte 2 de *Sevilha Andando*, cuja primeira parte é homônima ao título da obra, e que com a segunda estabelece nítida complementaridade.” (p. 369)

criativo de escritores, artistas plásticos, arquitetos, toureiros, cantores e bailadoras de flamenco; as topografias e os elementos culturais de regiões de diversos países; a preocupação com a linguagem poética; o tratamento de histórias oficiais e particulares. A fortuna crítica da obra de Cabral analisou e reconheceu a reflexão sobre o fazer poético, a concreção vocabular e a reiteração de mesmos temas e objetos como fundamentos da poética do autor. Em sua obra há evidente preocupação com o aprendizado da poesia que, por sua vez, advém do diálogo com outras artes e artistas, bem como da vivência social:

Eu acho que eu trouxe estas coisas: a preferência pela palavra concreta em vez da palavra abstrata; em segundo lugar, a ausência de embalo, de melodia; em terceiro, a existência do mundo exterior. (MELO NETO, 1994)

Há duas regiões recorrentemente descritas e problematizadas na poesia do autor, sendo elas o estado de Pernambuco, lugar de nascimento do poeta e Andaluzia, região espanhola em que atuou na carreira diplomática, da qual o poema destaca a cidade de Sevilha:

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.
(MELO NETO, 1999, p. 456)

Dois aspectos anunciados em “Autocrítica” são recorrentemente empregados no planejamento dos poemas e livros de João Cabral, sendo eles a escolha de procedimentos retóricos que apresentem conjunção com o objeto problematizado no poema e a busca da visualidade plástica na concreção da palavra.

Cabral informa, nos versos de “Autocrítica”, que as duas paisagens lhe oferecem um método de criação poética pautado na visualidade. Com base nessa aprendizagem, o poeta mobiliza, no conjunto de sua obra, recursos expressivos diversos que compreendem jogos sintáticos (hipérbato, subordinações e coordenações de orações), repetição de palavras e versos, inserção de parênteses, ajuste de partes dos versos retomados, reiterações sonoras, selecionados de acordo com as necessidades de representação e reflexão sobre o objeto.

Para este trabalho, inicialmente, foram mapeados alguns textos poéticos que atendessem a dois critérios. O primeiro é a presença de no mínimo duas regiões diferentes confrontadas ou aproximadas nos versos do mesmo poema. O segundo critério refere-se à

forma de apresentação das regiões, sendo elegida aquela em que o eu-poético considera os signos topográficos, tais como cores e configuração das construções arquitetônicas, movimento e disposição das águas e da vegetação, apreciação mineralógica, obstáculos e aspectos plásticos da paisagem, deslocamentos e inserção de elementos não autóctones. Quinze² poemas atenderam aos dois critérios de abordagem da configuração física de pelo menos duas regiões.

É fato que a obra de Cabral apresenta um número maior de poemas que consideram a relação do território com os povos que o habitam, as inscrições humanas presentes na Terra, também a atuação do Tempo e da História na paisagem. Mas os quinze poemas reunidos priorizam as combinações de elementos naturais e/ou fisionômicos da paisagem e formam um corpus bastante reduzido quando comparado à reiterada descrição dos aspectos geográficos e humanos de regiões como o Nordeste brasileiro e a Espanha, tratadas até mesmo com exclusividade em poemas como *Morte e vida Severina*, *Dois parlamentos*, *Sevilha andando*. Há, nos quinze poemas, um esforço de conhecimento e interpretação sensível para que a linguagem possa representar as paisagens em suas formas de organização, estruturas, tensões, direções, limites, centralidades, periferias. O olhar do poeta-geógrafo capta os mecanismos de funcionamento das paisagens e dos espaços, a relação de implicação entre a visualidade do território e a linguagem de decifração. Uma hermenêutica dos elementos constitutivos das paisagens de origem e/ou de circulação do eu-poético, fundamentada em relações de implicação, peculiaridade, similitude e contraste é encontrada nestes poemas.

Do conjunto dos quinze poemas, foram selecionados seis que apresentam a imagem das duas localidades recorrentes na poesia de João Cabral, Pernambuco e Sevilha. São eles os poemas “Chuvas”, da obra *Serial*; “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, de *A educação pela pedra*; “Pratos rasos”, “Cais pescador” e o já mencionado “Autocrítica”, de *A escola das facas*. A análise da forma como Pernambuco e Sevilha são apresentadas quando enunciadas simultaneamente no poema, é objetivo deste trabalho. Há, entretanto, no corpus selecionado, uma exceção: os poemas de *A educação pela pedra* não evocam as duas localidades no mesmo texto, mas separadamente. O motivo da

² Os quinze poemas inicialmente reunidos são “Poema(s) da cabra” (in: *Quaderna*); “O automobilista infundioso”, “Pernambuco em Málaga” e “Chuvas” (in: *Serial*); “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (in: *A educação pela pedra*); “O sol no Senegal” (in: *Museu de tudo*); “Pratos rasos”, “Cais pescador” e “Autocrítica” (in: *A escola das facas*); “Um baobá no Recife”, “Na Guiné”, “Em missão, de Dacar a Bissau”, “Os cajueiros da Guiné-Bissau” (in: *Agrestes*); “Sevilha em casa” (in: *Sevilha andando*).

presença desses poemas é o fato de “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” apresentarem uma relação de implicação, expressa no título e na permuta de versos, aspecto que levou a considerá-los sob o viés da comparação das regiões, pois o diálogo e a relação serial entre os poemas fazem parte do projeto estrutural da obra *A educação pela pedra*³.

Serão analisadas, nos seis poemas, as metodologias do olhar e da práxis dos eus-poéticos. Enquanto observadores ou atores, eles apreendem as relações inscritas no território pela história natural e social, por meio de arborescências imagéticas e perspécticas. A lógica compositiva da poesia de João Cabral apoia-se, segundo Benedito Nunes, em dois eixos:

No eixo **vertical** situaríamos, em seu nível metalinguístico próprio, a desagregação da metáfora, como um processo de **arborescência da imagem** a partir de núcleos verbais que se ramificam, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos. [...] No eixo **horizontal** da lógica da composição situaríamos o aspecto permutativo da organização estrófica, toda vez que da diferente agrupação de versos resulte (...) uma diferença de sentido. (NUNES, 1971, p. 142-144)

Para compreensão da dinâmica dos poemas, será realizado um mapeamento das perspectivas adotadas pelo olhar-câmera do eu-poético sobre as regiões para compreensão do mecanismo de funcionamento das imagens e do horizonte perceptivo desses olhares quando as paisagens de Pernambuco e de Sevilha se encontram no mesmo poema. Embora João Cabral organize criteriosamente a descrição do objeto, fazendo notar, muitas vezes, os aspectos geométricos da paisagem, sua relação com o espaço não é uniforme ou abstrata, mas da ordem da leitura das relações, contrariedades, singularidades, aspectualidades, limites e resistência, aspectos promovidos pelo desdobramento dinâmico das imagens, conforme declara Benedito Nunes ao se referir à lógica compositiva cabralina. Trata-se de espaços re-significados pela experiência do sujeito, por seu ato perceptivo, pelo pensamento sobre o lugar e pelas imagens mobilizadas no poema. O olhar dos eus-poéticos sobre a paisagem é dinâmico, inquieto e afetivo quando situado entre a rigorosa composição e a não menos rigorosa percepção do objeto.

E se na poesia de Cabral há um forte vínculo entre a palavra e o objeto, a questão que se quer compreender é como a palavra recriará as duas paisagens no mesmo poema, sabendo que cada qual foi tratada sob perspectivas e arranjos diferentes no conjunto da obra do poeta: Pernambuco como paisagem seca e cortante, constantemente vinculada ao

³ A obra *A educação pela pedra* apresenta a permuta de versos e títulos como um de seus procedimentos. Versos inteiros ou parcialmente modificados são retomados em outros poemas, como são exemplos “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”.

elemento humano sacrificado pela seca e pelos interesses políticos de uma minoria (sertanejos, cassacos de engenhos, imigrantes); Sevilha como espaço feminino, acolhedor, de cante e baile flamenco, das anedotas ciganas e das festas populares. A análise desses dois aspectos deve conduzir a um paradigma do encontro entre Pernambuco e Sevilha nos poemas reunidos para estudo.

O modus-operandi do poeta-geógrafo

“Chuvas” é o primeiro poema analisado e está situado na obra *Serial* (1959-1961). Secchin (2014), no livro *João Cabral: uma fala só lâmina*, estuda a estrutura e a organicidade de *Serial*, destacando a presença de duas séries temáticas: uma metalinguística e outra que tem por objeto o Nordeste do Brasil. Nesta segunda série temática, Secchin reconhece um subgrupo de poemas que “vincula Nordeste e Europa (quase sempre Espanha).” (p. 202). O poema “Chuvas” pertence a este subgrupo e focaliza as chuvas que recaem sobre quatro regiões. Secchin (2014) afirma que em *Serial*, “Dos textos que tratam simultaneamente do Nordeste e da Espanha, [...] é este o mais simétrico. Cada uma das regiões ocupa dois segmentos, cabendo ao Nordeste as extremidades e à paisagem europeia o miolo do poema (partes 2 e 3).” (p. 232).

A primeira parte do poema “Chuvas” descreve a ambiguidade do município de Carpina (Pernambuco), consequência da chuva-engenheira que divide a paisagem em Agreste e Mata. A chuva geômetra traça uma linha extraordinária no meio do município. As estrofes 3, 4 e 5 abordam o feito e os resultados do ator chuva sobre o espaço. Os verbos “traça”, “edifica”, “demarca” caracterizam a chuva em Carpina com seu traço engenhoso. O adjetivo “extraordinária”, reiterado nas estrofes 2 e 3, reforça o engenho da chuva e sua impressão admirável sobre os conhecedores do lugar:

CHUVAS

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 engenheira
demarcando fronteiras.

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

que ao chão seco do Agreste
se jura que o protege
um telheiro, construído,
invisível, de vidro.

Orações afirmativas, coordenadas aditivas, hipérbatos, subordinadas explicativas e consecutivas apresentam o feito engenhoso da chuva que se dá em três dimensões: altura, profundidade e largura. A chuva traça a linha no chão para nela erguer uma cerca viva de Angicos que demarca o território da Mata e do Agreste. Os versos não mobilizam muitos campos semânticos para a descrição do feito incomum da chuva, mas concentram as palavras selecionadas nos campos não metafórico do fenômeno natural chuva e metafórico da engenharia. Na dimensão altura está também o “telheiro” invisível sobre o Agreste, sendo ele a possível explicação para a secura do lugar, imaginada pelos que conhecem ou habitam o município de Carpina.

Para a descrição das chuvas em Carpina, a primeira seção do poema apresenta, nos versos 1 e 2, uma tese seguida de um enquadramento panorâmico que apresenta a região polarizada: “Ele é Agreste em parte/ e Mata a outra metade.” (MELO NETO, 1999, p. 314). Logo depois, o olhar do observador alterna a imagem das duas regiões e captura a linha que divide o município em Mata e Sertão. O tratamento sintático da estrofe 2 emoldura, entre os versos 1 e 4, a linha traçada no meio da paisagem e intensifica a imagem. A terceira estrofe denota a passagem temporal que permitiu a inscrição de uma cerca de Angicos na paisagem. Nesta estrofe, a sintaxe truncada - há seis vírgulas nos quatro versos - reforça o processo de edificação do obstáculo criado pela chuva engenheira. Na quarta estrofe, um olhar panorâmico apresenta os Angicos crescidos para, na estrofe seguinte, alternar a imagem da região seca e da região úmida por meio da adoção de um movimento panorâmico em ziguezague. A última estrofe da primeira seção lança a hipótese, similar a uma lenda de caráter popular, de que um telhado invisível cobre o Agreste e impede a atuação da chuva sobre o território. O anedótico juramento da estrofe final parece tentar explicar os elementos naturais

climáticos, restringindo as relações causais a ele e ao elemento segregador chuva que juntos inscrevem no solo as diferenças entre Agreste e Mata. Não há, no poema, problematizações sociais e humanas lidas em textos anteriores, como *Morte e vida Severina*, *O rio*, *O Cão sem plumas*, *Dois parlamentos*. O eu-poético restringe seu olhar à constatação da configuração física do território.

A segunda parte do poema descreve as cores da cidade de Sevilha, sendo trabalhada a imagem da Sevilha colorida em pássaros. A primeira estrofe apresenta a tese, as estrofes 2 e 3 informam que a cor advém da pintura das construções arquitetônicas sevilhanas, a quarta estrofe desdobra a imagem de Sevilha em pássaro-sol e pássaro-chuva, a estrofe cinco elege a Sevilha pássaro-chuva para ampliar a paleta de cores da cidade, incorporando a nódoa que será reescrita na estrofe seis como “cor galinácea, suja” (MELO NETO, 1999, p.316). Esta cor promoverá a polarização entre Sevilha e o restante da Europa porque enquanto Sevilha apresenta, sob a chuva, a cor nódoa, o restante da Europa a apresenta sempre. Sendo assim, a chuva oferece unidade cromática a todas as regiões europeias e o sol faz de Sevilha um espaço pulsante de exceção:

Sevilha, em muitos bairros,
é colorida em pássaro.
Em pássaros ali raros:
araras, papagaios.

Em pássaros tropicais
pintam portas, portais:
quentes, para que queimem
sobre a cal das paredes.

Em pássaros do trópico,
também, os ocres mornos,
conquanto sejam terra
de Alcalá e de Utrera.

E Sevilha, num caso,
é duas vezes pássaro:
ao sol, seu natural,
e à chuva, casual.

À chuva, de outros pássaros,
então, revela os traços:
de pássaro da Europa
ganha então a cor nódoa,

cor galinácea, suja,
que ela só tem na chuva,
e que na Europa, todas
têm, chova ou não chova.

Conforme mencionado anteriormente, as chuvas de Sevilha também recebem uma tese inicial que, nos dois primeiros versos, afirma o colorido da cidade. Em seguida, várias fotos são sucessivamente apresentadas com tomadas de portais e paredes coloridas que representam a arquitetura da cidade. Uma outra tese surge na quarta estrofe, a de que Sevilha é “duas vezes pássaro” (MELO NETO, 1999, p. 315). Após este verso, o poema adquire enquadramento dinâmico que fotografará Sevilha ao sol e à chuva, em ocasiões diversas. A quinta estrofe é sintaticamente marcada por hipérbatos que apresentam fotografia inversa da Sevilha solar: sob a ação da chuva, a cidade assume a cor nódoa e revela sua aparência ambígua.

A terceira seção do poema possui a primeira estrofe dedicada à tese de que a chuva é um fenômeno atmosférico caracterizado pela projeção vertical ou oblíqua de água proveniente das nuvens. Em seguida, na estrofe 2, a conjunção adversativa contrapõe uma tese à outra, ao afirmar que na Galícia a chuva é excessiva e chega de todos os pontos e ângulos. Para a descrição da chuva galega, o eu-poético prefere a imagem do aquário à do fio vertical ou oblíquo. As três últimas estrofes da seção reúnem vários elementos determinantes da chuva galega: descurada porque excessiva, chuva-estado, chuva atmosfera, chuva Rosalía. Os versos 13 (“É a chuva feita estado:”) e 22 (“é a chuva Rosalía:”) apresentam paralelismo sintático significativo de um certo modo de ser dessa chuva que remete à poeta galega e ao campo semântico da escrita poética caracterizada por transbordamento emotivo, perda de controle e mergulho na subjetividade. Não há, aparentemente, juízos de valor sobre tal concepção de escrita, exceto pelo emprego do verbo “perder”, no penúltimo verso da seção: “nela se perde o tento” (MELO NETO, 1999, p.316) que, associado ao projeto estético de João Cabral, pode anunciar certa contrariedade entre o modo de chover/escrever Rosalía e a poesia de Cabral:

A chuva, quase sempre,
cai em cima da gente.
Verticalmente, embora
oblíqua também possa.

Mas na *Galícia* a chuva,
de tanta, se descura:
cai de todos os lados
e inclusive de baixo.

Ninguém há que descubra
na apertada textura
um fio de outro fio:
menos, de onde caiu.

É a chuva feita estado:
nela se está em aquário,
onde ninguém atina
onde é embaixo, em cima.

É uma chuva atmosfera:
envolve e então penetra,
infiltrando no corpo
o aquário que era em torno.

A chuva na Galícia
é a chuva Rosália:
nela se perde o tento
se chove fora ou dentro.

A terceira estrofe anuncia a insolubilidade do enigma do modo de ser dessa chuva aquário. Uma câmera fixa, nas estrofes 4 e 5, capta a atuação das chuvas sobre o corpo do território e, à maneira de um plano sequência, o olhar apreende o campo visual e suas especificidades, ou seja, primeiramente oferece a sensação imagética do aquário para, em seguida, registrar a infiltração da água da chuva no corpo circundado pelo aquário: “envolve e então penetra,” (MELO NETO, 1999, p.316). A última estrofe segue o padrão das seções anteriores e arremata a tese por meio da reflexão sobre o ser transbordante da chuva na Galícia.

A última parte do poema não situa com precisão o espaço geográfico, mas a maiúscula do substantivo Sertão, quando somada ao conhecimento do conjunto da obra do poeta, o localiza no nordeste do Brasil, espaço recorrente nos poemas de Cabral. No Sertão, a polarização se dará pelo viés genérico e pela personificação: Sertão masculino e chuva feminina. Entre o retilíneo do Sertão e as curvas da chuva fêmea, os versos descrevem o significado que a chuva, porque rara, tem para o Sertão. É da ordem da sedução e do prazer a relação estabelecida entre eles. A chuva não dissimula seu ser feminino, sua maleabilidade de saber cair reta e se tornar curva quando toca o solo, sua potencialidade de corpo e de presença fêmea. O Sertão não dissimula sua essência masculina e bruta, seu prazer diante da chuva, sua propensão a ser seduzido por ela. O Sertão tem expectativa da presença fêmea no espaço de secura e solidão, mesmo que fortuita:

No *Sertão* masculino
a chuva sem dissímulo
demonstra o que ela é:
que seu sexo é mulher.

Por mais que em linhas retas
caia em cima da terra,
caída, mostra a chuva

que é feminina, em curvas.

Reta, é a natureza,
por mais torta que seja,
do Sertão eriçado
onde ela cai tão raro.

Basta seguir o modo
com que, uma vez no solo,
a chuva é sinuosa
e provocante rola.

No Sertão de alma bruta
a chuva é mais que chuva.
É pessoa: e isso é mais
do que tudo o que traz.

E esse mundo viúvo,
mais que o verde futuro,
ama nela a presença,
corporalmente, fêmea.
(MELO NETO, 1999, p.314-317)

A antítese masculino e feminino será desenvolvida em enquadramentos fixos e frontais da queda da chuva e da fisionomia do Sertão para, na quarta estrofe, assumir um ponto de vista que se aproximaria da altura *plongée* e, em aparente movimento de *travelling*, acompanharia o deslocamento da chuva pelo solo do Sertão. A perspectiva adotada pelo eu-poético oferece um aumento do volume de informações sobre a ação da chuva no Sertão. João Cabral emprega o procedimento da justaposição de imagens que proporciona a impressão de acréscimo sógnico e semântico. A imagem insuficiente encontra-se em constante reconstrução e reelaboração poética, como vemos, por exemplo, em “sertão masculino”, “sertão eriçado”, “sertão de alma bruta”, “mundo viúvo”. Cada novo traço atribuído à imagem e cada retomada de signos consolida outras interações, analogias, tensões que dão ao poema maior concretude e complexidade visual. Para tratar da chuva no Sertão, o eu-poético promove ajustes emoldurais e informativos geradores de novos reenquadramentos da paisagem. Neles encontramos elementos em relação de contrariedade (Sertão eriçado e reto versus chuva em curvas) e de complementação (chuva que cai em linha reta e corre em curvas). E a câmara em movimento somada às imagens combinadas de modo literal e figurado apresentam a ação da chuva sobre o território e a sensação de sua presença fêmea. A última estrofe encerra a moldura do poema, ao arrematar a tese da primeira estrofe e organizar evidências sobre a importância da chuva para o Sertão viúvo.

Estruturalmente, o poema “Chuvas” assume a forma categórica que consiste na identificação do tema no título, seguida da apresentação de quatro variações sobre o mesmo

tema em territórios diferentes. A chuva é classificada como engenheira, galinácea, Rosalía e mulher e os quatro grupos de chuvas podem ser categorizados pelo modo de atuação sobre a paisagem (precisão de engenheira e liberação da cor galinácea) e pelo modo de ser (da poeta Rosalía e de fêmea). As chuvas permitem alcançar as singularidades de cada território, atuam de forma distinta em cada espaço e inscrevem diferentes marcas e cores em cada paisagem. O poema movimenta-se entre o sequencial e o descontínuo temporal e espacial da série. Adota perspectiva exterior para apresentar informações sobre as precipitações no Brasil e na Europa. Filma os territórios antes e depois da intervenção pluvial (Carpina e Sevilha). Fixa o olhar-câmera para mostrar a constância excessiva da chuva na Galícia e documentar o comportamento do Sertão quando tocado por ela. A chuva orbita sobre as quatro regiões e cada seção do poema funciona como um dispositivo articulado pelo núcleo chuva, sob o olhar do eu-poético.

Da obra *A educação pela pedra* (1966) foram selecionados os poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”. Os dois poemas estão estruturados em duas estrofes de 6 e 10 versos, sendo que o primeiro está localizado na seção Nordeste (a) e o segundo em Não Nordeste (b).

Em “Coisas de cabeceira, Recife”, a primeira estrofe expõe que a cidade de Recife será evocada na memória, o que sugere ser ela um espaço vivenciado anteriormente pelo eu-poético. A forma espacial escolhida para representar a memória é a da prateleira e Recife é cidade selecionada entre as diversas coisas dispostas nela, espaço em que as imagens estariam alinhadas como coisas rotuladas. A densidade das lembranças organizadas na prateleira da memória dá-se tanto pela reiteração, por três vezes, do termo coisas, quanto pela presença de Recife no índice da memória, condição que oferece densidade, legibilidade e organização às coisas, conforme versos 5 e 6: “e pois que em índice: densas, recortadas,/ bem legíveis, em suas formas simples” (MELO NETO, 1999, p.337). Uma vez organizadas, essas coisas adquirem estado poético e estão prontas para ocupar o verso, conforme intenção do poeta.

Uma análise da posição, direção e movimento do olhar do eu-poético afirmaria que o poema parte de um *travelling* em processo, percebido na expressão de abertura “Diversas coisas se alinham”, passa para um plano de conjunto da memória, e focaliza determinada prateleira em que se encontra a cidade de Recife. Fecha o plano até chegar ao detalhe dessas coisas alinhadas na prateleira. Haveria um movimento de procura, identificação e focagem do objeto:

COISAS DE CABECEIRA, RECIFE

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória,
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples.

O termo “recortadas” (verso 5) será complementado no verso 1 da estrofe 2, momento em que o emprego de dois-pontos permite a abertura para os elementos enumerados e presentes na prateleira: combogó, paralelepípedos, empena dos telhados, sobrados:

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes, mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fólio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados).
(MELO NETO, 1999, p.337)

O eu-poético elege descrever a arquitetura urbana de Recife que, modulada na memória, dá-se metonimicamente até a composição dos sobrados. Cada imagem é desdobrada em outras que com ela estabelece relações de equivalência: o “combogó” é também “cristal do número quatro”, os paralelepípedos são “linhas elegantes” de “grão áspero”, a empena é quina aguda a cortar telhados, os sobrados são paginados em *romancero*, impressados na paisagem. Todos os elementos apresentam relação de contiguidade e são descritos em seus aspectos táteis, visuais e geométricos.

O olhar do eu-poético comporta-se como uma câmera que adotasse um enquadramento panorâmico vertical, deslocando-se de cima para baixo para focalizar o combogó e descendo rumo aos paralelepípedos. Promove a inversão da panorâmica vertical e de baixo para cima apreende os telhados. Finaliza a apresentação da arquitetura urbana de Recife com a abertura para um plano de conjunto da imagem dos sobrados, seguido de uma movimentação do olhar no sentido horizontal para captar os vários sobrados prensados na composição da paisagem. Os dois últimos versos, apresentados entre parênteses, acrescentam a essa imagem a informação de seu caráter modular. Como objetos de memória, os elementos podem ser dispostos nos versos do poema, ordenadamente, tal qual o “vulto esguio dos sobrados”, imagem emoldurada pelos parênteses e que condensa os outros

elementos (combogó, empena) nela integrados. Esta imagem é retomada do primeiro poema de *Paisagens com figuras* (1955), intitulado “Pregão turístico do Recife”. Nele são apresentados aspectos topográficos da cidade (mar, arrecifes, mangues, sobrados, rio, homem) e os sobrados são enunciados de modo similar: “velhos sobrados esguios/ apertam ombros calcários/ de cada lado de um rio.” (MELO NETO, 1999, p. 147). Os ombros calcários são reescritos na figura do *romancero* e do módulo, em “Coisas de cabeceira, Recife”. E enquanto no poema de *Paisagens com figuras*, o eu-poético alcança a figura humana, anunciada como aquela que apresenta a melhor medida; em “Coisas de cabeceira, Recife” são descritos somente os elementos arquitetônicos.

