

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

**ELIS DENISE LÉLIS DOS SANTOS**

**UMA POESIA DE MÃO DUPLA:**

Leituras e influências na poesia de João Cabral de Melo Neto

**FORTALEZA**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ELIS DENISE LÉLIS DOS SANTOS**

**UMA POESIA DE MÃO DUPLA:**

Leituras e influências na poesia de João Cabral de Melo Neto

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, com área de concentração em Literatura Brasileira, do Departamento de Literatura, do Centro de Humanidade, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odalice de Castro Silva.

**FORTALEZA**

**2008**

**UMA POESIA DE MÃO DUPLA:**

Leituras e influências na poesia de João Cabral de Melo Neto

---

**ELIS DENISE LÉLIS DOS SANTOS**

**APROVADA EM: \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**PROFA. DRA. ODALICE DE CASTRO SILVA  
ORIENTADORA – PRESIDENTE DA COMISSÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

---

**PROF. DR. JOSÉ LINHARES FILHO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

---

**PROF. DR. LUIZ TADEU FEITOSA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**

Meus sinceros agradecimentos...

...a Deus, a quem recorri nos momentos difíceis;

...aos familiares, especialmente minha mãe, Eunice, por sua torcida e orações;

...à professora Odalice, pela orientação solícita, enriquecedora e amiga;

...aos amigos, pelo apoio recebido na elaboração deste trabalho;

...a Iran de Souza, pelas conversas cabralinas e colaboração na entrevista com o professor

Benedito Nunes.

“A pedra dá a frase seu grão mais vivo.”

*(João Cabral de Melo Neto)*

## RESUMO

O objetivo de nosso trabalho é investigar as influências de leitura do poeta João Cabral de Melo Neto e a possível superação através da conquista de um estilo próprio. Contextualizaremos a produção literária e intelectual do autor, trabalhando com as categorias de “campo”, “contexto” e “paratopia”, com base nas leituras de *As regras da arte* (1996), de Pierre Bourdieu e *O contexto da obra literária* (2001), de Dominique Maingueneau, respectivamente. Abordaremos as influências recebidas pelo poeta na literatura e de outros campos como o das artes plásticas, da arquitetura, da matemática, da filosofia e dos diferentes lugares em que residiu e das viagens que realizou. Utilizaremos as categorias “influência” e “superação”, sistematizadas pelo crítico literário americano Harold Bloom nas obras *A angústia da influência* (1991) e *Um mapa da desleitura* (2003). Assim, com a idéia de superação, pretendemos analisar a obra *A educação pela pedra* (1966) que marca a poética de um João Cabral mais amadurecido por suas experiências com a linguagem. Primeiro, veremos o contexto da produção em prosa e verso do autor. Em seguida, mapearemos suas influências e, em um terceiro momento, investigaremos como o poeta as superou, construindo uma poética própria e individual.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; influência; superação.

## ABSTRACT

The goal of our work is to investigate the influences reading from the poet Joao Cabral de Melo Neto and possible overruns through the conquest of a unique style. Contextualizaremos the production of literary and intellectual author, working with the "field", "context" and "paratopia" based on readings of *The rules of art* (1996), Pierre Bourdieu and *The context of literary work* (2001), Dominique Maingueneau, respectively. Abordaremos the influences received by the poet in the literature and other fields such as visual arts, architecture, mathematics, philosophy and the different places where resided and the travel he has done. Use the categories "influence" and "overrun", systematized by the American literary critic Harold Bloom works in *The anguish of influence* (1991) and *A map of desleitura* (2003). So with the idea of overcoming, we want to examine *The work Education by stone* (1966) which marks the poetry of John Cabral a more mature by their experiences with the language. First, we will see the context of production in prose and verse of the author. Then mapeamos their influences, and a third time, investigate how the poet surpassed, building an individual and own poetic.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; influence; overrun.



## 1. INTRODUÇÃO

O primeiro contato com a escrita do poeta João Cabral de Melo Neto aconteceu durante o Curso de Especialização em Estudos Literários e Culturais, nesta mesma instituição em 2004, resultando na monografia “A didática da pedra em: *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto”, sob a orientação da Professora Dra. Odalice de Castro Silva. Esse estudo inicial apresenta dados biográficos, contexto histórico (décadas de 40, 50 e 60) relacionados à obra do poeta, sua posição na Literatura Brasileira, subdividida em três tópicos: o Modernismo, a Geração de 45 e um contraponto entre o autor e a Geração de 45 e as características gerais do livro *A educação pela pedra* (1966).

No Curso de Mestrado em Letras (Literatura Brasileira) demos continuidade à pesquisa com a mesma obra por oferecer ao pesquisador um leque de opções a ser estudado.

O objetivo de nosso trabalho é estudar a obra de João Cabral, tendo em vista suas influências de leitura, com base em pressupostos da Teoria da “Angústia da Influência”, sistematizada pelo crítico americano Harold Bloom.

O método utilizado por nós foi o investigativo, no entanto, por trabalharmos com as categorias “campo” e “contexto” na formação do escritor, percorremos um pouco pelos Estudos Literários e Culturais.

A pesquisa está dividida em três capítulos.

No primeiro, contextualizaremos a produção em verso e prosa do autor, trabalhando com as categorias de “campo”, “contexto” e “paratopia”, com base nas leituras de *As regras da arte* (1996), de Pierre Bourdieu e *O contexto da obra literária* (2001), de Dominique Maingueneau, respectivamente.

No segundo, mapearemos as influências recebidas pelo poeta da literatura e de outros campos como o das artes plásticas, da arquitetura, da matemática, da filosofia e dos diferentes lugares em que residiu e das viagens que realizou e trabalharemos com as sugestões da “Angústia da Influência” com base nas leituras de *A angústia da influência* (2002) e *Um mapa da desleitura* (2003), ambos de Harold Bloom.

Finalmente, no terceiro capítulo, investigaremos como o poeta superou suas influências, construindo uma poética própria e individual.

Para Arthur Nestrovski em “Influência” (1992), o interessante é que a influência tem duas mãos, pois todo poeta que tem força bastante para ingressar no contínuo da literatura tem a capacidade de alterar o passado, da mesma forma que não se deixa determinar por ele.

Como podemos observar, nosso estudo inicia na gênese da formação do poeta ainda tomado por suas influências, passando pela busca de uma poética própria até a conquista da mesma. Assim, seguindo a lógica investigativa da pesquisa, só poderíamos concluí-la dissertando acerca