A estrofe 2 poderia dar a conhecer o que vai na prateleira por meio do plano sequência em que “Panorâmicas horizontais e verticais apresentam o espaço como contínuo, horizontal e verticalmente.” (BORDWELL e KRISTIN, 2013, p. 316). Entretanto, a sintaxe interrompida pela reiterada e diversificada pontuação (vírgula, parêntese, ponto-e-vírgula, ponto final, dois-pontos), pela frase interpolada (versos 7 e 8 da segunda estrofe) e pelo ocultamento de verbos de estado relacionados com os elementos enumerados reforça a estrutura modular que dispõe cada elemento na prateleira da memória, de modo a evidenciar o corte, o paralelismo e a justaposição dos objetos identificados e focados na memória.

O poema “Coisas de cabeceira, Sevilha” retoma total ou parcialmente os versos 1, 2 e 7 de “Coisas de cabeceira, Recife”, além de outros procedimentos, como o uso dos parênteses nos versos 15 e 16. Embora os dois poemas apresentem estrutura similar, Sevilha não é tratada pelos seus aspectos arquitetônicos, mas pelo jeito de ser dos ciganos que nela vivem e que impressionaram o eu-poético a ponto de se instalarem concretamente em sua memória:

COISAS DE CABECEIRA, SEVILHA

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

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.

(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
fazer no extremo, onde o risco começa).
(MELO NETO, 1999, p.344)

Na prateleira da memória serão selecionadas as expressões dos ciganos que se tornaram coisas “bem concretas, em suas formas nítidas” (MELO NETO, 1999, p. 344). E o *modus operandi* destas coisas será caracterizado verso a verso. A estrofe 2 alternará algumas imagens ligadas à precisão, à integridade, à intensidade e à clareza rítmica da expressão cigana para, por intermédio do plano detalhe (“pies claros”) e do procedimento da **justaposição** de figuras (“Coisas de cabeceira somam:”) conferir densidade à imagem contida na prateleira da memória, representante da cidade de Sevilha. Os dois últimos versos, emoldurados pelo parênteses, somam todas as imagens e as condensam nos três aspectos do fazer, sendo eles a máxima exposição do ator, o *ethos* em tensão extrema e o risco de perda de controle.

Enquanto Recife, via memória, é cidade apreendida em seu aspecto visual por um olhar corográfico que busca inventariar as realidades dos lugares frequentados pelo eu-poético e considerar os aspectos territoriais (construções arquitetônicas, topografia); Sevilha é representada pelo modo de ser e de atuar do povo cigano, pelo baile flamenco, sugerido na imagem dos *pies claros*, *con nervio* e *por derecho*, expressões ainda intactas na memória, selecionadas na própria língua de origem.

Os próximos três poemas foram publicados na obra *A escola das facas* (1980). “Pratos rasos” estrutura-se em três quadras que promovem a equivalência cartográfica entre as cidades de Recife e Sevilha. O poema mapeia a configuração física das duas regiões, aproximando-as pelos similares acidentes geográficos. Concentra-se no desenho das duas regiões na escala de um prato raso de bordas irregulares que guardaria proporções e altitudes diferentes em seu entorno. Recife e Sevilha são representadas por essa imagem do prato raso porque, de um lado, estão limitadas por municípios ou outras cidades localizadas numa altitude maior, cuja representação é a borda não desbeichada do prato e, do outro lado, estão, numa altitude zero, o mar de Recife e o rio Guadalquivir de Sevilha, compondo a borda desbeichada do prato:

PRATOS RASOS

O prato raso que é o Recife
e o prato raso que é Sevilha.
Nela, a beirada do Alcor,
nele, Guararapes, Olinda.

Mais: ambos os pratos estão
desbeichados do mesmo lado,
o que faz com que ambas existam

debaixo de um céu de ar lavado.

Ambas estão escancaradas
ao ar sanativo do mar:
nele, o mar está ao pé, e nela
chega em marisma, terra-mar
(MELO NETO, 1999, p. 446)

“Pratos rasos” mobiliza três figuras para descrever as duas paisagens: prato raso, céu e mar/rio. A figura do prato raso condensa em si a representação gráfica das duas regiões. Céu e mar aparecem como imagens contíguas às cidades e motivo da assimetria de parte da borda do prato. A imagem do céu, no último verso da segunda estrofe, é cobertura da borda desbeçada em que se encontram mar e rio. Céu recebe das águas a limpidez e a ausência de contraste, expressas em “céu de ar lavado” (MELO NETO, 1999, p. 446). Conforme Besse (2014), em um estudo da paisagem apresentada por Goethe em cartas publicadas em *Viagem à Itália*⁴, “Ao contrário do “mosqueado”, por exemplo, que deixa subsistir o conflito das cores heterogêneas, a atmosfera vaporosa do céu dos planos de fundo permitirá unificar os elementos da paisagem e resolverá a diversidade numa espécie de indecisão harmoniosa (...)” (MELO NETO, 1999, p. 52). Recife e Sevilha, na borda desbeçada de sua topografia, apresentam índices harmoniosos, resultantes do encontro das cores lavadas e sanativas do céu e do mar, só contrastantes quando comparados à outra borda do prato.

A primeira estrofe justapõe as fotografias panorâmicas de Recife e de Sevilha, por meio de um enquadramento zenital adequado às vistas aéreas de cidades. Este plano revela as similaridades das bordas irregulares do prato raso representativo das duas cidades. Em seguida, o eu-poético identifica os territórios limítrofes e adota o plano de conjunto para destacar a fronteira entre Sevilha e Alcor, sucedido do plano de conjunto da fronteira de Recife com Olinda e Guararapes. Nos versos 5 e 10, o numeral “ambos”, “ambas” reúne as duas imagens no mesmo plano. Os dois últimos versos retomam a alternância das imagens e o emprego da segunda vírgula, no penúltimo verso, coincide com o corte para o plano de conjunto de Sevilha. Cada verso é uma fotografia distinta das duas regiões, e a alternância das imagens apresenta as correspondências fisionômicas das cidades.

A constituição do poema como um mapa das duas regiões sugere mais que um retrato objetivo do terreno e de seus acidentes. São mapas em que estão inscritos os traços contraditórios das duas cidades. A imagem do prato apresenta Sevilha e Recife como

⁴ Jean-Marc Besse realiza um estudo das cartas escritas por Goethe em 1786, durante sua estada na Itália. Besse consultou a edição bilíngue de *Viagem à Itália*, tradução de J. Naujac, Paris: Aubier, 1961, conforme nota de rodapé da obra BESSE, 2014, p. 43.

paisagem limitada e ilimitada pelo mar/rio, fechada e aberta em suas bordas, paradoxalmente sanativa e obstrutiva no polo marítimo. São cidades-oxímoro, de um lado protegidas pelos municípios limítrofes e de outro escancaradas pelas dimensões ilimitadas de céu e mar.

O espaço praiano também será tema do poema “Cais pescador”, estruturado em quatro quadras. Nele há a aproximação da praia do Pina, de Pernambuco, e da praia Barreta, de Sevilha. Ambas praticam a pesca diurna e a boêmia noturna: “comer pescado fresco, / tomar *cazalla*, a um ar navalha.” (MELO NETO, 1999, p. 454). Ambas possuem uma atmosfera espacial perigosa e são frequentadas por sujeitos atraídos por esta peculiaridade, conforme indica a primeira quadra:

CAIS PESCADOR

A praia de pesca do Pina
achei em Sevilha (a Barreta),
nas armas brancas pressentidas,
relâmpagos mudos, à espreita.

Onde é o Guadalquivir maneta
chega o peixe, e nas madrugadas
se ia comer pescado fresco,
tomar *cazalla*, a um ar navalha.

Do mesmo que outrora no Pina
se ia ao *Maxime* das peixadas
mas sobretudo ao bom tempero,
magnético, das peixeiradas.

Não sei qual dos dois faz de ímã,
porque se atraem peixe e faca.
No Mercado do Bacurau,
sarapatel usa outras salsas.
(MELO NETO, 1999, p. 454)

Embora a primeira estrofe apresente um plano de conjunto da Barreta com seus elementos peculiares, o poema opta mais pelo anedótico que pela fotografia. A narrativa presente nas estrofes 2 e 3 promove um processo gradual de apresentação da atmosfera e dos frequentadores das praias do Pina e da Barreta. Os eventos ocorridos num tempo passado, nas duas praias, são recuperados pela memória de um eu-poético que assume a primeira pessoa gramatical e revela conhecer esses lugares e até tê-los frequentado em algum momento da vida. Entretanto, na última estrofe, ele assume o tom dubitativo ao tratar da atração existente entre faca e peixe. Os versos apontam dois eixos de sentido: faca e peixe se atraem por questões funcionais (o preparo do alimento) e pela instauração de espaços de conflito e enfrentamentos corporais. Os dois últimos versos do poema não respondem às dúvidas do eu-poético, mas instauram um espaço aparentemente de exceção, o Mercado do

Bacurau, situado em Recife e que possui outra atmosfera porque lá “sarapatel usa outras salsas.” (MELO NETO, 1999, p. 454). Não há explicação para o que seriam essas “outras salsas”, entretanto, sabe-se que sarapatel é uma iguaria bastante consumida no nordeste do Brasil, feita de sangue e miúdos de animais. Além disso, sarapatel também recebe a acepção de confusão. Sendo assim, pode-se afirmar que a estrutura lógico-discursiva do poema propõe a tese da atração entre peixe e faca e a discute a partir da exposição dos três espaços (Barreta, Pina e Mercado do Bacurau) que têm suas atmosferas marcadas pela relação metafórica, ou não, entre peixe, faca e confusão.

O paralelismo espacial é revelador da similaridade entre as atmosferas das praias e do Mercado e funciona como exemplos que convidam o leitor a aceitar a tese de que peixe e faca se atraem, ainda que o eu-poético desconheça o motivo de tal atração, aspecto que promove certa fratura na organização lógica dos argumentos. Quanto ao Mercado do Bacurau, o eu-poético expõe dele somente os efeitos e, tal qual nas narrativas sobre as praias do Pina e da Barreta, oculta as causas.

“Cais pescador” é composto de anedotas organizadas a partir de um introito narrativo que revela a motivação diegética de captar a similar atmosfera dos dois lugares. Em seguida, há a focagem das margens do rio Guadalquivir para “filmar” a chegada dos peixes recém pescados. Um novo plano sugere avanço temporal para a apresentação da madrugada do lugar, bem como de sua atmosfera de prazer e violência. Um plano de conjunto da praia do Pina, na estrofe 3, localiza o bar Maxime e fecha o foco para captar as peixeiradas. Na estrofe final, o eu-poético assume um tom confessional e afirma desconhecer os motivos da forte atração entre peixe e faca. A voz conclui com a citação de um outro espaço e a sugestão de que lá, prazer e violência são praticados de modo diferente. Essa anedota não é desenvolvida pelo eu-poético, mas valida a tese de que há uma certa sinergia entre faca e peixe, sendo portanto um exemplo que, de certo modo, reforça a organização lógico-discursiva do poema, aparentemente abalada pela dúvida do eu-poético.

“Autocrítica” não apresenta um dos traços considerados na seleção do corpus deste trabalho, sendo ele o da descrição da configuração física de ao menos duas regiões. Os elementos das cidades de Recife e de Sevilha comparados no poema não pertencem ao mapa físico desses locais, mas às suas influências sobre a criação poética do sujeito. O poema aborda algumas questões metapoéticas fundamentais do projeto estético do autor.

Em “Autocrítica”, o eu-poético é instaurado em terceira pessoa na única estrofe de oito versos. Os dois primeiros versos lançam a tese de que o sujeito retratado foi ferido

por duas regiões, Pernambuco, local de origem, e Andaluzia, lugar para o qual se deslocou. Pernambuco ensinou-lhe a linguagem desprovida de rebuscamentos retóricos, Sevilha o desafiou ao verso concreto que dela pudesse tratar em sua forma “fêmea e viva” (MELO NETO, 1999, p. 456). À maneira de síntese, ambas as regiões ensinaram o eu-poético a “dar a ver Sertão e Sevilha” (MELO NETO, 1999, p. 456), suas semelhanças e contrastes.

O advérbio “Só” que inicia o poema revela o papel exclusivo e fundamental que estas cidades desempenham sobre o sujeito e sua escrita. Os dois espaços alternam-se nos versos do poema à maneira de quiasmo (versos 3 a 6) e geram impressões, aprendizagens e marcas diversas. “Autocrítica” é um dos poemas-projetos que mobiliza os aspectos geográficos para estabelecimento da relação de aprendizagem com a linguagem poética. Como um geógrafo do verso, João Cabral considera aspectos gerais e específicos das paisagens, e mobiliza procedimentos que possam “dar a ver” os espaços conhecidos e percorridos pelo eu-poético. Seu olhar direto ou mediado pela memória reconhece, localiza, delimita, associa, dissocia, compara elementos fisionômicos das paisagens, sendo Recife e Sevilha as balizas desse olhar ou a ponta central do compasso do poeta. Toda inscrição sobre outras paisagens e regiões terá como referencial as duas cidades. Elas oferecem substrato plástico e ético ao poeta que delas aprendeu a organização espacial, a estrutura, as formas, direções, limites, tensões, núcleo e margens, elementos cuidadosamente sistematizados na linguagem do poema e nas diversas perspectivas adotadas pelos eus-poéticos cabralinos.

O paradigma do encontro entre Sevilha e Pernambuco

A expansão dos limites da Terra, promovida pelas navegações, no século XVI, desencadeou uma outra forma de relação com a paisagem. A viagem entrou no horizonte de expectativas do ser humano e se tornou práxis. João Cabral, na carreira diplomática, viveu em vários países e interligou diversas regiões em seus poemas, auscultando as especificidades de cada espaço e sociedade.

O olhar do poeta-geógrafo é também um olhar de geômetra que tensiona o **descontínuo** das variações das imagens propiciadas por enumerações, interpolações sintáticas, desdobramentos de imagens, descontinuidade visual do emprego do itálico e a **contínua** ordenação lógico-discursiva para a construção das paisagens, encontrada na organização dos versos em seções ou módulos, nas permutas de versos e na seriação. Cada poema instaura variadas perspectivas sobre um mesmo quadro e o grupo de seis poemas,

constituído para este trabalho, oferece uma representação fisionômica de Pernambuco e de Sevilha que é da ordem das:

- a) equivalências: cartográficas, visuais e atmosféricas;
- b) complementaridades: gêneros masculino e feminino;
- c) correspondências: linguagem e gestual;
- d) contradições: oxímoro dos locais seco e úmido, das cores tropical e galinácea.

Cada poema focaliza um fragmento do espaço geográfico representativo das singularidades e do *modus operandi* da região. A experiência oferece ao poeta a autoridade de quem circulou pelos espaços, frequentou as paisagens e observou seus elementos constitutivos. Cabral une memória, experiência e linguagem poética. Compõe, verso a verso, uma teoria do espaço pautada na discussão de imagens relativas ao anedótico, exótico, geográfico e a outros traços elementares. Embora os versos apresentem cores e formas físicas do lugar da experiência, a imagem inicial nunca é suficiente, sendo necessário mobilizar outras imagens, reescritas continuamente para a composição dos elementos espaciais e dos fenômenos evocados, procedimento que altera constantemente a imagem naturalista inicial. Se em outros poemas sobre paisagens nordestinas, o poeta refletiu sobre a ordem social e econômica da região, neste conjunto de poemas que reúne Pernambuco e Sevilha, concentrou-se nas paisagens geográficas, com alguns laivos históricos e circunstanciais. O olhar corográfico dos eus-poéticos apresenta tanto detalhes do território quanto maiores proporções de terra, como são exemplos a imagem dos sobrados de Recife e o poema “Pratos rasos”, respectivamente. A retomada, em vários poemas, de um mesmo território, principalmente Pernambuco e Sevilha, é recurso que propicia plurais pontos de vista sobre o espaço, e atenção à fisionomia e ao modo de funcionamento da paisagem. Estes poemas concretizam as paisagens de modo pictográfico e comparativo, e não chegam a desenvolver argumentos sobre os aspectos sociais e econômicos das regiões. E se Costa Lima afirmou que:

A aglutinação entre as paisagens castelhana e nordestina encontra sua razão inicial de ser na própria desnudez árida que caracteriza as duas regiões. Além do geográfico, elas se identificam pelo homem que geram, seco, sem hálito de chuva, antes perseguido pela História que dela perseguidor. (Lima, 1995, p.281-2)

Nos poemas analisados, a ideia de homem não é perseguida. Nem mesmo em “Cais pescador”, o foco de interesse é o frequentador dos lugares, mas a misteriosa e insolúvel atração entre peixe e faca. Somente o poema “Coisas de cabeceira, Sevilha” aponta

a câmera para o modo de expressão cigana e faz do homem e de seu gestual o núcleo do poema. Os demais eus-poéticos situam-se como fotógrafos ou cinegrafistas das paisagens, sensibilizados pelos aspectos fisionômicos e anedóticos dos lugares. Procuram distanciar-se física ou temporalmente do objeto para que as coordenadas do olhar alcancem as contraposições e as complementaridades fisionômicas.

O procedimento da seriação oferece perspectiva variável e acúmulo de detalhes e informações sobre a paisagem retratada, o que dá concretude ao quadro espacial apresentado pelo eu-poético. Pontos de vista variados, motivados também pela angulação, enquadramento, duração e movimento do olhar dos eus-poéticos instauram Pernambuco e Sevilha ora como um duplo especular (“Pratos rasos”), ora como imagens dispostas em paralelo, distinguidas e paradoxalmente aproximadas pelo fenômeno da chuva (“Chuvas”), ora como espaços complementares (“Autocrítica”) e convergentes nas narrativas similares, embora próprias (“Cais pescador”), ainda como espaços organizados na memória por suas peculiaridades, permutados no âmbito da linguagem, nos poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, mas autônomos no aspecto arquitetônico e humano de Recife e de Sevilha, respectivamente.

É possível notar, portanto, que todos os poemas reunidos neste trabalho apresentam organização lógico-argumentativa (tese, exposição e síntese) e a dinâmica combinação de um olhar **analítico** – que apresenta os traços distintivos das paisagens, concentrando-se em elementos fisionômicos - e **sinético** – que emite considerações sobre a tese e o conjunto da paisagem apresentados. Todos eles são sistematizados na tensão entre movimento e estancamento. A discussão de imagens faz o poema avançar rumo a outras imagens, mas também o detém no enquadramento do retrato e na retomada de imagens. Há, nos poemas, fontes semânticas constantemente recriadas, versos marcados por enumerações, comparações, presença de detalhes, imagens inusitadas como a do prato raso, interrupção do desenvolvimento lógico dos versos quando há a ausência de explicação da atração entre peixe e faca. Ainda quando a paisagem se vê concretizada em prateleiras da memória, não se trata de um inventário arquivado e estático, mas de uma dinâmica apresentação das relações entre os elementos da própria paisagem e da outra com a qual dialoga pelo recurso da permutação.

O fato é que, apesar de situados em continentes diferentes, João Cabral aproximou Pernambuco e Sevilha a ponto de localizar em suas naturezas elementos e estruturas geográficas próximas. Os poemas partem de uma dominância descritiva (configuração dos territórios após as chuvas, retrato dos sobrados esguios, mapa de Recife e

Sevilha) rumo à narrativa (edificação da cerca em “Chuvas” e os episódios das peixeiradas em “Cais pescador”) e meditativa (reflexão sobre a relação entre Sertão viúvo e chuva fêmea, desconhecimento do motivo por que peixe e faca se atraem em “Cais pescador”). Estes procedimentos estão presentes na maioria das obras de João Cabral, mas é importante destacar que, no corpus analisado, não aparece a figura nuclear do homem e de suas carências. Aspectos humanos e denúncia de injustiças e desequilíbrios sociais são mantidos em poemas que cotejam Pernambuco e outras regiões, como é possível notar em “Poema(s) da cabra” que compara a paisagem do nordeste do Brasil e a região mediterrânea europeia até localizar o núcleo da cabra e do homem sertanejo; em “O automobilista infundioso” que percorre as regiões de Provença, Sertão, Inglaterra e Castela-Mancha para, na viagem pelo Sertão focar na aspereza da paisagem que incide sobre a alma do automobilista; também em “Um baobá no Recife” que apresenta o baobá plantado no jardim do Palácio do Campo das Princesas, em que está situada a Casa do Governo frequentada por políticos e membros da elite pernambucana, distanciada do restante da cidade e no poema “Os cajueiros da Guiné-Bissau” que exhibe a essência anarquista do cajueiro, árvore deslocada para a Guiné-Bissau, no governo de Salazar. Nestes poemas que retratam os aspectos físicos das paisagens, Pernambuco divide espaço com localidades de países diversos, mas os elementos sociais e políticos permanecem.

Nos seis poemas reunidos neste trabalho, o elemento humano foi suplantado pelo território físico pernambucano. Somente o poema “Autocrítica” recorda o espaço de privação que “o vacinou do falar rico”. Em alguns poemas, Pernambuco e Recife são representados por signos que semantizam certa estaticidade territorial marcada por cerca de angicos, telheiro, prato raso, sobrados, combogó, paralelepípedos. Quanto ao espaço sevilhano, os signos mobilizados para apresentá-lo (arquitetura, cultura cigana, modo de ser feminino) expressam movimento e vitalidade: pássaros em cor, gestual do baile flamenco.

E, uma vez retomada a tese de que João Cabral apresenta uma “ética severa” integradora da poesia e da paisagem humana do Nordeste, identificada por Benedito Nunes como elo que liga a poesia cabralina “ao sentido do romance da década de 30 e à universalização dos valores regionais consumada pela novelística de Guimarães Rosa.” (NUNES, 1971, p. 171), aventamos a hipótese de que a expressão sedutora e envolvente de Sevilha, em alguns poemas, contagiou o modo de ver o espaço pernambucano, amenizando as contundentes e hostis imagens que afirmavam ser “muito mais espesso/ o sangue de um homem/ do que o sonho de um homem.” (MELO NETO, 1999, p. 115). Em lugar das incisivas denúncias das desigualdades sociais do nordeste brasileiro, os poemas dão a ver os

componentes da superfície física da região, minimizando as marcas humanas, restritas à apresentação do desejo do Sertão masculino e dos frequentadores do Cais do Pina.

Referências bibliográficas:

Besse, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Bordwell, David. & Thompson, Kristin. O plano: cinematografia. In: _____. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Ed. Unicamp, São Paulo: Edusp, 2013, p. 273-347.

Costa Lima, Luiz. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p.197-331.

Melo Neto, João Cabral de. *Obra completa*. Org. Marly Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

Melo Neto, João Cabral de. *O pedreiro do verso*. Entrevista concedida a José Geraldo Couto. Suplemento Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, 22/5/1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/7.html>> Acesso em: 15 junho 2020.

Nunes, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

Secchin, Antonio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Fabiane Renata Borsato é doutora em Estudos literários, docente da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e docente colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade do Porto. Atua como membro do grupo de pesquisa Teoria do Texto Poético da Anpoll. É pesquisadora das áreas de teoria e crítica do texto poético. Suas publicações mais recentes são “Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto” (2020, no prelo), Revista *O eixo e a roda*, Belo Horizonte e “Princípios efrásticos em paisagens com figuras, de João Cabral” (2020), Revista *Signótica*, 32. <https://doi.org/10.5216/sig.v32.58769>

CAÇA AO OBJETO: JOÃO CABRAL E A ARTE CINEMATOGRAFICA

Ivan Marques

Universidade de São Paulo

E-mail: ivanmarques@usp.br

Resumo:

O artigo trata das múltiplas relações de João Cabral de Melo Neto com o cinema e a estética cinematográfica. Inicialmente, são abordados a conexão com o cinema estabelecida no período de formação do poeta, quando esteve atraído pelo surrealismo e pelo cubismo, e o aprofundamento dessa relação ao longo de sua trajetória, bem como a sua visão sobre a proximidade entre literatura e cinema. Em seguida, mostra-se o seu envolvimento com o cinema brasileiro e a transposição de sua obra para filmes de ficção e documentários. Por fim, o artigo reflete sobre a presença do cinema na linguagem poética de João Cabral, destacando alguns exemplos significativos desde a obra de juventude até o período de maturidade.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, poesia moderna, linguagem cinematográfica, cinema brasileiro.

Abstract:

The article is about João Cabral de Melo Neto's multiple relationships with cinema and cinematographic aesthetics. Initially, the connection with cinema established during the poet's formation period, when he was attracted by surrealism and cubism, and the development of this relationship throughout his trajectory, as well as his reflections on the proximity between literature and cinema, are discussed. Then, the article comments on his involvement with Brazilian cinema and the transposition of his poetic work to films and documentaries. Finally, the presence of cinema in João Cabral's poetic language is discussed, highlighting some significant examples from the first poems to those published in his maturity.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, modern poetry, cinematographic language, Brazilian cinema.

O intenso diálogo de João Cabral de Melo Neto com outras expressões artísticas — pintura, arquitetura, tipografia, dança flamenca e touradas, por exemplo — vem há tempos chamando a atenção da crítica e se tornou objeto de inúmeros estudos. Pelas enormes contribuições que forneceu à sua arte literária, desde a publicação do livro de estreia, *Pedra do sono*, esse trânsito entre as artes poderia mesmo ser considerado uma das razões de sua originalidade como poeta. Trata-se de um campo aberto a diversas investigações, algumas ainda pouco exploradas, como é o caso da importante conexão de João Cabral com o cinema, quem embora tenha sido apontada por críticos como Lauro Escorel e José Guilherme Merquior, entre outros, até o momento não obteve um estudo mais abrangente e aprofundado.¹ Algumas declarações do poeta poderiam motivar esforços nessa direção. “Eu gostaria de ter sido cineasta”, disse ele em sua última entrevista, concedida em 1999, poucos meses antes de morrer.² “Eu sempre fui muito interessado pelo cinema. Pedacos dos meus poemas são puro cinema”, afirmou em outro depoimento.³

Em sua terra natal, onde houve entre 1923 e 1931 um importante ciclo de produção de filmes — a capital de Pernambuco ficou conhecida na época como “Hollywood brasileira” —, o poeta, aos vinte anos de idade, teve um convívio íntimo não apenas com a estética surrealista, mas também com o cinema. O manifesto do Congresso de Poesia realizado em 1941, no Recife, do qual João Cabral foi um dos signatários — ao lado do pintor Vicente do Rego Monteiro e do poeta Willy Lewin, suas maiores influências no período —, enfatizava como principal objetivo debater problemas de ordem poética em todas as categorias de arte, destacando-se a cinematográfica. Os organizadores anunciaram até mesmo a exibição de alguns filmes da “fase heroica” do cinema, que, segundo eles, “revestem-se hoje, curiosamente, de um interesse altamente poético”.⁴

Na visão de Vicente do Rego Monteiro, que havia participado da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, tendo vivido longos períodos na França, o cinema e o surrealismo se confundiam. Além de trazer, pela simultaneidade, um “sentido novo à poesia”, a exemplo da linguagem surrealista, o cinema teria inaugurado uma nova era de “libertação do real pelo irreal, do

¹ Uma rara exceção é o estudo de José Roberto Araújo de Godoy, *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema* (dissertação de mestrado defendida em 2009 na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Roberto Zular).

² Beбето Abrantes, “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. In: *Sibila: revista de poesia e cultura*, ano 9, n. 13, 2009, p. 25.

³ Nicolás Extremera Tapia, “Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto” (entrevista realizada em 1993). Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero15/pdf/NICOLAS%20TAPIA.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2021.

⁴ O manifesto foi publicado pelo *Diário de Pernambuco*, 17 set. 1940.

real pelo sonho”.⁵ Já Willy Lewin, autor do prefácio de *Pedra do sono* e uma das pessoas a quem o livro foi dedicado, era tido como um dos maiores especialistas em cinema existentes no Recife. Na revista literária *Novidade*, que circulou em Alagoas no início da década de 1930, ele publicou textos variados nos quais frequentemente demonstrava seu fascínio pelo cinema, diversão de “toda província que se preza”. Leitor de Jean Epstein, um dos primeiros teóricos da linguagem fílmica, Lewin celebrava o cinema por expressar o mundo do sonho e via no close-up uma possibilidade de suplantar a pesquisa subjetiva feita em romances de Julien Green e James Joyce.⁶

A conexão entre o cinema e o sonho foi também proposta por João Cabral em seu primeiro trabalho teórico, “Considerações sobre o poeta dormindo”, apresentando no Congresso de Poesia do Recife. Nesse texto, ao distinguir, de saída, o sono, visto como fonte de poesia, e o sonho, o poeta lembrou que, para muitos, o sono seria “apenas a parte ‘não iluminada’, a parte em que não existe a ‘projeção’ que é o sonho, um desses intervalos de sessão cinematográfica em que o filme se parte e ficamos inteiramente mergulhados no escuro”.⁷

A obra cabralina, em seus primórdios, seja pela influência de Murilo Mendes e dos surrealistas, seja pela ligação cada vez mais forte com a poesia irônica e antilírica de Carlos Drummond de Andrade, esteve visceralmente ligada ao movimento vanguardista da década de 1920. O entusiasmo de Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro pelas inovações técnicas, sobretudo o cinema, tinha sido uma das marcas da geração modernista. Embora Vinicius de Moraes, na mesma época em que os pernambucanos realizavam seu Congresso de Poesia, tenha acusado os modernistas de serem, com raras exceções, uma geração “antivisual” e “acinemática”, desprovida de interesse pelo “cinema como arte”,⁸ depois ficou plenamente reconhecido o estreito vínculo da poesia e da prosa dos anos 1920 com a estética cinematográfica.

A despeito de sua ausência na Semana de Arte Moderna, o cinema foi sempre valorizado pelo grupo, não apenas como fenômeno dos tempos modernos, mas sobretudo como “lição” para a literatura de vanguarda. Na revista *Klaxon*, pioneira no Brasil na crítica de filmes, já o editorial do primeiro número indica o relevo dado ao cinema: “A cinematografia é a criação

⁵ Maria Luiza Guarnieri Atik. *Vicente do Rego Monteiro: um brasileiro da França*. São Paulo, Editora Mackenzie, 2004, p. 73.

⁶ Ieda Lebensztayn. *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis*. São Paulo, Hedra, 2010, p. 175.

⁷ João Cabral de Melo Neto. “Considerações sobre o poeta dormindo”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 685.

⁸ Vinicius de Moraes, “Duas gerações de intelectuais”, texto publicado em *A Manhã*, 13 ago. 1942. Cf. *O cinema de meus olhos* (org. Carlos Augusto Calil). São Paulo: Companhia das Letras, p. 52-54.

artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição”.⁹ O que atraía os modernistas era a representação da vida “em sua simultaneidade visual”, conforme escreveu Mário de Andrade em *A escrava que não é Isaura* (1924), ensaio no qual considerou o cinema como agente reformador da história da arte moderna, ponto de ruptura, o “Eureka! das artes puras”.¹⁰ Seu romance *Amar, verbo intransitivo* (1926) foi rotulado como “cinematográfico” pelo próprio escritor. Na obra de Oswald de Andrade, o “estilo telegráfico” também ecoava essa obsessão pela simultaneidade. A mesma observação caberia à prosa de Antônio de Alcântara Machado, construída através do corte e da montagem — “cortante como uma gilete”, no dizer de Sérgio Milliet.¹¹ De modo análogo, o “romance proletário” de Patrícia Galvão, *Parque industrial* (1933), experimentou montagens ideológicas, explorando contrastes e relações de contiguidade, à maneira do cinema russo.¹²

Na verdade, antes mesmo da vanguarda de 1922, os escritores do início do século XX, posteriormente classificados como “pré-modernistas”, já procuravam no “cinematógrafo” uma inspiração para agilizar e modernizar sua prosa.¹³ Além do cronista João do Rio, exemplo mais célebre dessa tendência, também poderia ser evocado, totalmente à margem do Modernismo, o caso do escritor Benjamin Costallat, autor do polêmico *Mademoiselle Cinema* (1923), cuja linguagem direta e acelerada, inspirada na estética cinematográfica, ajudou a torná-lo um dos maiores sucessos editoriais da época. Este foi o primeiro romance lido por João Cabral no Recife, quando contava apenas oito anos de idade.¹⁴

Entre os anos de 1942 e 1946, vivendo no Rio de Janeiro, o poeta não deixou de frequentar os cinemas, às vezes na companhia de Carlos Drummond de Andrade, cujo silêncio profundo na sala de projeção o deixava impressionado, “como se ocupasse uma faixa de atenção e uma zona só suas na câmara escura da sala”, escreveu José Maria Cançado, biógrafo de Drummond.¹⁵ Em um poema escrito em setembro de 1946, época em que trabalhava no

⁹ “Klaxon”, texto de apresentação escrito por Mário de Andrade, mas assinado por “A redação”. In: *Klaxon* n. 1, mai. 1922.

¹⁰ Mário de Andrade. *Obra imatura*. Rio de Janeiro, Agir, 2009, p. 294.

¹¹ Bruno Gonçalves Zeni. *Fachada, sinuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. São Paulo, *ficção no século XX* (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH/USP, 2004, p. 29-30.

¹² A crítica de filmes publicada por Mário de Andrade não deixa dúvida quanto ao interesse dos modernistas pelo cinema como arte. A respeito das relações entre o Modernismo e o cinema, ver Ismail Xavier. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 141-166.

¹³ Flora Süssekind. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

¹⁴ Ver a entrevista dada pelo poeta a Vinicius de Moraes, “Um poeta ganha 100 mil cruzeiros”. *Manchete*, 27 jun. 1953, p. 26.

¹⁵ José Maria Cançado. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Globo, 2006, p. 262.

Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp), o poeta pernambucano, entediado da rotina de funcionário, pedia conselho ao amigo mais velho: “Não é lá fora o dia/ Que me deixa assim, / Cinemas, avenidas/ E outros não-fazeres.// É a dor das coisas (...)”.¹⁶

As idas ao cinema se tornariam ainda mais rotineiras em Londres, o segundo posto diplomático do poeta na Europa, depois de uma efervescente vivência espanhola. “A cidade é monstruosamente grande e cheia de tudo. Você aqui pode ver o que quiser”, escreveu em abril de 1951 ao diplomata Lauro Escorel. “Tenho tirado a forra é em cinema. Tenho visto uma quantidade grande de bons filmes antigos”, acrescentou. João Cabral não ia simplesmente a cinema, mas a cineclubes, “ver essas coisas fabulosas do cinema, de que se ouve falar aí no Brasil sem possibilidade de conhecer”, anotou em carta ao poeta Lêdo Ivo.¹⁷ Filiado a sete clubes de cinema, o poeta via todas as noites um filme diferente: Lumière, Griffith, Eisenstein e outros clássicos russos, franceses e ingleses. Assim como fazia com a poesia dos países em que passava a viver, que lia metodicamente, João Cabral decidiu estudar o cinema desde o princípio. Uma das salas que frequentava era o Left Club, que exibia apenas filmes soviéticos. No Instituto de Cinema Britânico, onde o espectador podia escolher a fita a que desejava assistir, ele adquiriu o interesse pelo cinema documentário.¹⁸

Ao contrário de Vinicius de Moraes, que em matéria de cinema se dizia “vassoura”, isto é, capaz de ver, sem preconceitos, qualquer tipo de filme, João Cabral era bem mais seletivo. Em Londres, uma única vez ele se dispôs a visitar o circuito comercial, assim mesmo para assistir

¹⁶ *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 60.

¹⁷ Lêdo Ivo. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2007, p. 52-53. A correspondência de João Cabral com Lauro Escorel foi consultada na Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁸ Foi em Londres que João Cabral conheceu a obra do cineasta carioca Alberto Cavalcanti, que desde os anos 1920 se estabelecera na Europa, fazendo diversos documentários na Inglaterra. Em 1953, ao comentar sua vivência no exterior, o poeta declarou: “Não se conhece nada da cultura brasileira. Talvez um pouco da arquitetura de Niemeyer, da pintura de Portinari e da música de Villa-Lobos. Uma vez assisti em Londres a uma conferência sobre Alberto Cavalcanti em que ele era chamado de ‘French editor’. A verdade é que os encarregados da divulgação da nossa cultura não a conhecem” (cf. *Diário de Pernambuco*, 25 out. 1953). No início dos anos 1950, Cavalcanti voltou ao Brasil, contratado pela Companhia Vera Cruz, e convidou Lêdo Ivo para ingressar na sua equipe como roteirista. “Viva o script-writer”, comentou Cabral em carta datada de outubro de 1951, na qual demonstrou curiosidade pela empreitada do amigo. “Você precisa de alguma orientação sobre a técnica de escrever essas coisas? Pergunto porque vi por acaso numa livraria diversos livros sobre como escrever scripts cinematográficos.” Em sua resposta, Lêdo Ivo disse que preferia as lições do próprio Cavalcanti. Este, no entanto, se desentendeu com a empresa cinematográfica. O roteiro não filmado de Lêdo Ivo seria depois aproveitado no romance *O sobrinho do general*, que, segundo o autor, assimilou a técnica do *camera eye* e outras lições de Cavalcanti. Lêdo Ivo, op. cit., p. 59.

a um filme de Jean Renoir, *O rio sagrado* (*The river*), rodado em 1950 na Índia.¹⁹ Ao teatro também ia pouco, porque odiava os intervalos e as pessoas que acorriam aos espetáculos apenas para serem vistas. Como era tímido, preferia o cinema, onde a sessão era contínua e ele podia entrar e sair no escuro. Entretanto, depois da experiência em Londres, acabou por se afastar do cinema por não gostar de filmes dublados, que eram mais comuns na Europa. Preferia o cinema legendado, que permitia ver a interpretação do ator na sua própria língua. “Porque se você vê um grande ator sendo dublado por um ator de segunda perde completamente o impacto”, declarou em depoimento concedido em 1994 a José Geraldo Couto.²⁰

Na Inglaterra, enquanto devorava clássicos em cinemas de arte, João Cabral também se dedicava à leitura dos poetas de língua inglesa, interessando-se especialmente pelos imagistas — Ezra Pound, W. H. Auden, William Carlos Williams, entre outros —, que recusavam a tradição simbolista e seu fascínio pela música, em favor da criação de imagens claras e objetivas, em sintonia com o século da fotografia e do cinema. A exemplo de Auden, que dizia ser a música o “domínio do vago”, o autor de *O engenheiro* se considerava “nada auditivo”, um “visual completo”. Ao regressar de Londres, estava convencido da importância do cinema para a sua linguagem poética. “O cinema é a grande arte nova, e Chaplin o seu grande artista”, declarou, na mencionada entrevista a Vinicius de Moraes, fazendo eco à grande paixão de Mário de Andrade, Drummond e outros modernistas.

O cinema, para João Cabral, era essencialmente fotografia, “imagem imediata”. Por essa razão, achava que o documentário seria a forma lógica e legítima para a arte cinematográfica, e não as histórias de amor que infestaram as telas — outra explicação, segundo ele, para que ficasse enfastiado com o cinema. “Porque o romance no cinema é cópia do romance, é o cinema roubar para ele o público que compra romance”, afirmou em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco. “Agora, o cinema não tem porque mentir a realidade, não é isso?”²¹ Nos cineastas russos, Cabral valorizava sobretudo o realismo que ele mesmo procurava em sua escrita. Os filmes mais recentes, como os da *Nouvelle Vague*, lhe interessavam pouco. “Godard, por exemplo, pode ser um gênio do cinema, mas eu acho ele um chato”, confessou no final dos anos 1980.²² Já a obra de Serguei Eisenstein, de quem lera com entusiasmo o livro *The Film Sense* (*O sentido do filme*), originalmente publicado em 1943, ele conhecia de ponta a ponta e, conforme

¹⁹ Sérgio Augusto. “Amor pela rotina, ódio ao Rio”. *Tribuna da Imprensa*, 10 mar. 1988.

²⁰ Apud Félix de Athayde. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998, p. 20-21.

²¹ O depoimento foi gravado em 14 mar. 1968 e reproduzido pelo *Diário de Pernambuco* em 21 out. 1979.

²² Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 20.

declarou na citada entrevista a Sérgio Augusto, passaria a considerar um dos pilares teóricos do seu construtivismo poético.

Embora acreditasse que o cinema não deveria imitar o romance, João Cabral também reiterou em diversos depoimentos a ideia de que cinema seria a arte mais próxima da literatura. “Não é estático como a pintura, mas uma sucessão de imagens em movimento, como o romance e a poesia”, disse a Sérgio Augusto. A capacidade de se desenvolver tanto no tempo como no espaço era o traço que distinguia, a seu ver, o cinema e a literatura de outras expressões como a música e as artes plásticas. A esse respeito, um comentário mais extenso foi realizado em 1989, no depoimento do poeta a Sebastião Uchoa Leite:

Cinema é uma coisa que sempre me fascinou. Mas o cinema é ambíguo. Ao mesmo tempo em que é espacial, porque você está olhando a composição naquele momento, aquela imagem vai se transformando, de forma que o cinema é uma série de pinturas, de quadros, que seguem uma estrutura melódica. (...) Porém, os cineastas que mais me interessam são aqueles que exploram a beleza plástica, não aqueles que se interessam mais pela coisa musical, que é a continuidade. Porque, você repare, o cinema são duas coisas: é a coisa do tempo e, a cada momento, um corte do espaço.²³

João Cabral não se via apenas como um poeta influenciado pela técnica do cinema, como tantos que surgiram no século XX. A experiência de ter sido “viciado em cinema”, a investigação acurada da história do cinema, desde as suas primitivas manifestações, e o interesse teórico pela linguagem cinematográfica, tudo isso o levou enunciar, em um de seus últimos depoimentos mais longos, a conclusão enfática de que ele próprio teria sido um cineasta: “Fui um cineasta, não de fazer filmes, mas de assistir filmes”.²⁴

Dado o alcance dessa paixão, causa certo estranhamento o fato de não ter existido um envolvimento maior do poeta com o cinema brasileiro — ausência de contatos que durante muito tempo, como se sabe, foi predominante no meio intelectual do país, devido ao extremo marginalismo da produção cinematográfica. De Cabral, como observaria Vinicius de Moraes a respeito da geração que o precedera, não se esperaria jamais que pudesse compor um bom roteiro e contribuir para a criação do cinema nacional. O desinteresse era tão grande que, alegando viver fora do Brasil, o poeta afirmaria mais de uma vez nunca ter visto um filme de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. Quando vivia no Paraguai, a pedido da filha, Inez Cabral, então casada com o cenógrafo Régis Monteiro, ele enviou uma porção de penas para o vestuário dos

²³ *Ibidem*, p. 20.

²⁴ João Cabral de Melo Neto, “Encontro com os escritores: os poetas” (conferência pronunciada em junho de 1993 na UFRJ). In: *Poesia completa e prosa* (org. Antonio Carlos Secchin). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, p. 776.

personagens de *Como era gostoso o meu francês*, lançado em 1971. Mas sua relação com o Cinema Novo jamais se estreitou. No início do movimento, o poeta chegou mesmo a impedir a adaptação cinematográfica de seu poema *Morte e vida severina*, proposta pelo mesmo grupo que havia produzido o longa-metragem coletivo *Cinco vezes favela*, vinculado ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Em Salvador, onde foi encenado pela Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com direção de Luiz Carlos Maciel, o auto de Natal cabralino despertou também a atenção de Glauber Rocha. “É um roteiro excelente para peça ou filme: mas é sobretudo poesia”, escreveu o jovem cineasta em junho de 1963, pouco antes de dar início à imagem de *Deus e o diabo na terra do sol*. Na opinião de Glauber, o texto podia ainda ser encarado como um “estudo para teatro popular” que encerrava uma “lição de método para autores e diretores”.²⁵ Não seria exagerado supor que, no campo literário, além das obras de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, também a de João Cabral tenha constituído uma referência importante para o épico que o diretor filmaria no sertão baiano.

O projeto de filmagem de *Morte e vida severina* pelo grupo do Cinema Novo foi apresentado ao poeta por Félix de Athayde: “O que se faz de melhor no Brasil atualmente é cinema. Filmes ótimos”, relatou o amigo em carta escrita em maio de 1962. Dois meses depois, Cabral recebeu o pedido de autorização para o uso da obra. O próprio Félix ficaria responsável pela adaptação, em parceria com o diretor Leon Hirszman, que já estava pronto para se deslocar para Pernambuco. O filme seria produzido pelo Movimento de Cultura Popular do Recife, criado no governo de Miguel Arraes. Entretanto, João Cabral não deu sua permissão: “Suspenda imediatamente qualquer providência tomada qualquer propaganda ou notícia sobre filme abraços João”, respondeu em telegrama enviado de Sevilha.²⁶ Um dado curioso: antes que o projeto fosse abortado, Leon Hirszman havia sido substituído por Eduardo Coutinho, também integrante do CPC, que, após a recusa do poeta, tendo conhecido no interior da Paraíba a viúva de um líder das ligas camponesas, deu início ao projeto de *Cabra marcado para morrer*, que levaria duas décadas para concluir.

Após a bem-sucedida montagem de *Morte e vida e severina* realizada em 1965 pelo Tuca, grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica, com direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque, houve nova investida da geração do Cinema Novo. No final de 1966, a imprensa noticiou a aquisição dos direitos pelo diretor e produtor Luiz Carlos Barreto. A ideia, contudo, não prosperou. Posteriormente, depois de dirigir uma nova montagem teatral, semelhante à do Tuca,

²⁵ Apud Zila Mamede. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo, Nobel, 1987, p. 359-360.

²⁶ A correspondência de Félix de Athayde com João Cabral foi consultada no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

com a Companhia de Paulo Autran, Silnei Siqueira comunicou ao poeta que também acalentava um antigo projeto de filmar *Morte e vida severina* e que vinha buscando subsídios para imagens em outro poema cabralino, *O rio*. “Não tenho medo do verso, pelo contrário. Estou certo de que é a palavra o elemento faltante no cinema”, escreveu Silnei em outubro de 1970.²⁷ Entretanto, o texto só chegaria às telas em 1977, pelas mãos do cineasta Zelito Viana. No elenco, estavam José Dumont, Stênio Garcia, Jofre Soares, Tânia Alves e Elba Ramalho. Uma parte do filme era documental, reconstituindo de modo contundente o percurso dos retirantes do sertão até a cidade do Recife. A outra, considerada menos interessante, era constituída pela dramatização. Para ligar as duas partes, foram utilizados, por sugestão do próprio poeta, trechos de *O rio*. Já em 1953, quando foi publicado, Cabral havia dito em sua entrevista a Vinicius de Moraes que “gostaria de ver *O rio* transformado num documentário cinematográfico”.²⁸

A censura, porém, não poupou o filme de Zelito Viana. Por mais de dois anos, sua exibição no exterior ficou proibida, sob a alegação de que a obra continha “imagens desprimorosas” e que tratava de problemas que podiam “suscitar interpretações errôneas por parte do estrangeiro”.²⁹ Ainda na década de 1970, a obra cabralina renderia dois documentários: *O curso do poeta*, de Jorge Laclette, e *Liames: o mundo espanhol de João Cabral de Melo Neto*, dirigido por Carlos Henrique Maranhão. Nos últimos anos da vida do poeta, outras três produções audiovisuais se destacariam: *Duas águas*, *Recife de dentro para fora* e *Recife/Sevilha*, sob a direção, respectivamente, de Cristina Fonseca, Kátia Mesel e Bebeto Abrantes.

Na obra poética de João Cabral, a referência ao cinema desponta já nas primeiras composições, de caráter surrealista, produzidas sob o estímulo e a sombra de Willy Lewin. “As estradas em long-shot todas/ se reuniram numa só estrada”, escreveu o autor em 1938 em “Poema”. Datado do mesmo ano, o poema em prosa “Episódios para cinema” é uma narrativa onírica e arbitrária, dividida em quatro partes, que logo na abertura faz referência a um famoso ator dos primórdios do *western* americano: “Eu pedia angustiadamente o auxílio do cavalo de Tom Mix”.³⁰

²⁷ Mais de uma década depois, em dezembro de 1982, ao comentar a versão televisiva do auto de Natal exibida pela TV Globo, com direção de Walter Avancini, Silnei Siqueira voltaria atrás: “Embora haja exercitado alguns roteiros cinematográficos para *Morte e vida severina*, sempre considerei e reconheci tratar-se, fundamentalmente, de uma peça de e para teatro”. As cartas de Silnei Siqueira a João Cabral foram consultadas na Fundação Casa de Rui Barbosa.

²⁸ No mencionado depoimento ao Museu da Imagem e do Som de Pernambuco, Cabral acrescentou: “Minha ideia quando escrevi *O rio* foi fazer assim uma espécie de fala para acompanhar um documentário (...) para um dia, se uma pessoa fizesse um documentário sobre o Capibaribe, podia ler aquilo como texto do filme”.

²⁹ Ver as reportagens publicadas pelo *Jornal do Brasil* em 28 abr. 1978 e 20 dez. 1979.

³⁰ João Cabral de Melo Neto. *Primeiros poemas*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 807-809.

Uma década e meia depois, no longo poema narrativo e geográfico *O rio*, publicado em 1953, ao evocar sua infância vivida à beira do Capibaribe, João Cabral voltaria a usar o cinema, desta vez como símile do rio, indicando não apenas que suas imagens se imprimiam na retina do menino, mas também que as águas pareciam lhe relatar uma história: “um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema”.³¹ A associação se aprofundaria mais tarde no poema autobiográfico “Prosas da maré da Jaqueira”, no qual o Capibaribe é chamado de “minha leitura e cinema”: “Muita coisa discorria(s),/ coisas de nada ou pobreza,/ pelo celuloide opaco/ que em sessão contínua levas”. No desfecho da composição, o poeta atribui ao convívio com o rio a origem do seu “vício de ouvir/ e sentir passar-me o tempo”.³²

Cara aos modernistas, a palavra “cinema” adquire um novo *status* na obra de Cabral. Foi o que constatou Ferreira Gullar, ao comentar as transformações sofridas pela poesia brasileira a partir da década de 1920. Na lírica de Mário de Andrade, a referência explícita a salas de exibição (“Há fita de série no Colombo”) coexistia com o uso do termo com conotação metafórica: “É aguentar o cinema cotidiano”. Duas décadas depois, o aproveitamento do cinema como “palavra poética”, aludindo a uma vivência humana coletivamente experimentada, se ampliaria na poesia de Drummond: “Vem a recordação, e te penetra/dentro de um cinema, subitamente”. Já na poesia cabralina, de acordo com Gullar, o cinema é, antes de tudo, “a palavra cinema, já tomada como um dispositivo capaz de psicologicamente precipitar uma série de relações”. O exemplo foi extraído da “Antiode”: “Fome de vida? Fome/ de morte, frequência/ da morte, como de/ algum cinema”. Sem deixar de ser “matéria verbal pura”, conclui Gullar, “a palavra aí é quase símbolo”.³³

Em sua primeira temporada na Espanha, vivida em Barcelona, entre 1947 e 1950, João Cabral conheceu, maravilhado, não só as *corridas* de touros, mas também a literatura espanhola. O que mais lhe atraiu, então, foi a descoberta da poesia anterior ao Século de Ouro, caracterizada pelo realismo e por uma linguagem concreta: “Uma literatura objetiva, que descreve visualmente as coisas. Isto, para mim, foi a grande revelação da poesia espanhola”, relatou.³⁴ Em diversos depoimentos, Cabral mencionou o impacto que lhe causou a leitura do épico medieval *El cantar del Mio Cid*, o poema mais antigo da literatura espanhola. Uma passagem em especial o impressionara. Ao descrever o choque entre o exército cristão e o mouro, em vez de afirmar, abstratamente, que foi grande o número de cavaleiros mortos, o poema dizia: “Muchos cavalos corrieron sin sus

³¹ João Cabral de Melo Neto. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe da sua nascente à cidade do Recife*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 137.

³² João Cabral de Melo Neto. *A escola das facas*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 443-445.

³³ Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002, p. 112-114.

³⁴ Conchita Domingo Borrel. *Influência da cultura hispânica no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nonoar, 2012, p. 137.

jinetes”. João Cabral identificou aí uma autêntica linguagem cinematográfica. “Você vê a máquina filmando os cavalos fugindo no atropelo”, declarou em entrevista a Mário Chamie.³⁵

O leitor de poemas cabralinos como “Estudos para uma bailadora andaluza”, que abre *Quaderna* (1960), é tomado pela mesma impressão de objetividade, que tem sido comumente associada pela crítica ao trabalho de uma câmera cinematográfica. Na composição multifacetada, dividida em seis partes, Lauro Escorel identificou um “dinamismo que se podia qualificar de cinemático”, resultante da focalização, em diferentes ângulos, de “numerosas tomadas da bailadora”.³⁶ Analisando o mesmo poema, Joana Matos Frias enfatizou não apenas a “deslocação sucessiva do ângulo de visão do sujeito em torno do objeto”, mas também os diferentes nexos estabelecidos com o cinema por João Cabral e Murilo Mendes. Enquanto este era mais fascinado pelos efeitos da montagem eisensteiniana, o outro revelaria um “olho sobre-humano que transfigura o mundo visível — a câmara”.³⁷

Em *Quaderna*, teve início o processo do poema em série, apresentando variações e contrapontos de imagens, que seria aprimorado em *Serial*, publicado em 1963 no volume *Terceira feira*. Nessa composição em série, “a caça ao objeto”, nas palavras de José Guilherme Merquior, “se sucede nos flashes de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do ‘cameraman’ consegue unir sem perda de fluidez, de modo que o que era filme eisensteiniano (o assalto brusco ao aspecto irrevelado do mundo) vira narração americana, de conjunções macias, de filme contínuo e brando”.³⁸ Na contramão dos poemas breves, instantâneos, que se tornaram recorrentes na moderna lírica brasileira, Cabral prefere os poemas longos, discursivos, que deslizam pelos objetos com muitas angulações. Foi o que observou Antonio Carlos Secchin: “O melhor correlato para sua arte não é a fotografia, mas o cinema, com o espraiar-se no espaço e no tempo”.³⁹

Uma das últimas obras de João Cabral, *Auto do frade* (1984), teve sua origem diretamente conectada ao cinema. Veiculada pelo *Jornal do Brasil*, a primeira notícia a respeito do

³⁵ Mário Chamie. “Desleitura da poesia de João Cabral”. In: *Casa da época*. São Paulo, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 48. Em carta a Lauro Escorel, datada de 11 de agosto de 1947, João Cabral, depois de adquirir uma prensa manual, informou que um dos seus projetos como editor era publicar um roteiro cinematográfico do *Mio Cid*, ideia que foi sugerida a Vinicius de Moraes: “Creio que daria coisa muito boa”, enfatizou o poeta. O projeto, contudo, não foi adiante. Em seu lugar, o selo O Livro Inconsútil imprimiu o poema *Pátria minha*.

³⁶ Lauro Escorel. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, Duas Cidades, 1973, p. 88.

³⁷ Joana Matos Frias. “Um olhar nítido como um girassol: João Cabral e Murilo Mendes”. In: *Colóquio Letras* n. 157/158, jul./dez. 2000, p. 68.

³⁸ José Guilherme Merquior. “Serial”. In: *Razão do poema: ensaios de críticas e de estética*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p. 120.

³⁹ Antonio Carlos Secchin. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 417.

projeto informou que se tratava de um “roteiro poético para o cinema”.⁴⁰ De acordo com o poeta, a leitura do artigo do historiador pernambucano Mário Melo sobre os últimos momentos da vida de Frei Caneca, do instante em que foi acordado até a hora do seu fuzilamento, lhe indicou claramente que “ali havia cenário, roteiro, personagens”. Como nenhum cineasta se interessou em filmar a história, ele tomou a decisão de escrever um auto ou “poema para vozes”: “O resultado é o *Auto do frade*, imaginado como um filme, escrito em versos e estruturado como para teatro”, disse ele quando a obra foi publicada. Em outro depoimento, admitiu que a obra “é mais um filme do que um auto, propriamente. Tem mais um cenário de cinema”.⁴¹

Além da visualidade das cenas, ressaltada em todo o poema, o desfecho, que se destaca por ter sido escrito em prosa, evoca diretamente um roteiro de filme. Não por acaso, foi intitulado “Cinema no pátio”. O poeta apresenta, então, uma descrição seca e violenta da chegada à igreja do Carmo do corpo de Frei Caneca:

Quatro calcetas com duas tábuas ao ombro, nas quais se pode distinguir o corpo de um homem deitado, dirigem-se à porta principal da Basílica do Carmo, e deixam cair no chão, grosseiramente, o corpo que traziam. Batem na porta, aos pontapés, e vão embora, sem esperar. A porta da igreja se abre pesadamente e aparece o vulto de um sacerdote que arrasta para dentro da nave o corpo atirado nos degraus da escada. A porta se fecha, e a noite prossegue, também pesadamente.⁴²

Nesse momento final, João Cabral decidiu que não cabia usar verso, nem diálogo, sob pena de estragar a cena. “Não adiantava ninguém falar ali”, explicou. Daí a opção pelo “puro cinema”. Acabar o poema em prosa tinha como objetivo “deixar mais forte a imagem”.⁴³ Sem cortes, à maneira de um plano-sequência, o olho-câmera do poeta acompanha as ações dos calcetas e do sacerdote. A atenção se fixa na porta, termo que se repete quatro vezes no curto fragmento. As últimas palavras ecoam o desfecho trágico do poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, que também se encerra com um corpo “estatelado” — “A noite geral prossegue/ a manhã custa a chegar”. Na frase final do *Auto do frade*, ocorre a sugestão de um movimento de câmera que realiza, por meio da montagem interna, uma construção metafórica. Distanciando-se da porta fechada, a visão se abre para captar a noite escura, igualmente pesada — oposta à “clara justiça” e à “cidade solar” que, a exemplo de Frei Caneca, também eram sonhadas pelo poeta engenheiro.

⁴⁰ A breve nota terminava com uma curiosa exortação: “Os cineastas interessados em filmá-lo podem dirigir-se ao poeta, que ele responderá todas as cartas”. *Jornal do Brasil*, 7 maio 1980, p. 6.

⁴¹ Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 117-118.

⁴² João Cabral de Melo Neto. *Auto do frade*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 513.

⁴³ Apud Félix de Athayde, op. cit., p. 118.

Ivan Marques

Professor de literatura brasileira na Universidade de São Paulo. Publicou os livros *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (2013) e *João Cabral de Melo Neto: Uma biografia* (2021), entre outros.

UM PROJETO EDITORIAL SONHADO: CARTAS SOBRE A CRIAÇÃO DE O LIVRO INCONSÚTIL

Priscila Monteiro
Universidade de Coimbra

Não é nova a constatação do amadurecimento poético entre *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*; tampouco é inédita a informação de que as primeiras edições das respectivas obras de 1947 e 1950 foram publicadas originalmente por uma tipografia caseira mantida por João Cabral de Melo Neto naquele período, enquanto atuava como vice-cônsul brasileiro em Barcelona. Entretanto, esses dois não foram os únicos impressos pelo projeto editorial batizado de O Livro Inconsútil: mais doze títulos, de outros autores, vieram à luz pela prensa do poeta. A imersão cotidiana no universo tipográfico mostra-se como uma possibilidade de consolidação entre o técnico e o conceitual da sua poesia durante e após esta experiência, expressa em sua correspondência ativa da época em que formulava seu projeto editorial.

Palavras-chave: correspondência ativa João Cabral de Melo Neto; Arquivo-Museu Fundação Casa de Rui Barbosa; epistolografia; historiografia literária; editora artesanal.

Priscila Oliveira Monteiro Moreira assina seus textos como Priscila Monteiro. É doutoranda em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, pesquisadora do projeto “ReCodex: formas e transformações do livro”. Atua como professora de Redação pré-universitária na rede privada de ensino em Porto Alegre, Brasil. E-mail: priscilaommoreira@gmail.com

Publicações recentes:

Priscila Monteiro (supervisionada por Manaíra Aires Athayde): “O cavalo de todas as cores’ de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só”. *Revista Via Atlântica* (USP), v. 1, 41-58. 2017.

A DREAMED EDITORIAL PROJECT: LETTERS ABOUT O LIVRO INCONSÚTIL CREATION

The finding of the poetic maturity between *Psicologia da composição* and *O cão sem plumas* is not new; nor is it unprecedented the information that the first editions of the respective works of 1947 and 1950 published originally by a homemade typography kept by João Cabral de Melo Neto at that time, while he was serving as Brazilian vice-consul in Barcelona. However, these two titles were not the only ones printed by the editorial project called “O Livro Inconsútil”: twelve more titles, by other authors, were issued through the poet’s press. This daily immersion in the typographic universe shows itself as a possibility of poetic consolidation between the technical and conceptual aspects of his poetry during and after that experience, expressed in his active letters from the time when he formulated his editorial project.

Keywords: João Cabral de Melo Neto correspondence; Archive-Museum Fundação Casa de Rui Barbosa; epistolography; literary historiography; handmade publisher.

Priscila Oliveira Monteiro Moreira signs her texts as Priscila Monteiro. She is a doctoral student in Materialities of Literature at the University of Coimbra, researcher on the project “ReCodex: forms and transformations of the book.” She also teaches writing in a pre-university private school in Porto Alegre, Brazil. Email: priscilaommoreira@gmail.com

Caso nos fosse facultado o acesso a nossos pensamentos de juventude, sobretudo àqueles que antecederam golpes irremediáveis e impossíveis de prever, por certo algumas das nossas impressões da época nos pareceriam ingênuas, enquanto outras talvez nos pareceriam surpreendentemente visionárias. Ler a correspondência de um autor é ter acesso a uma máquina do tempo: muitas das questões que acometem remetentes já estão resolvidas quando os destinatários respondem, mas isso não invalida as questões levantadas, tampouco o diálogo estabelecido. A força que emana de cartas trocadas entre amigos e pares nutre-se da espontaneidade com que percepções, confissões e juízos de valor são expressos com liberdade. Por esta razão, adentrar na intimidade desse tipo de documento e torná-lo público exige conhecer a temporalidade e os contextos envolvidos.

João Cabral de Melo Neto (a seguir, referenciado por suas iniciais) é o enunciador das cartas que serão mencionadas neste artigo, oriundas do acervo de seus missivistas. É relevante compor este cenário: em 1947, JCMN desconhece que, em um futuro distante, será imortalizado por sua obra, tampouco sabe que, em breve, será acometido por enxaquecas lancinantes que o acompanharão até o fim de sua vida. Seus registros antecedem, portanto, várias características de sua biografia. As correspondências escolhidas vão ao encontro (e pegam pela mão) um diplomata recém-promovido, migrando para o exterior pela primeira vez, impressionado com a carreira diplomática a dar-lhe tempo para ler e escrever, recém-casado, pai de um único filho – que não sabe que ainda terá mais quatro. Um poeta com dois livros lançados em edições independentes e um poema publicado em uma revista de grande circulação, além de fazer parte um círculo de amigos escritores na vanguarda carioca. Esse poeta mais jovem tem muito para contar sobre suas ideias.

O objetivo deste artigo é levantar a hipótese de a experiência editorial realizada por Cabral ser também um aprendizado poético relevante. Para tanto, é preciso recorrer à historiografia em alguns momentos, à biografia em outros, mas não se restringir a isso. Logo, ressalta-se que este trabalho não versará sobre a produção estritamente literária do autor, mas sobre parte da correspondência escrita por ele. O repertório escolhido tem um recorte temporal específico: resgataremos apenas fragmentos de cartas enviadas entre 1947 e 1948, a fim de acompanhar os primeiros meses da formulação de sua incursão gráfica, desde o registro cronológico do gérmen de sua ideia. Este caminho será guiado pelo olhar de um poeta aprendiz, desbravador de texturas de papéis, de tintas, de escolhas de famílias de tipos metálicos. É um criador disposto a dar forma a suas ideias em uma linguagem, para ele, desconhecida, mas que está disposto a desbravar.

A fase entre *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas* tem sido pouco estudada, tendo sido recentemente percebida em suas particularidades relacionadas com o período histórico e com a vida consular, sem, entretanto, focar em suas impressões gráficas, tampouco considerá-las como um projeto intelectual relevante¹ – embora estudos de tradução apontem que sua relação com Miró possa ter consolidado o cruzamento entre o técnico e o conceitual da sua poesia². Ainda que o poeta tenha, inclusive, produzido ensaios sobre pintura e arte durante a época em que manteve *O Livro Inconsútil* (OLI)³ e que, logo após sua saída da Espanha, tenha dedicado suas publicações seguintes a ensaios em prosa a respeito de sua poética – ambos de 1952, *Poesia e composição* e *Crítica literária* –, há uma dissociação entre a experiência catalã e sua produção literária.

Aberto para consulta desde 2005, o acervo literário de JCMN tem o potencial de atualizar a fortuna crítica mediante ferramentas analíticas voltadas para a Teoria da Literatura, a exemplo de estudos nos campos de Crítica Genética e de Tradução⁴. A correspondência passiva do poeta integra a pasta que leva seu nome no vasto Arquivo-Museu de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (FCRB), junto de manuscritos e esboços originais, somando um total de 1854 folhas divididas em 1094 documentos e organizadas em 259 dossiês. É um repertório de fôlego; entretanto, ainda é incompleto, dado que a parte ativa enviada por Cabral está fragmentada em arquivos particulares. Essa fragmentação demanda o mapeamento das cartas recebidas por Cabral, vindas de autores com quem manteve alguma troca, a fim de encontrar, ao cabo, as cartas enviadas por ele. É como um jogo labiríntico de encaixe. Felizmente, alguns desses remetentes também têm suas correspondências sediadas na mesma Fundação, tornando possível a consulta e o cruzamento dos dados entre correspondências ativas e passivas do

¹ Cf. Joshua Enslin: “Escrever é para mim trabalho braçal”: Cabral’s “O cão sem plumas” and the Brazilian Consulate in Barcelona, 1947-1950. *Portuguese Literary and Cultural Studies. South Atlantic, past & present*, n. 27, 2016.

² Cf. Nicolas Fernandez-Medina: “Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950”. *Luso-Brazilian Review*, v. 42 n.2: 89-109, 2005.

³ Cf. JCMN. “Tàpies, Cuixart, Ponç”. *Cobalto* 49, fasc. 3. 1949.

_____. *Sonets de caruixa*. Joan Brossa. *O Livro Inconsútil*: Barcelona, 1949. JCMN (Org.).

_____. “Pròleg”. In: BROSSA, Joan. *Em va fer Joan Brossa*. Cobalto. 1951.

_____. *Joan Miró*. Barcelona: Editions de l’Oc. Organização, curadoria de imagens e texto crítico de JCMN. 1950.

⁴ Cf. Ricardo Carvalho: “Do catalão ao português: João Cabral tradutor”. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 49, n.1, 137-149, janeiro/junho, 2009.

Cf. Francisco Lima Rocha: “Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual”. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. 2011.

poeta⁵; outras, têm destino incerto: possivelmente foram leiloadas ou foram extraviadas pela passagem do tempo. Recorrer às cartas tem se mostrado um caminho válido para compreender a motivação em sustentar o referido projeto editorial, dado que a correspondência de um escritor é uma ferramenta potente para desvelar aquilo que, por meio de inferências, não conseguimos alcançar⁶. Poucas cartas estão publicadas; muitas outras, entretanto, a maior parte permanece inédita e muitas outras estão ainda por conhecer sobretudo na medida em que seus missivistas cedem seus acervos pessoais, a exemplo da correspondência passiva de Augusto de Campos, que conta com vasto repertório enviado pelo poeta pernambucano⁷. Registre-se, portanto, que uma pesquisa aprofundada da correspondência cabralina mostra-se como uma tarefa necessária ainda por ser melhor executada.

O início e o final de OLI estão envoltos por uma espécie de cortina de fumaça. A versão mais conhecida sobre sua fundação relaciona-se com um pedido médico: na anedota recontada sucessivas vezes, sobretudo a partir dos anos 1960, Cabral teria apenas atendido a uma prescrição médica cuja recomendação era a prática de exercícios físicos a fim de atenuar dores de cabeça; teria encontrado na tipografia uma resolução terapêutica. Esta versão indica também o desinteresse da crítica literária em esmiuçá-lo, pois seria um tema meramente anedótico e circunstancial. O término da tipografia, por sua vez, apresentado em diferentes versões. Em uma delas, a mudança da família para Londres teria feito a tipografia simplesmente deixar de existir⁸. Em idade avançada, no entanto, afirmou ter se desfeito da prensa apenas no Brasil, em um convento em Petrópolis⁹. Sua biografia justifica essa desconfiança: em 1952, foi afastado do cargo diplomático por dois anos, sem remuneração, acusado de usar sua prensa na Inglaterra para imprimir panfletos políticos do partido

⁵ Cumpre esclarecer que, por uma questão de propriedade e direito autoral, o conteúdo das cartas enviadas por Cabral será transcrito, sem a apresentação de fac-símile, pois a Fundação compreende que autorização do uso dos acervos não permite a reprodução de imagens não pertencentes ao arquivo do poeta, ainda que haja liberação de reproduzir aquilo que foi recebido pelo poeta, dado que lhe pertencia. Ortografias originais em desuso na língua portuguesa foram adaptadas para a convenção atual, assim como foram padronizados o formato das datas. Palavras ilegíveis estão destacadas entre colchetes.

⁶ Cf. Marcos Antonio de Moraes. “Epistolografia e Crítica Genética”. *Ciência e Cultura* (SBPC). São Paulo, v. 59, n. 1, p. 30-32, jan.-mar. 2007.

⁷ Cf. Helton de Souza. *Dialogamas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2004.

⁸ Cf. Inez Cabral; JCMN. *A literatura como turismo*. Rio de Janeiro, Alfaguara. 2016.

⁹ Cf. Cadernos de Literatura Brasileira. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.1, mar. 1996.

Cf. Sibila. “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. *Sibila: Revista de poesia e cultura*, v. 13, n. 9, ago. 2009.

comunista, uma postura considerada “subversiva”. A denúncia partiu de uma carta plantada em seu escritório, fazendo com que o poeta passasse a ter aversão a correspondências e passasse a se autodeclarar um mau missivista. A prensa e as cartas, portanto, foram sua desgraça durante um período sinistro a que não desejava retornar¹⁰; logo, sua negação sobre OLI é compreensível, assim como é possível intuir seu pavor em transformar-se em um perseguido político.

No entanto, as cartas do jovem e as entrevistas do idoso conflitavam antagonicamente: o discurso assimilado pelo tempo é resignado e preciso; já o do tipógrafo aprendiz transborda eloquência em cada aprendizado. Esta anedota da prescrição médica simplificou a importância das incursões editoriais e, acima de tudo, foi uma estratégia para desconversar, afinal parece ingênuo acreditar que, de 1947 a 1953, João Cabral tenha imprimido treze livros de poesia e uma revista apenas para se distrair.

UM SONHO ANTIGO CHAMADO “O LIVRO INCONSÚTIL”

Desde 1945, JMCN enuncia que o sonho de um engenheiro passa por um mundo claro e justo: lápis, esquadro, papel, desenho, projeto, número. Um mundo da concretude para a poética e vice-versa. Ao abrir-se para o mundo das publicações, JCMN precisou dedicar-se a uma linguagem nova, a gráfica, um universo regido pela técnica e pela objetividade. Para dar forma a seu projeto, adquiriu uma impressora e ferramentas tipográficas. Quando a casa silenciava à noite, em um pequeno cômodo ao lado do quarto de casal, o poeta compunha livros em seu sentido mais literal.

Cedo, JCMN percebeu que precisaria convencer autores para que lhe encaminhassem textos originais. A princípio, não havia critério salvo ser escrito (ou traduzido) por brasileiros ou por catalães proibidos de publicar devido à censura franquista. Optou por contatar aqueles do círculo de amigos mais próximo. A partir desse momento, mesmo que a sua revelia, o poeta abandonou o lugar exclusivo de produtor e de leitor de textos, passando a ser, simultaneamente, editor, preparador de original e revisor de provas. Em um dos livros preparados, foi, inclusive, tradutor.

Para dar início à maratona de convites a autores que lhe interessava publicar, Cabral explicou seu projeto a cada um deles. Lauro Escorel, Vinicius de Moraes, Manuel

¹⁰ O poeta é reintegrado à diplomacia em 1954 no Rio de Janeiro e retorna à Barcelona em 1956, mas já com uma perspectiva completamente diferente, razão pela qual esse artigo foca-se apenas na sua primeira temporada na cidade.

Bandeira, Clarice Lispector foram os escolhidos para serem abordados nesse estudo, mas estamos certos de haver mais registros dispersos em acervos, por enquanto, inacessíveis. Escorel certamente foi seu maior missivista: o volume de cartas trocadas com JCMN ocupa numerosas caixas do Arquivo da FCRB. É a ele a quem o poeta segreda sua intenção de adquirir uma tipografia:

[junho de 1947]¹¹

Estou em negócios para comprar uma máquina de imprimir (pequena, de mão) e todos os apetrechos necessários para isso. É um velho sonho que me torna a assaltar e que para mim representa mais que um automóvel (claro, não vai a tanto o preço). Eu mesmo pretendo compor e imprimir, artesanalmente. (acervo FCRB¹²)

É relevante destacar a forma afetiva com que se refere à ideia: “É um velho sonho que me torna a assaltar”. Mesmo ainda sem ter efetivamente comprado a máquina, Cabral já tem uma proposta de programa editorial – incluindo imprimir o próprio Escorel. Na sequência, continua:

Um pequeno programa já estabeleci, que espera apenas, a chegada do material, e a aceitação dos autores.

1. Suplemento 1947, de C. Drummond
2. Terra incomum, do J. [Joaquim] Cardoso (ou vice-versa)
3. Gongora (prosa), de Lauro Escorel

e mais para adiante, porque com a minha inexperiência creio ter com esses, trabalho para o fim do ano. Pretendo editar *Psicologia da composição*¹³, do seu servidor (como dizem os espanhóis) e uma Tauromaquia, seleção de poemas sobre touros, comentada por mim. [...] Que tal o programa? Que tal a disposição? Infelizmente não poderei tirar edições que não seja limitadas. Haveria dificuldade de mandar ao Brasil grandes quantidades, além do que, por se converterem em comércio, poderiam complicar a vida. Por isso, deixo à sua disposição, aceitar ou não. [...] Mande-me também um programa ou sua opinião sobre o que deveremos fazer. (Digo deveremos porque você fica desde já como crítico da editora artesanal (como chamá-la?). Por enquanto, não acrescento mais nada porque você já está [ilegível] de acreditar na qualidade “gráfica” do meu trabalho. Deixo para depois. (acervo FCRB)

Como se vê, embora não tivesse ainda nome, já a chama de “editora artesanal” e brinca que entenderia se o amigo desconfiasse da qualidade “gráfica” do seu trabalho. Ao longo dos meses, enquanto realizava tentativas de compra dos materiais e aguardava sua

¹¹ Embora não haja menção à data no texto original, as correspondências enviadas por Lauro Escorel em “Boston, 3 de junho” e em “21 de junho de 1947” referem-se ao tópico tratado nesta carta, o que nos permite afirmar que a missiva de JCMN tenha sido escrita neste intervalo.

¹² As cartas inéditas serão referenciadas como “acervo FCRB”, já que pertencem ao Arquivo-Museu de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB).

¹³ Impresso em dezembro daquele ano.

chegada, o esboço deste projeto mostrou-se natimorto, dado que Carlos Drummond de Andrade esquivou-se de seu convite, Joaquim Cardoso já tinha firmado compromisso com uma editora, Lauro Escorel jamais enviou seu manuscrito sobre Góngora, e o livro sobre tauromaquia nunca saiu do papel. Ao longo de toda sua existência editorial, de 1947 até 1953, o único título em prosa foi *O cavalo de todas as cores* (1950), uma revista que se propôs a ser trimestral, mas só teve um número; esta revista destoou majoritariamente da seleção feita por JCMN, que pela dificuldade de lidar com espaçamento em textos de prosa após testes sem sucesso, encomendou a impressão desta revista em uma oficina profissional externa¹⁴. Apesar de não seguir uma linha editorial desde o princípio – dado que não era uma editora, mas um projeto editorial amador –, OLI acabou por imprimir apenas poesia, condicionado, inclusive, pela ausência de prosa de autores relevantes.

Manuel Bandeira é informado sobre a ideia de JCMN em carta de 4 de setembro, três meses depois de tê-la apresentado a Escorel. Discorre, ao final, sobre o tópico:

Agora, o mais importante. Estou com as negociações fechadas para a compra de todo o material necessário à impressão de pequenas *plaquettes* de luxo. Isso é um pouco de mania, um pouco coisa de pernambucano [...], um pouco de falta do que fazer e algum tanto de recomendação médica: preocupar-me e ocupar-me com coisas mais “físicas”, etc. Pois bem: se importaria você de me ceder, para publicação, aqueles “poemas onomásticos” que há tempos vem organizando? Embora seja principiante no ofício, procurarei que o negócio saia digno de você. Tirarei uns 100 exemplares ou mais (se você quiser) e, à exceção de uns cinco que lhe pediria autografar e remeter a amigos meus, lhe presentarei toda a tiragem. Que pensa disso? Também aqui, não faça cerimônias, porque o papel é barato e a tipografia está comprada. (MELO NETO, 2001, p. 33)

Note-se também o cuidado que JCMN tem em limitar o número de impressões: para Bandeira menciona a quantidade; para Escorel explica o receio das edições “se converterem em comércio” a fim de evitar problemas com a diplomacia, já que ela era um importante elo de distribuição. Para circular, contaria com o malote aéreo e marítimo do consulado (por isso menciona que a dificuldade em mandar ao Brasil grandes quantidades), com envios discretos em datas distintas. As tiragens com até 150 exemplares passaria a ser uma característica de OLI, assim como a numeração, as dedicatórias autografadas, o uso da fonte Bodoni e a impressão de apenas duas cores. Além disso, antevê que a inexperiência lhe

¹⁴ Em carta de 20 set. 1949, a respeito da diagramação da revista, Alberto de Serpa responde: “Compreendo sua dificuldade com a prosa”, referindo-se ao fato que JCMN optou por imprimir apenas poesia em OLI, visto que o espaçamento de prosa no livro impresso era uma tarefa muito difícil. Cf. Priscila Monteiro; Manaíra Athayde. “‘O cavalo de todas as cores’ de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só”. *Revista Via Atlântica* (USP), v. 1, 41-58, 2017.

fará investir longo tempo (“trabalho para o fim do ano”) até conseguir resultados satisfatórios, “à altura” dos autores. Entretanto, apesar das dificuldades com o primeiro livro publicado em dezembro de 1947, JCMN passa a imprimir em uma velocidade impressionante: sete dos doze títulos que publicará até 1950 serão feitos em 1948, demonstrando a intensidade e a entrega a tal atividade¹⁵.

A carta enviada a Bandeira fecha com uma pergunta:

Posso contar com você? Em caso positivo, gostaria que remetesse os tais poemas logo que possível. Isto é: via aérea, e assim que os tenha prontos dos retoques de última hora, inevitáveis. [...] Por mais incrível que pareça, essa “editora” de poesia não pode começar por falta de textos. Não é quase inacreditável? (MELO NETO, 2001, p. 33)

Destaque-se o uso de aspas em “editora”, assim como o uso de meias palavras antes quando se referia a “qualidade ‘gráfica’” do meu trabalho. Este receio de nomear seu projeto como editora impeliu o poeta a assinar graficamente sua autoria apenas como “impressor”, sem jamais autointitular-se editor ou organizador de nenhuma tiragem. Este traço é um dos fatores de dificuldade de rastreio dos exemplares impressos pelo *O Livro Inconsútil* na era da digitalidade: não bastasse pertencerem majoritariamente a acervos particulares, quando estão disponíveis em catálogos públicos, têm informações incompletas em suas fichas catalográficas a exemplo das edições publicadas em língua espanhola, cujo nome figura originalmente como “*El Libro Inconsútil*”. Além disso, a grande maioria dos buscadores digitais encontra o título dos livros, mas com ausência de dados de publicação específicos como data. Conforme já mencionado, o nome de JCMN aparece apenas como impressor, que é o que está efetivamente grafado na maioria dos colofões, conforme a análise material de suas tiragens nos permite afirmar. O cuidado de atualizar fichas bibliográficas junto a instituições também é umas das tarefas necessárias a serem feitas para que este período seja mais bem estudado.

Os catorze títulos impressos por Cabral estão disponíveis para consulta pública unicamente na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, sediada na Universidade de São Paulo, logo não constam na Fundação Casa de Rui Barbosa junto de seu acervo. Esta pesquisa, pulverizada pelo Brasil (nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro), dificulta ainda mais o rastreio deste material, mas é preciso destacar que, sem a preservação do espólio do bibliófilo paulistano, esta pesquisa também não teria sido possível.

¹⁵ Cf. tabela com sequência cronológica de publicações em Priscila Monteiro. “Um retrato inconsútil: João Cabral de Melo Neto, editor e impressor brasileiro”. *Revista Afluente*, dez. 2017.

Em resposta a Clarice Lispector a respeito de um manuscrito solicitado, Cabral menciona ainda esperar imprimir prosas da autora, demonstrando que inicialmente sua proposta era compilar escritores brasileiros, independente do gênero textual envolvido.

[novembro 1947]¹⁶

Prezada Clarice

sua resposta foi “proximamente” desanimadora, mais, no fundo, animadora. Só lamento é não começar com alguma coisa sua. O próprio Manuel Bandeira, de quem estou fazendo os *versos de circunstância*¹⁷, me havia escrito: “Se sua impressora começa com Clarice Lispector, que melhor começo pode desejar?” Você há de compreender, portanto – apesar de que, por meu lado, compreendo seu escrúpulo – o que nela, isto é, em sua resposta ou em seu envelope vazio, houve de desanimador. Agora, só me resta esperar que sua promessa se cumpra algum dia, e que seus belos romances deixem tempo para essas coisas portáteis que pretendo imprimir. (MELO NETO, 2000, p. 291)

A Vinicius de Moraes, JCMN envia uma carta detalhada sobre sua pretensão estética em relação às Artes Gráficas. Como este conteúdo epistolar diz respeito a OLI, seu conteúdo será reproduzido a seguir, praticamente, na íntegra.

16 de setembro de 1947

Comprei uma fundição daqui – Neufville, uma das melhores que há – tudo o que é necessário para imprimir pequenas *plaquettes*. De poema ou prosa. Esse material me será entregue no fim do corrente setembro, época em que desejo começar meu trabalho artesanal de tipógrafo. Minha pergunta (pergunta mais do que convite; porque ninguém está obrigado a “acreditar” em minhas possibilidades artesanais), assunto desta carta, é a seguinte: gostaria você que eu publicasse [o poema] “Cordélia e o peregrino”, já prometida por você àquela coleção do [Augusto Frederico] Schimdt que *O engenheiro* iniciou? Falo de “Cordélia e o peregrino” porque o sei pronto ou quase. Entretanto, o convite se refere a qualquer outra coisa que você queira ver publicada antes, fora do comércio e em luxo. (a peça “Orfeu”, os poemas para crianças, etc.). Que me diz você?¹⁸

Tenho esperança de fazer, nesse campo, algumas coisas aceitáveis. O material que comprei é de primeira ordem, boa qualidade e beleza. O papel que comprei, também. E você compreende: com essas coisas e um

¹⁶ Carta publicada na Revista *Colóquio Letras* (2000) por Carlos Mendes de Sousa. Embora lá seja identificada como “sem data”, o cruzamento de dados nos permite afirmar que antecede a resposta de Lispector de “Berna, 28 novembro 1947” (FCRB). Em sua resposta, Lispector considera: “sua tipográfica mágica vai ou não imprimir coisas minhas? acho que não. Logo que recebemos sua carta, comecei por despejar todas as gavetas da casa no chão. [...] A tentação de ter ao menos uma página impressa por você, é grande” (FCRB). Ao cruzar os dados, é possível identificar que a carta, a princípio sem data, foi escrita por JCMN entre agosto e novembro de 1947.

¹⁷ Menção ao título *Mafuá do malungo: Jogos onomásticos e outros versos de circunstância* foi impresso por OLI em 1948.

¹⁸ *Pátria minha* só será publicado em 1949; do mesmo ano, também há a coletânea *Antología de poetas brasileiros de ahora*, em que consta com “Elegía, al primer amigo” de Vinicius de Moraes, tendo sido JCMN o tradutor da referida antologia.

mínimo de gosto, o que sair só dificilmente será desagradável aos olhos e aos dedos. (acervo FCRB)¹⁹

Até aqui o que se acompanha é a gestão da expectativa da chegada dos materiais e esboços de publicações. JCMN indica que adquiriu “tudo o que é necessário para imprimir pequenas *plaquettes*”, para “começar meu trabalho artesanal de tipógrafo”, portanto está claro que seu objetivo não era produzir em larga escala, mas imprimir edições limitadas e de luxo. A fundição Neufville que se refere diz respeito à família tipográfica de metal que antecedeu a atual fonte Futura; seu estilo visual remete, sobretudo, à clareza geométrica do corpo da letra quando na página impressa. A fonte Bodoni, usada para as publicações de poesia, possui características semelhantes, o que nos leva a crer que tenha sido uma escolha feita para causar a impressão de limpeza na página. Dada à centralização típica das pequenas editoras, JCMN também era tipógrafo, diagramador, impressor e distribuidor²⁰. Nos bastidores da criação editorial, cada uma dessas funções apresentam dinâmicas claras, cada uma delas com complexidades específicas; para o leitor comum, essas funções confundem-se e passam a sensação de serem aproximadas, mas são ofícios distintos entre si. Concentrar cada uma destas atuações significa imprimir um desejo autoral de controle de cada uma dessas etapas que antecedem a existência física de um livro. Por essa razão, a matéria impressa torna-se indissociável das demais instâncias autorais, dado que cada uma das partes do livro conta com o nascimento de conceitos elaborados ativamente pelo próprio poeta, a exemplo da escolha da família tipográfica utilizada. Cada edição impressa, portanto, é uma espécie de imagem criada pelo poeta, dado que foram pensadas em causar determinados efeitos de leitura.

Neste ponto, cabe esclarecer que adjetivo “inconsútil” não foi dado ao acaso. O formato *plaquettes* e a ausência de encadernação com costura foi uma escolha consciente de praticidade, já que a encadernação é outra etapa da produção de livros que exige especialidade. *Plaquette* é um tipo de impressão com pouca espessura, portanto encadernar uma lombada fina é uma tarefa de difícil manejo; ademais, encadernação é uma arte que exige técnica para lidar com agulha, linha, perfuração, alinhamento dos cadernos. O nome

¹⁹ Apesar de ter boa parte do seu epistolário publicado, esta carta está ausente em *Querido poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes*. Ruy Castro (org.). São Paulo, Companhia das Letras, 2003. Este volume apresenta apenas uma carta enviada por JCMN, identificada como “[meados de outubro de 1949]” (p. 163), justamente agradecendo pelos elogios dirigidos às impressões de OLI feitas naquele ano.

²⁰ Cf. Gisela Creni. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte, Autêntica Editora; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

inconsútil vem a simplificar essa demanda, dado que o formato eleito deixa a cargo dos donos dos livros a decisão por encaderná-los ou não, traço típico da bibliofilia de edições “fora do comércio e em luxo”. Adiante, o poeta-tipógrafo esclarece que a palavra “inconsútil [...] está aí tomada em seu sentido mais material”.

Ia-me esquecendo: dessas coisas que você me mandar, tirarei os exemplares que você quiser. Como se tratar de puro “sport”, lhe mandarei todos, para que você os distribua a quem lhe parecer melhor. Quanto ao papel e tudo, serão por minha conta.

A essa coleção, que gostaria de ver continuada, penso dar o nome de “O Livro Inconsútil”. Essa palavra luxuosa está aí tomada em seu sentido mais material: sem costura. Realmente, pretendo fazer essas *plaquettes* dessa maneira, seguindo um costume muito comum aqui, em livros de luxo. De cada lhe mandarei, oportunamente, diversos projetos, para que você escolha o que mais gostar.

Gostaria de ter, disso, uma resposta urgente. Uma resposta, o texto, e sua opinião sobre os detalhes que lhe expus, que pensa, por exemplo, da seguinte declaração que pretendo colocar no fim do livro?

“Esta edição de CORDÉLIA E O PEREGRINO
foi realizada para os amigos de VINICIUS
DE MORAES, por João Cabral de Melo Neto,
em sua prensa manual.
Barcelona, 1947”
acha isso muito [palavra ilegível]?
(FCRB, grifos originais)

Para Escorel, o poeta informa a respeito um detalhe no processo gráfico de cunhagem dos tipos móveis: caracteres como “ç” e “ã”, ausentes em língua espanhola, país onde comprou sua tipografia, ampliaram ainda mais seu tempo de espera, dado que sua caixa de tipos estaria incompleta. Adiante, insiste na espera de ensaios que tenciona publicar.

6 de outubro de 1947

Os apetrechos tipográficos devem chegar dentro de poucos dias. A ortografia portuguesa retardou um pouco o fornecimento, mas agora creio que a coisa vem. Enquanto a espero, **vou me enfronhando nas teorias do “livro puro”** e em detalhes materiais que ignorava. Veja você: comprei dois tipos de letra, um para prosa e outro para poesia. Será que você vai deixar a letra de prosa muito tempo sem uso? (FCRB, grifos meus)

Na medida em que esperava pelas ferramentas, JCMN percebe que seu objetivo inicial de “só” imprimir livros exigiria mais conhecimento: era necessário estudar teorias sobre livros.

Seria interessante saber, por exemplo, se teria lido nesta época algum dos ensaios dos teóricos da tipografia dessa época. Existe alguma lista dos livros da sua biblioteca em Barcelona?

Nessa carta, diz que está “enfronhado” nas teorias do “livro puro”. É interessante considerar o que seria pureza neste cenário. Na linha de montagem editorial, compor livros extrapola o nível da leitura e exige que o manejo de textos seja compreendido em um sentido concreto. A página em branco passa a ser como uma tela de pintura: ela pode ser ocupada da maneira que seu compositor julgar melhor; portanto, para rogar-se de uma boa composição tipográfica, é essencial o controle do texto na sua espacialidade, em sua limitação física. Composição é um exercício de domínio atento da precisão: cada palavra errada, cada espaçamento mal escolhido será expresso pela página quando impressa no papel, que forçará o tipógrafo a refazer seu trabalho. Para JCMN, era preciso que, além de bons textos, seus livros fossem esteticamente agradáveis e graficamente corretos. Era preciso preparar o texto antes que ele encontrasse a tinta e o papel para que não houvesse erros, retrabalhos ou materiais desperdiçados. Era preciso haver, portanto, um projeto arquitetônico orientado por um forte rigor. O livro puro era o livro preciso; era o livro guiado pelo rigor. A limpeza da página em sua espacialidade e busca pelo ideal gráfico. Um verdadeiro trabalho de construção de um projeto gráfico.

Cumprir mencionar que, ao lançar-se ao manejo das ferramentas e das máquinas, JCMN contou com o auxílio de Enric Tormo para lhe dar lições sobre o ofício novo – uma das vantagens da diplomacia: poder oferecer, em sua casa, um território livre da perseguição espanhola aos intelectuais da época²¹–; outra parte do aprendizado, todavia, veio pela prática e pelo autodidatismo, por tentativas e erros. Trabalhar em uma tipografia é ser arremessado à profunda concretude dos bastidores dos livros: um lugar onde as palavras “forma”, “projeto”, “cálculo”, “faca” (de corte) são instrumentos da prática cotidiana e que, quando somadas ao adjetivo “gráfico”, ganham outra camada de significação ao vocabulário da poética cabralina.

UMA POÉTICA DETERMINADA (LITERALMENTE) PELO MATERIAL

Em carta a Lispector, Cabral faz uma analogia belíssima sobre seu processo de criação poético e gráfico de *Psicologia da composição*, o primeiro título que imprime em OLI.

Comecei por imprimir meu livro por uma razão simples: meus primeiros contatos com a “impressão” propriamente dita foram desanimadores.

²¹ Uma breve nota de esclarecimento: Tormo pertencia ao coletivo catalão disperso durante o franquismo, que voltou a reunir-se com a Revista *Dau al set*, grupo que João Cabral frequentou, responsável pela resistência marginal da cena artística da Barcelona da época. Joan Brossa, Modest Cuixart e Joan Ponç fazem parte deste coletivo e também foram colaboradores nas produções d’O Livro Inconsútil.

Custei a acertar a mão e para que o livro de Manuel [Bandeira], que estava na máquina, não fosse prejudicado, coloquei o meu. Você verá, quando o receber, alguns defeitos de impressão. Só agora compreendi a superioridade que numa tipografia os impressores se arrogam sobre os tipógrafos e outros. É, inegavelmente, a mais difícil de todas as tarefas, lograr-se uma boa impressão. [...] **De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia.** É um livro construíssimo; não só no sentido comum, isto é, no sentido que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: **é um livro que nasceu de fora para dentro.** Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, isto é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas pelo contrário é a própria determinante do material. Quero dizer que **primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço.** [...] primeiro [...] o trabalho de construção; o material – que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando no vazio [...]. (MELO NETO, 2000, p. 291, grifos meus)

Tipografia é junção entre fôrma e forma. A primeira trata dos aspectos físicos, palpáveis, como maquinário e processos de composição física, unindo caractere por caractere até chegar à palavra, depois uma frase, uma linha e, por fim, uma página. A segunda abrange o aspecto da concepção, do formato, dos traços do conceito, ou seja, a composição subjetiva. Quando JCMN afirma que fez livro “construíssimo”, nascido “de fora para dentro”, refere-se também à construção de uma nova forma de pensar a própria poesia, uma poesia a partir do espaço que ocupa, uma substância modelada antes mesmo de definir o seu texto, “procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço”. Um trabalho cujo material é determinante. Este trecho traz, sem dúvida, um resumo do esforço ontológico predominante em sua poética, mesmo os títulos que viriam a ser escritos muito tempo depois de sua experiência editorial.

A fortuna crítica concorda em afirmar que a presença da forma é um dos princípios poéticos cabralinos. Uma das suas obras de maturidade mais emblemática, sem dúvida, é *A educação pela pedra*, publicado em 1967. Estudos como os de Abel Barros Baptista demonstram que se trata de

um livro e não uma coletânea de poemas, livro meticulosamente arquitetado e tipograficamente concebido de modo a tornar visível essa arquitetura. A dimensão visual e tipográfica constitui mesmo um dos seus aspectos mais originais, infelizmente dissipado depois da primeira edição. (BAPTISTA, 2005, p.178)

Para Baptista, a sequência deste texto demonstra uma “subordinação de cada poema e de todos eles ao rigor de uma construção simétrica: valorizando a condição de

objeto do livro, expondo-lhe e explorando-lhe a materialidade” (2005, p.181). O teórico abre a hipótese de leitura para considerar estudos de edição desta obra, bem como a relação semântica entre cada um dos poemas. Embora este seja um título publicado vinte anos depois de *Psicologia da composição*, é possível encontrar na reivindicação de Baptista algo enunciado na carta enviada a Lispector: que as produções de JCMN podem ser vistas como livros, como unidades pensadas na sua materialização bibliográfica e tipográfica. Este ponto converge para a discussão da contribuição das edições impressas pelo OLI, já que podem vir a ser úteis na compreensão formal da leitura literária considerando também o código bibliográfico envolvido, dado que, desde sua primeira impressão tipográfica, apresenta a presença de um conceito de livro que antecede à própria poesia.

Um salto temporal para que possamos nos encaminhar para o fechamento: um ano após sua primeira tentativa, Cabral já havia editado e impresso mais oito livros. Novamente, escreve para Clarice Lispector e lhe confessa:

8 de dezembro de 1948

[...] A tipografia continua me absorvendo. Gosto por ela ou fuga do desagradável ato de escrever? Os livros me encantam como objetos e me amedrontam como coisa a escrever. [...] [A ideia de um poema longo] continua no único plano saudável em que se pode colocar, em mim, a literatura: o do desejo, ou do projeto. Mas a tipografia continua em plena atividade. (MELO NETO, 2000, p. 293)

Apesar do silêncio na escrita, o envolvimento com bastidores do livro não deixa de acontecer. Quando volta a publicar um texto seu, será *O cão sem plumas*, apenas em 1950, ou seja, por dois anos JCMN esteve distante da publicação de poesia, mas não distante de linguagens poéticas ou das Artes (cf. nota de rodapé 3 desse artigo). Seus relatos indicam que sua produtividade não parou: embora não estivesse efetivamente escrevendo poesia, estava ampliando sua percepção sobre arte, tipografia e poesia em vários sentidos.

Se inicialmente sua proposta era, de fato, tratar-se terapeuticamente, na medida em que o aprendizado técnico foi dominado, erigiu-se um projeto intelectual arquitetônico editorial mediado por um aprendizado gráfico, por uma lição dos materiais, pois a estética da construção visual também é um tipo de linguagem. Ao manusear os exemplares impressos em Barcelona, é possível notar a evolução técnica e o domínio que João Cabral adquiriu em relação à tipografia, o que consideramos relevante para pensar seu processo de composição e sua própria poética. O poeta-tipógrafo consegue expressar um diálogo entre fôrma e forma na superfície do papel impresso, visto que as páginas têm rigor, precisão e cuidado.

Sem sombra de dúvidas, a correspondência do Arquivo da FCRB mostra-se como um nexos definidor para que as relações da época sejam reconstituídas através do

vínculo com os interlocutores, também pivôs essenciais para esta reconstrução. A escrita livre e espontânea direcionada a seus confidentes revela um poeta que busca textos, testa recursos gráficos e que se relaciona intensamente com seu projeto. O aprendizado dos materiais, o domínio da folha em branco sob uma perspectiva gráfica, a criação uma linguagem arquitetônica e visual encaminha o poeta para muitas das características que, posteriormente, serão centrais em sua poética. Suas cartas indicam que *O Livro Inconsútil* não foi uma obra do acaso: antes se mostra como um projeto sonhado e calculado, ainda que tenha sido interrompido e abandonado. Talvez ele tenha sido apreendido, e isso justifique que alguns dos seus livros posteriores possam ser vistos como unidades codicológicas, conforme demandou Barros Baptista. O fato é que o sonho antigo de um pensador juvenil pode parecer uma tolice ingênua para um poeta maduro, mas sua aproximação com as Artes Gráficas parece-nos impressionantemente visionária vista a partir daquilo que sua poética do futuro viria a ser.

Referências

- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- FCRB. Arquivo-Museu de Escritores Brasileiros da Fundação Casa de Rui Barbosa. Acervos pesquisados: Clarice Lispector, JCMN, Lauro Escorel, Vinicius de Moraes. Consulta local.
- MELO NETO, João Cabral de. In: SOUSA, Carlos Mendes de. “Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector”. Revista *Colóquio Letras – Paisagem tipográfica: Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. n. 157/158. 283-300. 2000.
- MELO NETO, João Cabral de *et al.* *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Flora Süssekind (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E O “COMPLEXO DE ANTOLOGIA”

JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND THE “ANTHOLOGY COMPLEX”

Solange Fiuza
Universidade Federal de Goiás-CNPq

Resumo

Entre os anos 1947 e 1950, João Cabral de Melo Neto parece ter sido tomado pela ideia fixa de organizar uma revista antológica, como se pode acompanhar em cartas do poeta a amigos. Também, nesse período, imprimiu, em sua editora artesanal em Barcelona, duas antologias de poetas brasileiros e publicou, na *Revista Brasileira de Poesia*, de São Paulo, uma antologia de poetas catalães que ele mesmo traduziu para o português. Além disso, assessorou o diplomata Renato Mendonça na parte dos poetas modernos da *Antología de la Poesía Brasileña*. A proposta deste artigo é examinar essas diversas antologias bem como o plano antológico que Cabral idealizou para uma revista de poesia.

Palavras-chave

João Cabral de Melo Neto, correspondência, antologia.

Abstract

Between the years 1947 and 1950, João Cabral de Melo Neto seems to have been taken by the idea of organizing an anthological magazine, as can be followed in letters from the poet to friends. Also during this time, he printed, in his handmade press in Barcelona, two anthologies from Brazilian poets, and published, in the *Brazilian Magazine of Poetry*, from São Paulo, an anthology from Catalan poets that he himself translated into Portuguese. In addition to that, he aided the diplomat Renato Mendonça in the section for modern poets from the *Antología de la Poesía Brasileña*. This article proposes to examine these diverse anthologies, as well as the anthological background that Cabral idealized for a poetry magazine.

Kywords

João Cabral de Melo Neto, correspondence, anthology.

O poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, em carta sem data ao amigo e diplomata Lauro Escorel, quando estão planejando a revista *Antologia*, que não chegou a ser publicada, confessa: “Eu, por mim, devo ter o complexo de antologia” (Melo Neto, 194-). De fato, Cabral, pelo menos ou sobretudo entre 1947 e o início de 1950, foi tomado pela ideia fixa das antologias. Não só organizou e imprimiu antologias nesse período, como também

pretendia editar uma revista de diretriz antológica, tendo formulado, em cartas, suas ideias sobre uma revista assim orientada.

A experiência inaugural da organização de antologias por Cabral parece ter sido uma cujo título seria *De António Nobre ao Saudosismo*. Essa seleta, organizada em 1946, foi encomendada a ele por Jaime Cortesão, então exilado no Brasil e diretor literário das editoras Livros de Portugal e Dois Mundos. Cabral realizou a seleção dos poetas e escreveu o prefácio, sobre o qual publicarei, em 2022, o artigo *João Cabral e os rastros da antologia “De António Nobre ao Saudosismo”*. Entretanto, a obra não chegou a ser publicada porque, segundo ele, “a Livros de Portugal faliu” (Athayde, 1998, p. 140). O fechamento dessa casa editorial, que se deu décadas depois, além de outros dados, como a publicação da antologia *Poetas Novos de Portugal*, organizada por Cecília Meireles para a Dois Mundos, que passava efetivamente por limites financeiros e logo fecharia suas portas, levam a crer que seria esta a editora que publicaria a antologia organizada por Cabral e não a Livros de Portugal.

Se *De António Nobre ao Saudosismo* foi preparada sob encomenda e privilegiou um período literário da poesia portuguesa em que Cabral diz não se reconhecer, após sua ida para Barcelona, seu primeiro posto diplomático, irá se dedicar deliberadamente à organização e à publicação de antologias de poetas brasileiros e castelhanos. Duas dessas antologias foram possíveis graças à aquisição de uma prensa manual Minerva, que permitiu ao poeta exercer também a função de tipógrafo e editar artesanalmente livros seus e de amigos, os quais saíam com o selo O Livro Inconsútil.

Ainda quando está em vias de comprar a prensa manual, em carta a Manuel Bandeira de setembro de 1947, faz referência a uma antologia taurina, que está organizando e pretende imprimir na sua futura editora artesanal: “Um das próximas publicações – ainda está longe de pronta – é uma antologia que estou organizando, com poemas de autores espanhóis modernos que tenham como tema as ‘corridas de touros’” (Süssekind, 2001, p. 33). Segundo Flora Süssekind (2001, p. 37), havia, na biblioteca de Cabral, a antologia *Los Toros en la Poesia*, de José María de Cossío¹, a qual talvez tenha influenciado o poeta nesse projeto que, entretanto, não chegou a se concretizar.

A principal diretriz dos livros inconsúteis foi publicar tanto a poesia brasileira contemporânea de então, quanto os espanhóis, mormente os catalães. Cabral pretendia divulgar esses livros, por meio de oferta, a amigos e críticos dos dois países e, posteriormente, graças sobretudo ao contato estabelecido com o poeta Alberto de Serpa, a intelectuais e

¹ Essa antologia está disponível em <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=14846>.

escritores de Portugal. Dos brasileiros, além dos seus *Psicologia da Composição com a Fábula de Aníton e Antiode* (1947) e *O Cão sem Plumas* (1950), publicou *Mafuá do Malungo* (1948), de Manuel Bandeira, *Acontecimento do Soneto* (1948), de Lêdo Ivo, e *Pátria Minha* [1949], de Vinicius de Moraes. Dos espanhóis, publicou *Corazon en la Tierra* [1948], de Afonso Pinto, *Alma en la Luna* (1948), de Juan Ruiz Calonja, *Sonets de Caruixa* [1949], de Joan Brossa, e *El Poeta Comemorativo* [194-], de Juan Eduardo Cirlot. Cabral imprimiu também a revista *O Cavalo de Todas as Cores* (1950), dirigida por ele e pelo poeta português Alberto de Serpa, uma tradução de poemas de Charles Baudelaire realizada pelo seu chefe no consulado de Barcelona, Osório Dutra, e saída com o título *Cores, Perfumes e Sons* (1948), e, ainda, *O Marinheiro e a Noiva*, de Joel Silveira (1953), publicado, ao que parece, a contar pela data, quando se encontrava no Brasil, afastado da diplomacia.

No caso das antologias, Cabral imprimiu, em sua Minerva, *Pequena Antologia Pernambucana* (1948), de Joaquim Cardozo, e *Antología de Poetas Brasileños de Ahora* (1949).

O poeta pernambucano e engenheiro calculista Joaquim Cardozo (1897-1978) é, para Cabral, a contar pelas homenagens poéticas que lhe rende, uma das principais referências da poesia brasileira. Cardozo se mudou do Recife para o Rio de Janeiro em 1939 devido a um problema político com o governador Agamenon Magalhães, então interventor do Estado Novo em Pernambuco. Cabral também se mudou para a então capital federal, em 1942, e foi nessa cidade que, segundo ele, estreitou a amizade com Cardozo, “pernambucano de corpo e alma” (Athayde, 1998, p. 132), que tinha “um apartamento cheio de livros” e lhe “dava uma infinidade de livros para ler” (Athayde, 1998, p. 133).

Joaquim Cardozo é reverenciado poeticamente por Cabral ao longo de toda a sua obra, de *O Engenheiro* (1945), passando por *Museu de Tudo* (1975) e *A Escola das Facas* (1980), até *Crime na Calle Relator* (1987), onde aparece o conjunto poemático “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, composto por 4 textos. Para ficar apenas com as homenagens próximas ao período de publicação da *Pequena Antologia Pernambucana*, que também integra os tributos cabralinos a Cardozo, é o caso de lembrar o poema “A Joaquim Cardozo”, do livro de 1945, e a dedicatória de *O Cão sem Plumas*. Tanto o poema quanto a dedicatória põem em evidência um traço da poesia cardoziana que se torna central para Cabral a partir de *O Cão sem Plumas*, que é a representação de Pernambuco. No poema de *O Engenheiro*, antes, portanto, de o autor atingir uma forma para falar explicitamente sobre a matéria regional, já seleciona esse traço para dizer Cardozo: “a cidade que não consegues/ esquecer, /aflorada no mar: Recife,/ arrecifes, marés, maresias” (Melo Neto, 2008, p. 56). Na dedicatória do livro de 1950, quando a poesia cabralina se abre à representação explícita de dada realidade regional e social,

Cardozo é reverenciado por meio de um epíteto que faz dele o precursor de Cabral nessa representação: “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe” (Melo Neto, 2008, p. 80).

A *Pequena Antologia Pernambucana*, como explicitado no título, soma-se a essas homenagens que reverenciam Cardozo pelo seu pernambucanismo, ou seja, Cabral selecionou para a antologia textos irmanados por esse aspecto, quais sejam: 1. “Imagens do Nordeste”; 2. “Recordações de Tramataia”; 3. “Terra do mangue”; 4. “Canção”; 5. “Cajueiro de setembro”; 6. “Dezembro”; 7. “Chuva de caju”; 8. “As alvarengas”; 9. “Olinda”².

Essas composições foram selecionadas a partir de *Poemas*, livro de estreia de Cardozo publicado pela Editora Agir em 1947, com prefácio de Carlos Drummond de Andrade. Cabral reivindica para si um papel protagonista na publicação dessa antologia. Conforme já entrou para o anedotário de Cardozo e Cabral recupera em “Um poema sempre se fazendo” (Melo Neto, 2008, p. 591-592), o autor de “A nuvem Carolina” compunha seus poemas mentalmente e os transcrevia quando um amigo lhe pedia algum, tendo, em função disso, esquecido vários deles. Levando em consideração esse método de composição cardoziano, Cabral assim narra a organização dessa antologia: “Aquela primeira edição dos poemas de Joaquim Cardozo fui eu que organizei, e ali tem diversos poemas que nunca foram publicados. Eu ia para a casa de Cardozo e dizia: ‘Lembra desse poema?’ Ele começava a lembrar: ‘Olha, está aqui um poema que eu fiz, nunca publiquei’” (Athayde, 1998, p. 133).

Ao eleger, nesse primeiro livro de Cardozo, textos em que o poeta “cultiva” Pernambuco para integrar a *Pequena Antologia Pernambucana*, Cabral não apenas dá a ver um aprofundamento do seu próprio interesse pela temática regional, como também parece trabalhar na criação daquele que será o seu precursor poético na representação do seu estado natal. Nesse sentido, é produtivo lembrar que, em 1948, Cabral, conforme se pode ler em uma carta a Drummond, já estava trabalhando na composição de um poema que se chamaria inicialmente *Como e por que Sou Romancista* (Sussekind, 2001, p. 228), mas cujo título definitivo terminou sendo *O Cão sem Plumas*; livro em que Cabral também cultivava explicitamente Pernambuco.

Com uma tiragem de 100 exemplares, a antologia de Cardozo devia visar ao público brasileiro, mais especificamente, a outros poetas e intelectuais, os quais, como o organizador já tinha consciência nesse momento, constituíam os leitores de poesia na modernidade. Cardozo já era apreciado por esses leitores. Manuel Bandeira já o havia incluído na sua

² Durante a preparação deste artigo, escrito em maio de 2020, no período de isolamento social em função da pandemia da Covid 19, não tive como voltar a um exemplar da *Pequena Antologia Pernambucana*, de modo que a informação dos poemas que a integram foi retirada de Lyra e Vasconcelos (2008, p. 40).

Antologia de Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos (1946) e Carlos Drummond de Andrade foi o prefaciador dos *Poemas* publicados pela Agir. Assim sendo, Cabral, ao ofertar aos poetas do Brasil uma seleta de poemas realizada a partir de obra que eles já conheciam, mas agora vista por um ângulo específico, parece querer dizer a esse público qual é o seu Cardozo. Será sobretudo esse poeta que Cabral reverenciará em vários momentos de sua obra e ainda a quem renderá honra pública em 1997, reconhecendo nele seu grande motivador na escrita de Pernambuco: “Encorajei-me a escrever poesia pernambucana por causa do Cardozo” (Melo Neto, 2007, p. 65).

A *Antología de Poetas Brasileños de Ahora* (1949), por sua vez, traz uma seleta de poetas brasileiros nascidos depois de 1900, com seleção e tradução para o espanhol de Alfonso Pintó. Essa antologia, num grafismo muito elegante, é organizada numa caixa, contendo pequenas plaquetes autônomas de poetas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt. Malgrado os créditos de seleção atribuídos a Alfonso Pintó, que teve seu primeiro livro, *Corazón en la Tierra* (1948), editado por Cabral, é difícil acreditar ter sido o espanhol o responsável pela escolha dos autores, pois, ao que parece, foi sobretudo o poeta e diplomata brasileiro a apresentar a nova poesia do seu país ao tradutor e a outros jovens poetas e artistas da Catalunha. O mais provável é ter sido Pintó a eleger os poemas a partir dos poetas indicados por Cabral.

Em que pese o arrefecimento, com o tempo, da representação poética de Schmidt, todos os poetas escolhidos para integrar a antologia estavam entre nomes dos mais representativos da poesia brasileira de então. Também Drummond, Murilo Mendes e Vinicius eram amigos de Cabral, tendo sido os dois primeiros leituras formadoras para o jovem poeta. Schmidt, nesse momento, provavelmente, não era mais poeta da predileção de Cabral, mas, além do prestígio com que contava na época, tinha financiado a edição de *O Engenheiro* (1945), e é uma das influências nos *Primeiros Poemas* (1990), composições da juventude que o poeta desprezou, mas foram preservados por Stella, sua primeira mulher, e publicados apenas em 1990 por intermédio de António Carlos Secchin. No caso de Cecília, não está ela entre as preferências leitoras de Cabral, o qual tinha, entretanto, consciência do lugar ocupado pela poeta na literatura brasileira moderna. Nesse momento, em que está bastante guiado, por conta da sua aproximação com o comunismo, por um certo senso de poesia explicitamente comprometida, e em que nega a influência francesa e a poesia pura, faz um comentário em carta a Alberto de Serpa no qual sugere as consequências negativas para a poesia brasileira se fosse a autora de *Mar Absoluto*, e não Mário de Andrade, o principal mentor do Modernismo brasileiro: “Você já imaginou o que seria de nós brasileiros se o

nosso mestre fosse a Cecília Meireles e não o Mário de Andrade? Se, o dos franceses, em vez de Apollinaire fosse Valéry?” (Fiuza e Saraiva, 2022). Cabral reconsiderou essa posição sobre Cecília no período em que, sob a acusação de subversão, voltou ao Brasil (1952-1954) e, após responder a um processo, foi colocado à disposição, sem vencimentos, pelo Itamaraty. Nesse período, entre outras atividades, foi redator do Programa “Falamos os Críticos”, da Rádio Clube do Brasil, quando resenhou *O Romancista da Inconfidência* (1953). Na resenha bastante elogiosa, publicada posteriormente no *Jornal do Brasil*, considera o longo poema “um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos” (Melo Neto, 1956), destacando nele a retomada do assunto, do caráter comunicativo da linguagem poética, que teria se perdido na modernidade e o próprio poeta procurou recuperar a partir de *O Cão sem Plumas*.

A *Antología de Poetas Brasileños de Ahora*, com uma tiragem de 120 exemplares, foi distribuída no Brasil e teve exemplares enviados a Portugal³, países em que certamente impressionou, não pela novidade dos poetas, já conhecidos e apreciados, mas pelo aspecto gráfico apurado. Mas talvez seu público-alvo tenham sido artistas de Espanha, mais especificamente da Catalunha, aos quais Cabral apresentou a poesia brasileira recente. A empreitada editorial rendeu algum fruto, pois, como diz Roberto de Souza Carvalho (2007, p. 189), “Cabral funcionou como a porta de entrada de Drummond junto aos leitores espanhóis”. Foi Cabral que revelou a poesia de Drummond ao poeta, tradutor e crítico de arte Rafael Santos Torroela, que dele publicou, em 1951, uma seleta em espanhol na coleção Adonais, da Editora Rialp.

Ainda em se tratando de antologias de poetas brasileiros publicados em Espanha, Cabral assessorou, em 1950, pouco antes da sua ida para Londres, o diplomata e amigo Renato Mendonça na organização da *Antología de la Poesía Brasileña*, publicada em 1952, em Madrid, pela Cultura Hispánica. Essa Antologia, organizada em duas partes, traz, na “I Parte: Poetas clásicos e parnasianos”, 16 poetas, e na “II Parte: Poetas modernos”, 28 poetas. Cabral se ocupou da parte dos poetas modernos. A primeira parte, traduzida por Rafael Morales, traz poemas de poetas hoje incontornáveis na tradição brasileira, mas também de outros cujo prestígio foi se tornando cada vez mais rarefeito com o tempo: Antônio Gonçalves Dias, Francisco Otaviano, Rosalina Coelho Lisboa, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos e Raul de Leoni. O mesmo se observa também na segunda parte, traduzida por Rafael

³ Como se pode ler na correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa, seguramente, pelo menos este e Adolfo Casais Monteiro receberam um exemplar da antologia.

Santos Torroella, e contendo poemas de Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Tasso da Silveira, Cassiano Ricardo, Joaquim Cardoso, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Raul Bopp, Dante Milano, Matheus de Lima, Emilio Moura, Augusto Meyer, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Pedro Nava, Pedro Dantas, Augusto Frederico Schmidt, Adalgisa Nery, Julieta Bárbara, Mario Quintana, Odorico Tavares, Vinicius de Moraes, Henriqueta Lisboa, Maria Isabel, João Cabral de Melo Neto e Lêdo Ivo.

Sem me ater a outras curiosidades da seleta dos poetas modernos, indicada, ao menos parcialmente, por Cabral, restrinjo-me apenas ao caso de Matheus de Lima, irmão do poeta Jorge de Lima, e, indubitavelmente, indicação do assessor dessa parte. João Cabral, em mais de um momento, valoriza Matheus de Lima em detrimento do autor de *Invenção de Orfeu*. Em carta a Alberto de Serpa em que comenta a antologia de Renato Mendonça, escreve: “Fiquei patrioticamente satisfeito ao ver a impressão que causam aqui o Manuel, o Carlos Drummond, o Vinicius. Esta antologia terá o dado curioso de publicar 2 poemas do enorme Matheus de Lima, poeta quase desconhecido e, a meu ver, muito mais essencial do que o Jorge de Lima – excessivamente adorado.” (Fiuza e Saraiva, 2022). Sobre Matheus de Lima já havia escrito em carta a Lauro Escorel: “O Matheus é um poeta excelente, irmão do Jorge de Lima, médico, surdo e residente no Recife. Já publicou uns 4 livrinhos de poemas – coisas das mais pessoais que li até hoje. Entretanto o Matheus continua desconhecido do Brasil, dizem que por boycott do irmão” (Melo Neto, 194-).

Talvez se possam ler, nessa preferência poética, não apenas uma provocação ou uma diferença poética compreensível entre o autor de “Fábula de Anfion” e o de *Invenção de Orfeu*, mas também razões mais pessoais e prosaicas. Segundo Lêdo Ivo, em depoimento a Selma Vasconcelos (2009, p. 91-92), tendo, por volta dos anos 1940, ficado muito ligado a Jorge de Lima, encontrou, na biblioteca deste, vários exemplares de *Pedra do Sono* (1942) que João Cabral lhe enviou para que ofertasse a poetas e críticos do Rio de Janeiro. Muito provavelmente, Lêdo Ivo, amigo de Cabral, lhe teria contado que Jorge de Lima não distribuía os exemplares, razão que poderia ter ocasionado uma compreensível mágoa pessoal, convertida em posterior restrição poética. Não obstante isso, na *Antologia da Poesia Brasileira*, organizada por Renato Mendonça e que contou com a assessoria de Cabral na parte dos poetas modernos, Jorge de Lima é distinguido com 7 poemas, enquanto Matheus de Lima, com 2.

Além de publicar poetas brasileiros contemporâneos, difundindo-os sobretudo na Espanha, Cabral também estava empenhado em apoiar e publicar a poesia catalã, então

boicotada pelo franquismo, que havia exilado vários poetas, assassinado outros e proibido o catalão e outras línguas minoritárias.

Segundo o próprio Cabral, sua leitura da poesia espanhola começou após sua ida para Barcelona, em 1947, quando mergulhou nessa literatura e nela foi se reconhecendo e “elegendo” alguns precursores, numa atitude deliberada de se afastar da influência francesa inicial. Também tem um contato muito estreito com vários intelectuais da Catalunha, dos quais o mais conhecido é Joan Miró, sobre quem escreveu um famoso ensaio. O poeta chega, inclusive, a aprender o catalão e a realizar algumas traduções de poetas catalães. O modo como Cabral se aproxima da literatura de Espanha constitui uma anedota, composta a partir da leitura da correspondência dele com Bandeira. Em carta de julho de 1947, Bandeira, tendo revisto e aumentado para uma terceira edição as suas *Noções de História das Literaturas*, diz que, por sugestão de Otto Maria Carpeaux, incluiu 28 linhas sobre a literatura catalã e pede a opinião de Cabral sobre alguns nomes mencionados: López-Picó, Josep Carner, Guerau de Liost, e os mais novos Sagarra, Arús, Gassol, Folguera, Salvat-Papasseit, Millás-Raurell e Tomás Carcés (Süssekind, 2001, p. 27). Só em carta de fevereiro de 1948, Cabral dirá a Bandeira: “sua pergunta sobre aqueles autores me fez criar vergonha. Comecei a ler e a aprender a língua do país e em sua literatura descobri enormes coisas” (Süssekind, 2001, p. 61). Em carta de julho de 1948, escreve ironicamente sobre as indicações que Bandeira recebera de Carpeaux:

Evidentemente o Carpeaux não consultou uma boa enciclopédia ao lhe fazer as indicações sobre literatura catalã. Imagine v. que uma pessoa escreva serem os bons poetas brasileiros de hoje: Menotti del Picchia, Tasso da Silveira, Olegário Mariano, etc. Pois alguns dos nomes que ele lhe deu são os Menotti daqui. Isso sem falar nos que ele esqueceu. Por essa pequena amostra, fico a pensar no que encontrará em finlandês, um húngaro ou um lituano nos capítulos que certamente ele vai dedicar a essas literaturas em “De Homero a Valéry”. Sempre imaginei que o nosso homem devia escrever uma história das literaturas fabulosas. Agora começo a duvidar até disso. (Süssekind, 2001, p. 82)

Em Barcelona, Cabral, inicialmente, parece ter se aproximado de Carles Riba (1893-1959) e de jovens poetas catalães ligados à *Ariel. Revista de les Arts* (1946-1951).

Carles Riba, pertencendo à linhagem esteticista de Mallarmé e Valéry e considerado por Cabral o maior poeta vivo da Catalunha, começou a escrever em catalão no período anterior à Guerra Civil e à proibição das línguas minoritárias, tendo se exilado em Montpellier após essa guerra e retornado à Espanha em 1943. Em carta a Manuel Bandeira, Cabral refere-se a 25 *tankas* do livro *Del Joc i del Foc (Do Jogo e do Fogo)*, publicado por Riba em 1946, e traduzidos do catalão pelo poeta brasileiro, que os pretendia publicar na revista *Antologia* (Süssekind, 2001, p. 61). Três dessas traduções foram publicadas no número 16 de *Ariel*,

saído em abril de 1948. Nesse número, num dos parágrafos de apresentação do tradutor e autor de *Psicologia da Composição*, o poeta Joan Triadú (*apud* Carvalho, 2011, p. 115) o aproxima de Valéry, influência formadora, de Guillén, convocado explicitamente na epígrafe do livro de 1947 e com quem Cabral também estabeleceu contato direto em Barcelona, e de Carles Riba. Foi também Riba a indicar 12 dos 15 poetas catalães jovens que Cabral traduziu e publicou numa pequena antologia na *Revista Brasileira de Poesia* (1947-1956), de São Paulo.

Essa antologia saiu no número IV, de fevereiro de 1949, com o título “Quinze poetas catalães”, sendo antecedida por uma introdução do tradutor⁴. Nela, Cabral diz ser Carles Riba o mestre de quase todos os poetas ali publicados, os quais, ao se expressarem em catalão numa época em que as línguas minoritárias foram proibidas na Espanha franquista, assumiriam “uma posição de defesa, defesa tensa, da língua catalã”. Escrever poesia em uma língua “já não ensinada nas escolas, só impressa em livros de caráter puramente literário e, absolutamente, desprovida de imprensa” exige uma atitude consciente diante da língua, para que não pareça que se está “escrevendo em outro idioma”. Por isso Cabral observa ser essa uma “poesia mais de professores e filólogos do que de jornalistas, de conscientes mais do que de inspirados”, o que faria deles poetas artesãos como o próprio tradutor (Melo Neto, 1949e, p. 29).

Na seleta, constam 15 poemas dos seguintes poetas catalães, sobre os quais a *Revista* publica também uma pequena nota biográfica: Mariano Manent, Joan Oliver (Pere Quart), Joan Oliver (Pedro Quarto), Tomàs Garcés, Rosa Leveroni, B. Rosselló-Pòrcel, Joan Teixidor, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Josep Romeu, Josep Palau, Joan Barat, Joan Peucho, Joan Triadú, Jordi Sarsanedas, Jordi Cots. Salvo Mariano Manent, Tomàs Garcés e Rosa Leveroni, os demais poetas foram indicados a Cabral por Carles Riba, como se pode ler em um cartão de visita do poeta espanhol que se encontra no espólio do poeta brasileiro (Riba, 194-).

A julgar por um comentário em carta a Manuel Bandeira de setembro de 1949, o objetivo dessa antologia de apoiar os jovens poetas catalães, difundindo-os junto ao público brasileiro, parece ter sido frustrado: “Leu na *Revista B. de Poesia* as minhas traduções do catalão? Estava animado com elas, mas caiu aí num tal silêncio que não prossegui. Nenhuma opinião me mandaram, nem mesmo amigos que me tinham pedido que lhes enviasse alguma” (Süssekind, 2001, p. 105).

⁴ Sobre João Cabral tradutor do catalão ler artigo de Ricardo de Souza Carvalho (2009) relacionado nas referências.

À medida que vai aderindo cada vez mais às ideias comunistas, Cabral não apenas nega discursivamente a tradição francesa da chamada poesia pura que tanto o influenciou em seu período de formação, como também se afasta dos poetas ligados à *Ariel*, e se aproxima dos vanguardistas que se reuniam em torno da *Dau al Set* (1948–1956), revista que dá nome ao grupo e de que faziam parte, para ficar apenas com os de maior destaque posterior, o artista plástico Antoni Tàpies e o poeta Joan Brossa. Cabral exerceu uma influência política sobre esses jovens, procurando convertê-los às ideias marxistas e chamando a atenção de seus membros para a necessidade de a arte expressar uma preocupação social, sem prescindir do estilo conquistado pelo autor.

Nesse momento, ele está bastante tomado pela ideia de organizar uma revista antológica por meio da qual pudesse apoiar a poesia catalã. É nesse momento que edita, juntamente com o poeta português Alberto de Serpa (1906-1992), a revista *O Cavalo de Todas as Cores* (1950).

Mas a ideia fixa de editar uma revista antológica é anterior à diretriz política e ao projeto editorial levado a cabo com Alberto de Serpa. É uma ideia que parece surgir quando Cabral, graças à sua prensa manual, tem condições materiais para imprimir, ele mesmo, uma revista.

Em 1947, conversa com Lauro Escorel sobre a organização de uma revista. Na carta em que convida o amigo para essa parceria, já apresenta, ainda que vaga e sumariamente, seu propósito antológico para ela, o qual consiste em publicar uma série de poemas que permita “ver alguma coisa”. Também propõe o título, *Antologia*, e uma epígrafe, divisa de Valéry para uma biblioteca, que valoriza, mais que a leitura, a capacidade de saber eleger o que ler, de modo que título e epígrafe já anunciariam o escopo do projeto editorial:

A revista poderia publicar, em cada número, 1 ou mais ensaios sobre “poesia-verso” e séries de versos de algum poeta razoável (não um ou dois, mas uma série que ajude a ver alguma coisa) [...] No meu atual gosto da “soledad” moral, cheguei mesmo a pensar num título: ANTOLOGIA, e em uma epígrafe: PLUS ÉLIRE QUE LIRE, Paul Valéry. (Melo Neto, 1947a)

Lauro Escorel sugere o nome do crítico Antonio Candido para ser um dos diretores da revista e propõe o título *Forma* (Escorel, 1947a e [1947b]). Cabral acolhe vivamente o nome de Candido, mas refuta o título, expondo, à maneira de argumento, sua concepção de antologia como “escolha de qualidade” e seu entendimento da seleção dos textos como um trabalho do mesmo nível de importância e também da mesma natureza que a criação, ambos implicando escolha de possibilidades. Além disso, indica seu “enorme gosto de escolher”, base de todo trabalho de criação, como motivador da sua ideia de uma revista antológica:

[...] Antologia significa escolha de qualidade; é um tanto arrogante, mas isso, apesar de minha timidez individual, não me parecia mal para o que queremos. Além disso esse título tem a vantagem de não anunciar, na testa, o “princípio” ou a norma estética da revista. [...] Não dizer até que ponto essa ideia que me fazia da revista está motivada pelo meu enorme gosto de escolher. Para mim isso é tão importante que o próprio trabalho de criação me parece uma “escolha” de possibilidades. [...] (Melo Neto, 1947b)

Cabral, enquanto aguarda a resposta de Antonio Candido e tomado pelo seu “complexo de antologia” (Melo Neto, 194-), vai aventando em cartas a Escorel várias possibilidades de publicação. Além das sugestões de ensaios escritos por Antônio Houaiss e Juan Eduardo Cirlot, as possibilidades de antologias vão surgindo fácil e abundantemente: antologia de Murilo Mendes, acompanhada de um pequeno prefácio; da poesia de touros de Rafael Alberti (Melo Neto, 1947c); da literatura medieval cultivada pelos clérigos (Mester de Clerecía), gênero praticado por Gonzalo de Berceo, autor em quem Cabral irá buscar, mais tarde, a epígrafe de *O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de sua Nascente à Cidade do Recife* (1954); de paisagens plásticas de *El Cantar del Mio Cid*; de “romances” de poetas espanhóis modernos; do já referido Matheus de Lima; de poemas de Joan Miró; de traduções de poetas catalães; da última geração espanhola, que acompanharia um ensaio de Juan Eduardo Cirlot sobre o empenho do Alexandrino nessa geração (Melo Neto, 194-).

A dominância dos autores espanhóis é explicada pelo próprio poeta: “É verdade que tudo terá muita coisa de Espanha. Mas não posso fazer de outra forma, porque aqui estou e quase só tenho lido espanhóis” (Melo Neto, 194-).

Ainda aguardando a resposta de Antonio Candido, envia a portada da revista a Escorel e escreve a outros amigos, com empolgação, sobre a empreitada editorial, destacando sempre seu “plano antológico” (Melo Neto, 1947c); plano que o poeta parece ir desenhando, modificando e clareando à medida que escreve aos amigos sobre ele.

Em carta a Clarice Lispector, escrita quando está imprimindo *Psicologia da Composição*, refere-se à revista, que teria como “fim verdadeiro” dar a ver, por meio de seletas, o melhor dos escritores brasileiros contemporâneos. Também a convida a ser um dos diretores, cuja função seria a de “escolhedor”, e ainda conta receber uma colaboração da escritora:

Estou em entendimento com o Lauro Escorel – e este com o Antonio Candido de S. Paulo – para fazermos uma revista trimestral, chamada ANTOLOGIA (dístico: Plus ÉLIRE QUE LIRE, Paul Valéry) [...] O fim verdadeiro da revista será o de começar a escolher o que presta de todos nós. Qualquer coisa como um balanço de antes do fim de ano, um balanço dos fevereiros que nós todos somos [...] Um momento, pensei em fazer uma revista para os escritores brasileiros de fora do Brasil. Mas um certo aspecto Itamaraty dessa ideia me fez deixá-la em quarentena. Gostaria que V. nos mandasse – se é que o Lauro já não as solicitou – suas sugestões, e – coisa que seria ótima – que considerasse a possibilidade de figurar como um dos diretores (aliás, em vez de

diretores, podíamos declarar: ESTA REVISTA É PUBLICADA POR: a) b) c), etc). O cargo não lhe daria grandes trabalhos nem a distrairia grandemente de seu trabalho. Você compreenderá que numa revista chamada ANTOLOGIA o trabalho de diretor é um trabalho de escolhedor. Diga se quer ser um dos ESCOLHEDORES. [...] Já temos alguma colaboração, só faltando o seu “coro de anjos”⁵ que me deixou de orelhas em pé. Posso contar com ele, dentro do envelope da resposta? (Sousa, 2000, p. 290-291).

Tanto essa carta a Clarice quanto uma das enviadas a Escorel, quando relaciona várias sugestões de antologias de espanhóis, são sem data. Como na carta a Clarice o poeta estava às voltas com a impressão de *Psicologia da Composição*, cuja data de publicação é 1947, talvez essa carta preceda àquela a Escorel, escrita, a considerar o conteúdo das conversas epistolares dos correspondentes, entre dezembro de 1947 e o início de 1948, mais provavelmente janeiro de 1948.

Nas sugestões de antologias a Lauro Escorel, abundam os espanhóis, com a justificativa de que, como citado, estando ele em Espanha, só estava a ler os castelhanos. Na carta a Clarice, o escopo antológico aparece aliado a um critério absoluto de qualidade (“o melhor”) e à literatura brasileira contemporânea (“todos nós”), considerando o “nós” como a comunidade de escritores em que se situam o poeta e a sua destinatária.

Se for aceita a hipótese de que a carta a Clarice foi escrita primeiro, talvez o interesse maior pela literatura espanhola tivesse se acentuado depois dela, o que se dá com muita rapidez, pois o poeta está mergulhado na leitura da tradição literária hispânica e na dos contemporâneos catalães.

Em carta a Manuel Bandeira de fevereiro de 1948, persiste a ideia da antologia como balanço, mas este agora se estende ao “numeroso contemporâneo”, e evidencia-se, por meio de exemplo, a ideia da seleção como “expressão pessoal”. O exemplo é concreto e plástico: assim como uma coleção de objetos aleatórios e díspares, à maneira de um “museu de tudo”, vistos por Cabral na casa de Joan Miró, revelou-lhe a personalidade artística do amigo pintor, “o balanço do numeroso contemporâneo” se faria por meio das escolhas realizadas por escritores contemporâneos para figurar nas antologias que comporiam a revista:

Depois do seu livro concluído, vou começar a composição de uma revista trimestral chamada *Antologia*. A revista não terá programa formulado, mas secretamente perseguirá um duplo sentido existente no seu pretensioso título: o de dar um balanço no numeroso contemporâneo e o de procurar a expressão de um qualquer através do ato de escolher. Atualmente, esse problema da possibilidade de expressão pessoal numa seleção me obceca. Ainda há pouco tempo, reconheci toda a pintura de Miró, ou melhor, seu mundo, num pequeno museu que ele tem em casa, e onde agrupa desde esculturas

⁵ Clarice não enviou “O coro dos anjos”, que, conforme um certo consenso na crítica sobre a autora, teria sido publicado em 1964, em *A Legião Estrangeira*, com o título “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos”.

populares até pedras achadas ao acaso na praia, pedaços de ferro-velho com uma ferrugem especial etc. É impressionante como tudo aquilo é Miró. Essa revista será dirigida pelo Lauro Escorel, por mim e um outro. Já está convidado para ser esse outro, o Antonio Candido de Mello e Souza. Mas até a última carta que me escreveu o Lauro, o nosso professor não havia ainda respondido ao convite. Para o primeiro número já temos: a) um ensaio de Antonio Houaiss sobre o vocabulário de Carlos Drummond de Andrade; b) “*El alejandrino en la poesia castellana del presente*”, nota e antologia de um rapaz daqui; c) 25 tankas de Carles Riba, o melhor poeta catalão vivo, traduzidas por mim [...] Até agora, há isso. Se você sentir necessidade de se exprimir reunindo pedras e ferros-velhos encontrados em poetas lidos pode mandar. (Süssekind, 2001, p. 60-61)

A *Antologia* não saiu, porque Antonio Candido não aceitou o convite e Lauro Escorel não estava tão firme na empreitada quanto Cabral. Mas várias diretrizes dessa revista são retomadas quando o poeta português Alberto de Serpa, que já havia sido secretário de duas importantes revistas portuguesas, a *Presença* e a *Revista de Portugal*, aceita o convite de Cabral para ser seu coeditor.

A revista que ambos organizaram, intitulada *O Cavalo de Todas das Cores*, nome sugerido por Serpa, teve seu único número impresso pelo próprio Cabral e publicado no início de 1950.

Como Serpa morava no Porto e Cabral em Barcelona, a revista foi toda ela organizada por meio de cartas⁶, as quais permitem acompanhar o empenho do editor brasileiro para que ela tivesse um caráter antológico. Mais do que isso, por meio dessas cartas é possível compreender melhor como, nesse momento, o entendimento de uma revista antológica apresenta um desenho mais claro para Cabral, constituindo uma saída diante do que ele considera uma impossibilidade da crítica na modernidade. Além disso, vai de par com o plano político que também traçou para a revista.

Na primeira carta escrita após a aceitação de Serpa, Cabral lhe expõe o que chama “caráter antológico” da revista. Como já havia escrito a Lauro Escorel e a Manuel Bandeira quando estava às voltas com o gorado projeto da *Antologia*, explicita também ao coeditor sua crença de que “o ato de escolher pode ser tão expressivo de uma personalidade como um ato de criação simples”, não se configurando a antologia como uma mera atividade derivada. Além disso, refuta o ineditismo como critério de publicação dos poemas, pois, como expõe, tão logo fossem publicados em livro pelo próprio autor, esses poemas perderiam o interesse:

Eu creio que uma revista que publique num número poemas inéditos de M. Bandeira ou de qualquer poeta, tem um sentido muito limitado. Porque um ano ou 2 anos depois

⁶ A correspondência entre João Cabral e Alberto de Serpa foi organizada por Arnaldo Saraiva e por mim e se encontra no prelo da Ateliê Editorial, constituindo resultado final de projeto financiado, por meio de bolsa de produtividade, pelo CNPq (2018-2021).

esses poemas serão encontrados no livro que o poeta fará publicar. Daí, o caráter diferente que eu havia pensado dar ao que, a partir de sua carta, se chama *O cavalo de todas as cores*. (Fiuza e Saraiva, 2022)

O “caráter diferente” da revista residiria no seu “plano antológico”. Assim, em lugar de publicar poemas recentes de Bandeira, que logo perderiam o ineditismo ao ser publicados em livro, propõe publicar poemas selecionados a partir de um eixo formal (sonetos) ou temático (infância), de modo a lançar sobre a obra bandeiriana uma nova luz, revelando-lhe um novo aspecto ou um aspecto inadvertido. Estruturada desse modo, a revista de diretriz antológica funcionaria como uma “crítica silenciosa”, isto é, uma orientação silenciosa de leitura, a qual parece constituir, para o poeta, uma saída diante do que considera a impossibilidade de uma crítica objetiva na modernidade. Cabral, em mais de uma situação, manifestou seu desconforto em face da pluralidade de poéticas na modernidade, sem a qual, diga-se de passagem, ele não teria podido realizar a obra de exceção que realizou. Essa pluralidade seria consequência da falta de princípios comuns regendo o ato criador, como era próprio das épocas clássicas, e obrigaria cada poeta a forjar a sua própria poética. A ausência de princípios criativos coletivos repercutiria na recepção crítica da obra, pois a crítica, como contraponto do individualismo caracterizador do ato criador, seria impressionista, subjetiva, dando a ver o crítico e não a obra:

Numa arte tão baseada na pura expressão individual como a arte contemporânea, em que o critério de julgamento não se apoia em padrões fixos e sim numa simpatia de sensibilidade a sensibilidade (pensemos que hoje não justificamos uma preferência dizendo que tal coisa nos agrada porque está *bem feita* ou feita de acordo com tais e tais princípios, e sim, dizendo: tal coisa me agrada porque me agrada, porque me encanta (e todas essas vagezas...), nessa arte, ia dizendo, é impossível a crítica. Essa é a pura verdade. Crítica é julgamento e todas as outras teorias que se inventam hoje para que se continue justificando o trabalho dos críticos são uma confissão de que o que eles chamam crítica não é crítica. É criação num segundo grau, etc., etc. [...] O crítico, isto é, o homem transparente e não necessariamente interessante, munido de seus metros e de suas preceptivas não é mais possível [...] Portanto, a arte moderna não podendo contar com crítica que a julgue, também não conta com uma crítica que a defina sequer. Porque aquele sistema de crítica individual, impressionista – toda crítica hoje é, queira ou não impressionista – mais do que mostrar ao leitor (cumprindo aquilo que o crítico é um leitor que ensina os outros a ler) aspectos de um artista, o que faz é mostrar-se nesses artistas, é servir-se deles para provocar em si a expressão de sua própria personalidade [...] Ora, a interpretação de um leitor é silenciosa e não atribui à obra um sentido. Ao passo que uma crítica, isto é, a visão pessoal de um crítico, por ser escrita, isto é, divulgada, e por ser escrita em prosa, isto é, com um objeto mais racionalmente eficiente, pode desvirtuar completamente uma obra. Melhor que desvirtuar, será melhor dizer: limitar. [...]

Pois bem: a outra coisa que me seduz nesse tipo antológico de revista é a possibilidade de exercer uma crítica – no sentido de orientação – silenciosa. Se em lugar de se publicar poemas recentes de Manuel Bandeira se publicar, por exemplo: alguns sonetos de Manuel Bandeira, ou romances de Manuel Bandeira ou poemas sobre temas da infância ou sobre temas disso ou daquilo, creio que se lançará, sobre a obra do poeta

uma nova luz. Um novo aspecto dela será revelado – não propriamente novo, mas inadvertido – e o leitor que aprecie essa nova apresentação de uma coisa tão vista. (Fiuza e Saraiva, 2022).

Alberto de Serpa, em resposta, dá um banho de água fria no sentido antológico que Cabral tenciona imprimir à estrutura da revista, pois isso a transformaria, segundo ele, em “depoimentos pessoais e críticos”, incorrendo justamente naquilo que o brasileiro condena na crítica: o subjetivismo. Serpa não vê valor na “escolha duma parte da obra já publicada por um Poeta” e argumenta que, sendo destinada a outros poetas, ou seja, a uma elite de leitores e não a um público mais amplo, esses leitores, “ao darem com uma antologia de Poeta seu conhecido, teriam o direito de, pensando como nós a respeito da crítica e do gosto pessoal, achar que... não valia a pena” (Fiuza e Saraiva, 2022). E defende o ineditismo tanto de possíveis estudos críticos quanto de poemas a serem publicados; ineditismo cuja perda, segundo ele, é o risco a que se expõem as revistas de poesia, as quais, entretanto, não perderam seu interesse por isso.

Cabral dá “a mão à palmatória” às restrições de Serpa quanto a fazer toda a revista antologicamente. Mas continua a insistir no interesse antológico ao menos no caso das literaturas de língua não portuguesa e a defender “algum caráter comum à série” de poemas escolhidos:

V. tem razão no caso de fazer toda a revista antologicamente. Mas isso não exclui a possibilidade de fazer em cada número uma pequena antologia. Já não falo de explorar, diretamente, como eu havia sugerido, a escolha como possibilidade de expressão pessoal. Mas creio que, praticamente, e principalmente no que se refere a literaturas de língua não portuguesa, elas podem ter alguma utilidade. Eu pensava, por exemplo, publicar uma, organizada por um rapaz daqui, e bem interessante. Trata do “Alexandrino na poesia castelhana atual” [...]

Não seria possível, sempre que se escolhessem poemas, fazê-lo tendo em vista algum caráter comum à série? Caráter comum de forma ou de assunto? Isto é: não seria preferível, em vez de publicar um pequeno saco de gatos de poemas, publicar uma coisa com um título comum, que fosse como uma pequena *plaque*, um pequeno livro vertebrado? (Fiuza e Saraiva, 2022)

Ao insistir no “caráter comum à série”, na seleta como “um pequeno livro vertebrado”, em lugar de um “saco de gatos de poemas”, Cabral parece querer imprimir em *O Caval* uma feição similar à que já buscava para seus livros nesse momento, quando já havia publicado *Psicologia da Composição* e compunha *O Cão sem Plumas*, pois, para ele, um livro não deveria ser uma recolha aleatória de textos, mas constituir um corpo coeso.

Sustentar o caráter antológico, como diz Cabral no fragmento citado, principalmente no caso da poesia de língua não portuguesa, é defendê-lo pelo menos para a poesia castelhana, que o poeta pretendia publicar na revista como estratégia para, como insiste nas

cartas a Serpa, apoiar os poetas espanhóis, mormente os catalães, perseguidos desde o final da Guerra Civil. A antologia a que se refere no excerto acima citado acompanharia e exemplificaria o estudo de Juan Eduardo Cirlot sobre o alexandrino na jovem poesia castelhana, a que Cabral já se referira em carta a Lauro Escorel, quando planejam a gorada *Antologia*, e ainda a Bandeira, quando discorre sobre essa revista. Com isso Cabral parece querer aliar o sentido antológico que insiste em manter, ao menos parcialmente, na revista, a um critério político que se torna central nas suas escolhas. É por isso que discorda da proposta feita por Serpa de limitar os textos escolhidos a um âmbito luso-brasileiro, pois menciona apoiar a literatura catalã mantida em *boycott* pelo regime espanhol, a literatura espanhola produzida no exílio e desconhecida em Espanha e a literatura castelhana “não contaminada”:

Unicamente, gostaria é que não ficasse a matéria da revista limitada às nossas duas literaturas. Nisso, influi um motivo político: o de se apoiar o que o regime atual da Espanha não tolera com bons olhos: a literatura catalã – que é bem interessante – injustamente mantida em *boycott*; a literatura castelhana de fora daqui, completamente desconhecida aqui; e a literatura castelhana daqui não contaminada. (Fiuza e Saraiva, 2022)

Considerando o conjunto das publicações, *O Cavalo de Todas as Cores* saiu mais a um “saco de gatos de poemas” que a um “pequeno livro vertebrado”.

Há uma visível falta de coesão editorial entre os organizadores, tendo cada um seguido seus próprios critérios de seleção e se mantido fiel em relação a eles.

As escolhas de Serpa recaíram sobre portugueses de sua predileção poética e amizade e ligados, como ele, ao Presencismo. Indica “Nove canções católicas”, reunião de poemas de Pedro Homem de Mello, poeta e folclorista português que colaborou na *Presença*, e um texto em prosa, “Poesia”, de José Régio, figura central do Presencismo e um dos diretores da revista em torno da qual se organizou esse movimento. Serpa segue o critério do ineditismo. As composições de Pedro Homem de Mello e José Régio foram publicadas originalmente em *O Cavalo* e, inclusive, o texto em prosa, em que se explica o título da revista, foi escrito especialmente para ela, a pedido do diretor português. De acordo com esse texto de Régio, o poeta é aquele que sofre a tragédia da perda da unidade, e busca, por meio de sua poesia, essa unidade. Esse anseio pela correspondência faria da poesia uma só, apesar das variações individuais, ideológicas, de época, entre outras.

Apesar de reunidas sob o mesmo título, as canções católicas de Pedro Homem de Mello não constituem um corpo coeso, tanto que o autor, posteriormente, publicou-as separadamente em livro.

As escolhas de Cabral são orientadas por um critério político. Indica “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes, poema em que a arma nuclear aparece com símbolo da paz. Esse poema já havia sido publicado, em 1948, na revista *Artes e Letras*, mas, para Cabral, como explica numa carta a Lauro Escorel: “somente agora ganhou todo seu sentido, porque a descoberta da bomba atômica pelos russos é que veio transformá-la em instrumento de paz. Até então ela não passava de um instrumento de chantagem guerreira.” (Melo Neto, 1949f).

Fiel a esse critério político, agora alinhado a um antifranquismo, indica o poema “Cuatro poetas”, do poeta, tradutor e crítico de arte catalão Rafael Santos Torroella, a quem será dedicado, futuramente, “A palo seco”, de *Quaderna* (1960). Torroella é apresentado por Cabral como um “poeta que começou antes da guerra e que o fascismo manteve fora de toda atividade” (Fiuza e Saraiva, 2022). No poema escolhido, Torroella homenageia quatro poetas cuja morte estaria ligada ao franquismo: Federico García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández e Miguel de Unamuno. García Lorca (1898-1936) foi brutalmente assassinado ainda durante a Guerra Civil. Antonio Machado (1875-1939), pressionado pelo governo, seguiu um périplo de fuga, de 1936 a 1939, até morrer, de pneumonia, num hotel de Colliure, na França. Miguel Hernández (1910-1942), o poeta da Guerra Civil, morreu na cadeia devido a uma tuberculose causada pelas condições precárias a que estava submetido. Miguel de Unamuno (1864-1936), depois de destituído do cargo de reitor da Universidade de Salamanca, faleceu em prisão domiciliar.

Cabral indica ainda um pequeno texto de Enric Tormo sobre a “Xilografía popular en Cataluña”, seguido da reprodução de gravuras dos séculos XVII e XVIII da coleção do tipógrafo catalão. Foi E. Tormo que orientou Cabral na compra da sua impressora e o auxiliou inicialmente na arte da tipografia. A ele o poeta homenageará no poema “Paisagem tipográfica”, de *Paisagens com Figuras* (1956). Essa indicação de Tormo para a revista foi feita quando Cabral, tendo impresso os poemas, sentiu-se descontente com a obra realizada. Segundo ele, a revista estava “muito igual. Toda colaborada por poetas atuais, sem nada de descoberta, sem nada de antigo, de popular.” Por isso teve a ideia de fazer um quinto caderno contendo gravuras de Tormo. Com essas gravuras, variaria “o caráter da revista; que ganharia assim um *pliego* de coisa popular, catalã, antiga e poética-não-poemática” (Fiuza e Saraiva, 2022).

No conjunto, *O Cavalo de Todas as Cores* não permite verificar, portanto, o que seria uma revista organizada segundo o sentido antológico que Cabral idealizara inicialmente para uma revista de poesia. Sentido antológico que, ao selecionar peças na obra de um poeta de acordo

com um critério formal ou temático, funcionaria como uma crítica silenciosa, como uma orientação silenciosa de leitura, revelando um aspecto ainda não notado nesse autor. Mas o que as escolhas dos dois editores permitem verificar é a eleição de poemas como expressão pessoal dos valores que movem os escolhedores. Nesse sentido, o presencista Alberto de Serpa e o homem aderido aos ideais comunistas que foi o Cabral do final dos anos 1940 e ainda 1950, se revelam em suas escolhas para *O Cavalo*, evidenciando que estas são assinaladas pelo mesmo subjetivismo que Cabral condena na crítica.

Referências bibliográficas

Andrade, Carlos Drummond de; Mendes, Murilo; Meireles, Cecília; Moraes, Vinicius de; Schmidt, Augusto Frederico. *Antología de Poetas Brasileños de Ahora*. Selección y traducción de Alfonso Pintó. Barcelona, O Livro Inconsútil, 1949.

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

Cardozo, Joaquim. *Pequena Antologia Pernambucana*. Barcelona, Livro Inconsútil, 1948.

Carvalho, Ricardo de Souza. Drummond e a Espanha: apontamentos para duas recepções. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 14, p. 183-193, 2007.

_____. Do catalão ao português: João Cabral tradutor. *Revista Letras*, São Paulo, v. 49, n. 1, p.137-149, jan./jun. 2009.

_____. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo, Ed. 34, 2011.

Escorel, Lauro. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. Boston, 10 nov. 1947a. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)

_____. [Correspondência]. Destinatário: João Cabral de Melo Neto. [Boston] [1947b]. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa)

Fiuza, Solange; Saraiva, Arnaldo. *Correspondência João Cabral & Alberto de Serpa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022. (no prelo)

Lyra, Maria do Carmo Pontes; Vasconcelos, Maria Valéria Baltar de Abreu. *Cardozo: Bibliografia de Joaquim Cardozo: Vida e Obra*. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2008.

Melo Neto, João Cabral de. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. [Barcelona], [194-]. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. Barcelona, 3 nov. 1947a. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. [Barcelona], 18 nov. 1947b. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. [Barcelona], 11 dez. 1947c. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. [Correspondência]. Destinatário: Lauro Escorel. Barcelona, 11 out. 1949f. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

_____. (Introdução e tradução). Quinze poetas catalães. Poetas catalães [nota biográfica] *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n. 4, v. 1, p. 29-42 e p. 65-66, fev. 1949e.

_____. Honras à amizade. In: Cardozo, Joaquim. *Poesia Completa e Prosa*. Org. e Int. Everardo Norões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massagana, 2007, p. 65.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

Riba, Carles. [Cartão]. [Barcelona], 194-. (Arquivo Literário de João Cabral de Melo Neto. Fundação Casa de Rui Barbosa.)

Sousa, Carlos Mendes de (Apresentação). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Colóquio/Letras*, Paisagem Tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto, Lisboa, n.157/158, p. 283-300, jul./dez. 2000.

Süssekind, Flora. (Organização, apresentação e notas). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

Vasconcelos, Selma. *João Cabral de Melo Neto: Retrato Falado do Poeta*. Recife, Ed. Do Autor, 2009.

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Professora titular da Universidade Federal de Goiás. Doutorou-se em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000), com a tese, publicada em livro, *A Memória Lírica de Mario Quintana* (2006). Bolsista de produtividade do CNPq, atualmente desenvolve o projeto *Antologia comentada da crítica portuguesa de João Cabral* (2021-2024). Também coordena a pesquisa *Geografias Culturais Ibero-Americanas* (2022-2024), contemplada com financiamento no Edital Universal do CNPq-2021.

solfiuza@gmail.com

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Full professor at the Federal University of Goiás, holds a PhD degree in Literature from the Federal University of Rio Grande do Sul (2000), with the thesis, now published, *A Memória Lírica de Mario Quintana* (2006). A CNPq productivity scholar, currently develops the project *Antologia comentada da crítica portuguesa de João Cabral* (2021-2024). Also coordinates the research *Geografias Culturais Ibero-Americanas* (2022-2024), funded by the CNPq Universal Edital (2021).

solfiuza@gmail.com

A PRESENÇA DE JOÃO CABRAL NALGUNS POETAS PORTUGUESES

Arnaldo Saraiva

Professor Emérito da Universidade do Porto

asaraiva@letras.up.pt



A poesia de João Cabral não teve só uma recepção calorosa por parte da crítica portuguesa propriamente dita. Ela teve-a também por parte de numerosos poetas, que nas suas produções denunciam leituras cabralinas. Talvez alguns, sem confrontar ou comparar textos, possam ver influências de João Cabral na poesia portuguesa da segunda metade do séc.XX que se vale de certo tipo de quadra conceptual ou de verso curto ou conciso assonantado, de metáforas e de imagens concretas, de motivos da pobreza e da resistência; só que o uso de tais elementos, que na verdade são bem visíveis na poesia cabralina, pode autorizar apenas a referência a coincidências, afinidades e confluências como as que no Brasil e em Portugal já foram vistas em Carlos de Oliveira.

Para evitar esse perigo, limitar-me-ei por agora a apontar poetas ou poemas das últimas décadas – sem pretensão de exaustividade (a minha pesquisa está ainda em aberto) -

¹ Da Esquerda para a Direita: Alexandre O'Neill, Vasco Graça Moura, João Cabral de Melo Neto e Arnaldo Saraiva. Galerias Lumiere Porto, 1985.

que referem explicitamente o nome de João Cabral em título, em dedicatória motivada, ou no corpo textual, e que fazem o elogio do poeta, citam ou imitam claramente versos seus ou o seu estilo, e se valem ou apropriam ostensivamente do seu léxico e de imagens ou metáforas como a da “faca” ou da “seca”.

Alexandre O’Neill, nascido em 1924, quatro anos mais novo que João Cabral (que lhe dedicaria o poema “Catar feijão” de *A Educação pela Pedra*), poeta que integrou o movimento surrealista português, e, como já foi dito, intermediário na edição portuguesa de *Quaderna* e co-responsável na organização da antologia de *Poemas Escolhidos*, escreveu em 17/08/1959 e publicou no seu livro *Abandono Vigiado* (1960) o relativamente longo poema “Saudação a João Cabral de Melo Neto”. Aí, dirigindo-se ao poeta, a quem trata por você, O’Neill começa por dizer que o considera inimitável (embora vá de algum modo imitá-lo) e passa a enumerar qualidades da sua poesia: ela

/.../ incita a ver mais de perto,
com mais atenção e vagar,
o que está como que em aberto,
ainda por vistoriar,
o que vive entre pedra e terra
e o que é entre muro e cal,
o que tem”vocaçã de bagaço”
e o que resiste no osso ou no “aço do osso” mais essencial.

e ocupa-se de “matéria pobre”, trabalhada com “mão que nada encobre” e que não cede a enfeites ou efeitos literários, comprazendo-se num prosaísmo que contrasta com o “estilo doutor” e se distingue do estilo de Neruda: um prosaísmo próximo do de Cesário Verde, Pessoa-Alberto Caeiro e Berceo, um prosaísmo a palo seco, que

é um modo de ser,
mesmo antes do verso,
mesmo fora do verso,
mesmo sem dizer.

A “saudação” termina com a humilde confissão da incapacidade pessoal de imitar esse “modo de ser” ou fazer: *Quanto a mim, ainda o bonito me põe nervoso, o meu canito ainda tem plumas – e lindas! e o meu verso deita-se muito, não sobre a terra, mas em sumáimas, já com bastante falta de ar...* O que, conclui, “não é motivo para não o saudar”.

No ano anterior ao da produção deste poema, Sophia Andresen, em casa de quem O’Neill terá conhecido a poesia cabralina, foi encontrar-se em Sevilha com João Cabral, levada por dois amigos de pernambucano, o poeta José Paulo Moreira da Fonseca e sua mulher. Mas Sophia já sabia quem era Cabral: o seu primo Ruben A. Leitão, que era então

funcionário da Embaixada do Brasil em Lisboa, já lhe falara muito no poeta brasileiro com quem em 1950-1952 muito convivera em Londres. João Cabral ofereceu-lhe então o livro *Duas Águas*² e acompanhou-a a uma igreja de Triana onde lhe contou a lenda do Cristo Cachorro ou do Cristo Cigano. Meses depois, em 28 de abril de 1960, Sophia publicou no jornal lisboeta *Encontro* o texto “A poesia de João Cabral de Melo Neto”, um dos poucos textos críticos que escreveu, onde traduzia o fascínio que tinha pela poesia cabralina; e em 1961 publicou um poema narrativo, espécie que os seus seis livros anteriores desconheciam, com o título *O Cristo Cigano*, onde transmutou em verso a “história por João Cabral contada” mas convocando desde o início o estilo ou a dicção poética do amigo brasileiro, que, como já foi referido, lembraria o seu nome num verso do *Auto do Frade* e num poema *A Educação pela Pedra*:

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afixada
No gume do poema Atravessando a história
Por João Cabral contada.

Reeditado em 1978, o poema reapareceria em 2003 com uma “Dedicatória da terceira edição do Cristo Cigano a João Cabral de Melo Neto” onde em verso a autora começa por anunciar o que pareceria óbvio: que tentara “representar / não apenas o contado”, pois também tentara fazer uso da “peculiar disciplina” que a arte do poeta “verdadeira mestra ensina”, para em seguida fazer em quadras de sotaque cabralino o elogio do poeta imitado³:

Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente
/.../
Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Ainda na década de 60, dois poetas se encarregaram de evidenciar que João Cabral também ecoava na geração dos mais novos, que era a mesma do grupo de “Poesia 61” empenhada numa poética concisa, concreta e num novo metaforismo: Alonso Féria incluiu

² Informação dada no texto citado na nota 2. Mas João Cabral evocou os seus “encontros com Ruben A. Leitão” num texto publicado no *In Memoriam Ruben Andresen Leitão* (Lisboa, IN-CM, 1981, pp 245-6).

³ São numerosos os textos que comparam a poesia dos dois poetas: refiro apenas os nomes dos portugueses Rosa M. Martelo, Pedro Eiras, Maria Andresen Tavares e dos brasileiros Solange Yokozawa, Micheliny Verunschik, Bruno Costa e Silva, Cleonice A. Castro Antunes / Elma S. Siqueira, e Sofia de Sousa Silva.

no seu livro *A Utilidade do Verso /1968/* um poema motivadamente dedicado ao poeta de *Uma Faca só Lâmina* “Lâmina que organiza”: 7 quadras em torno de uma “lâmina que arde / que corta e que escreve”; e Armando da Silva Carvalho, nascido em 1938, incluiu no seu livro de estreia, *Lírica Consumível* (1965), uma “Saudação a Melo Neto”, título a que acrescentou o subtítulo “com golpe baixo em dialéctica”; uma aparente discordância ou censura serve antifrásticamente para reforçar o elogio do poeta, justificando uma e outro: *Não está certo seu poeta ter os limites parados como o pau de uma fronteira pois acho artificial pôr a pedra natural no corpo andante dos gados*

/.../
só lhe peço é dinamite para
colocar nas pedreiras você
faz bem em puxar a rósea
touca das liras rouba a
roupa das mentiras que os
vates põem na boca seu
incessante do seco (mais a
essência do seco) seu rijo e
duro de coisinha (mais
ínfima ou reduzidinha)

Em livro posterior, *Os Ovos de Ouro* (1969), Armando volta a homenagear o poeta, com o poema intitulado “João Cabral”, que, em verso breve e sem qualquer referência evidente à poesia cabralina, sugere o que ela tem de hermético e de penetrante, imitando a sua língua que percorre “frios / canais / do osso”, com “o bê-á-bá / tilintado / contra / o coração”, com “os odores / do tempo / entrando pelo / poço”, com “as coisas / transparentes / na mão / dos olhos”, com uma “acumpunctura / d’alma”.

Jorge de Sena, um ano mais velho do que João Cabral, deixou no seu livro *Sequências* (1980) o *divertimento*, datado de 18 de janeiro de 1970, “Poema sobre o começo do poema de J.C. de Melo Neto chamado poema”. O *incipit* do poema de João Cabral, publicado em *O Engenheiro*, era este: *A tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo*.

Jorge de Sena reduziu esses 3 versos a um só, usando, no entanto, pausas ou espaços em branco anormais entre algumas palavras:

A tinta e a lápis escrevem-se todos os versos do mundo

depois entreteve-se ao longo de uma oitava, num jogo de repetições e variações como estas:

escrevem-se / são escritos
todos os versos / quase todos os versos / alguns dos versos /
uns pouquíssimos
À máquina / com sangue (diz-se)

para num verso final comentar: *E consta que já outros foram escritos com outros materiais excretos.*

Manuel Simões, nascido em 1933, e por muitos anos professor de literatura em universidades italianas, incluiu no seu livro *Errâncias* (1998) o poema “A João Cabral de Melo Neto”, onde começa por confessar, tratando o poeta por “tu”:

Gostava
de ter o teu ofício
usar a tua
faca só
lâmina como
bisturi da
palavra

mas logo em seguida declara que um dia tentou escrever à maneira cabralina, sem sucesso:

Estultícia
de aprendiz de poeta:
como ousar
atingir o
nervo exato,
a escrita
liberta do
opaco e do
supérfluo

Manuel Alegre, nascido em 1936, assinalou a morte de João Cabral com um poema em sua “homenagem” – publicado inicialmente no *Jornal do Fundão* de 15/X/1999 –, em que releva o trabalho de construção e desconstrução de João Cabral com a palavra, de modo a

Levá-la ao mais abstrato, para chegar ao concreto
Até ser átomo do átomo já não palavra, mas objeto.

Noutro poema, incluído no livro *Com que Pena – Vinte Poemas para Camões* (1992), depois de lembrar que Camões “Sabia por certo que o poeta é um fabbro”, anota:

(mais tarde Pound diria um
versemaker e João Cabral de Melo Neto –
contra a poesia bissexta e a
teoria da inspiração poria o acento
tónico no fazer e no sentido
profissional da literatura).

Mas no livro *Sônnetos do Obscuro Quê* (1993) inclui o soneto intitulado “João Cabral de Melo Neto”, que termina assim. *Tem do flamenco o canto despojado um sapatear descalço no fablado sem palmas nem guitarras. O poema é sem ornamento nem flor. E tão directo como outro assim não sei se o mundo tem Só mesmo João Cabral de Melo Neto.*

Nascido em 1950, Luís Filipe Castro Mendes fez no seu poema “Memória pessoal” do livro *Lendas da Índia* (2011) uma associação entre a teoria da “revolução” e a poesia “pétrea” de Sophia e de João Cabral:

/.../o ciclópico ato, o dever comunista
inscrito no devir: os seus conceitos
eram duros como a pedra dos poemas
de Sophia ou de Cabral: Marx lido
pelas Grandes Écoles de Paris,
conceitos de rigor impiedosos;

Um dos mais respeitados poetas das últimas gerações, Rui Lage, nascido no Porto em 1975, incluiu no seu livro *Antigo e Moderno* (2002) o poema “Bacilo”, com uma epígrafe de João Cabral, e o poema “*Cessar fogo*” – publicado inicialmente na revista *Águas Furtadas* (nº2, dezembro de 1999) – com a dedicatória “À memória de João Cabral de Melo Neto”; embora se trate nos dois casos de sonetos, forma muito prezada por poetas da geração de João Cabral mas não por ele, ambos se apoiam em imagens concretas – vime, concha, costelas, garganta seca, seixos, areia...; sebes, muros, cancelas, velas, talheres... – no cenário de um “mar que se insurge” ou de uma “cidade aflita”, traduzindo em linguagem substantiva as ideias do que se faz “contra o coração”, da luta e dos latidos que anunciam a perda, o fim ou um falso sossego:

Paz dos homens nada serena
A paz é só o som e a fúria

Rui Lage também elogiou João Cabral em prosa, num artigo intitulado “A morte andando de João Cabral de Melo Neto (1920-1999)”, que terminava com estas palavras: “O seu lugar na história presente e futura da literatura de língua portuguesa é, com toda a certeza, junto a Fernando Pessoa”⁴.

Diga-se a propósito que outros poetas elogiaram João Cabral em prosa, em críticas ou em depoimentos; já lembrei a própria Sophia e poderia lembrar, por exemplo, Eugénio de Andrade, que escreveu palavras calorosas a respeito da representação de *Morte e Vida Severina*, na já referida revista *Plano*, e que num texto sobre poesia brasileira, lido numa sessão para que o convidei da VIII Conferência Ibero-Americana, realizada no Porto em 17-18 de outubro de 1998, deu João Cabral como autor de “versos admiráveis, que admiravelmente resumem toda uma estética”:

tão difícil então de entender quanto
agora se transcendeu em óleos
laurentinos, fosso para encontros
internacionais de malabaristas do
ensino, motivo palestro para pintores
de interior vazios e, sobretudo, para os
do Porto poderem fingir alguns
departamentos literários com um
brasileiro de opereta social, que passa
por poeta enxuto, a chutar opiniões

⁴ *Jornal Universitário do Porto*, janeiro de 2000.

irrelevantes com Cesário e Pessanha a representarem não sei quê.

ou de uma poesia “rente ao chão”, muito “ciosa do concreto”, e comprometida com uma “tradição culta” e uma “tradição popular”. Curiosamente, num livro que em 1968 ganhou o Prémio de Novelística Almeida Garrett, *Os Três Seios de Novélia* (1969), o seu autor, Manuel da Silva Ramos, que de princípio ao fim se entrega leve ou libertinamente à irreverência, à carnavalização e à paródia, incluiu (pp.61-62) este poema (?) que o narrador escreveu “Ao ler «A educação pela pedra» do J. Cabral Melo Neto”:

eu apedrejei o cabral em
são paulo empinei-me
contra ele em são paulo
encurrealei-o num buraco
como um rato puxei-lhe
pelo rabo cortei-lhe o rabo
fiz-lhe trinta por uma linha
até ele dizer com o olho
fora do sítio chega chega
seu empreiteiro tome lá a
pedra construa no areeiro.

Já agora, refiramos que no livro em cuja capa se lê Ruy Cinatti por Joaquim Manuel Magalhães (1986), que é uma antologia por este organizada da poesia daquele, o homem de Peso da Régua “chutou” posfácio, estas sentenças, a propósito da “grandeza” de Pessoa.

João Cabral suscitou poemas de poetas pouco relevantes como Amadeu Torres, José Augusto Seabra e Teresa Rita Lopes, por sinal três professores universitários de literatura (aos quais se poderiam associar ainda outros autores como Luís F.A. Carlos e Hélder Fião).

O primeiro, nascido em 1927, escreveu não por acaso em verso octossilábico, em rima assonante e em 34 quadras um poema em que quis “dar a essência do consagrado vate brasileiro” e sintetizar “quanto possível o conteúdo da poética cabralina”, valendo-se de títulos, de versos e do léxico do pernambucano:

O João Cabral de Melo Neto
É o grande Poeta Brasileiro
Duma educação pela pedra
Compasso e esquadro de engenheiro.

Este poema foi publicado inicialmente em jornal, em 1988, e teve a sua 4^a edição, ampliada, em livro, editado em Braga em 2004 com o título *Acro-Ontobibliografia em Memória de João Cabral de Melo (1920-1999)*.

José Augusto Seabra, nascido como Teresa Rita em 1937, foi autor do poema “Daguerreotipo de João Cabral”. Publicado no jornal *O Comércio do Porto* de 5 de Janeiro de 1985, depois republicado com variantes e com o título ampliado “Daguerreotipo de João Cabral na sua chegada ao Porto” no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 31 de dezembro de 1997,

esse poema faz o elogio da língua cabralina, “cortada à faca, correta”

João Cabral de Melo, Neto da língua de Pernambuco
cortada à faca, correta como a língua portuguesa.
e do idioma perverso que só fabrica o discurso no gume
agudo do verso.

Já Teresa Rita Lopes termina um dos poemas do seu livro *Afetos* (2000) com estes versos confessionais:

Contigo, João Cabral
de Melo Neto, meu padrinho, João Cabral, tenho praticado meu gosto do parco e
do pouco e do íngreme.

Por isso o meu amor pelas cabras
pacientemente aprendido.
Diante de todos os presépios (sempre gostei
de presépios) apetece-me contar e, se possível, cantar a “Vida e Morte Severina”⁵
e chorar com todos os homens
a imensa mágoa de viver e de morrer
mas também o terno milagre de nascer.

Como se vê e intui, só por referências explícitas, João Cabral marcou claramente, a partir de Alexandre O’Neill, a poesia portuguesa, tendo sido homenageado, citado, imitado, glosado e parodiado por muitos e muito importantes poetas de Portugal, como o foi por grandes poetas do Brasil, a começar por Bandeira, Drummond, Vinicius, Murilo Mendes.

Este último, no seu livro *Convergência* (1970), afirmou - num “murilograma” em honra de Manuel Bandeira – que” durante um ciclo de semente & giro” a lírica brasileira “se manuelizou”. Talvez o que ele disse da influência de Bandeira pudesse dizê-lo com mais pertinência da influência do seu amigo João Cabral, a quem também dedicou um “murilograma” (“Sim: não é fácil chamar-se / João Cabral de Melo Neto“).

Mas em face da importância da sua “oficina” poética ou da mestria da sua arte poética, que é o que mais louvam nele os poetas portugueses, em face da repercussão que a sua poesia concreta, concisa, rigorosa, aguda, substancial teve, mesmo quando não explicitada, na produção poética portuguesa, que “infecionou” com sangue novo, também poderemos dizer que a partir de 1959 a lírica portuguesa se cabralizou*.

⁵ Sic.

Arnaldo Saraiva
Professor Emérito da Universidade do Porto
asaraiva@letras.up.pt

Arnaldo Saraiva é professor universitário, investigador científico e literário, ensaísta, cronista e poeta. Licenciado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, doutorou-se na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde exerceu a função de professor de Literatura Brasileira, Literatura Francesa e Literaturas Orais e Marginais. Foi leitor de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara (EUA), e professor convidado da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle).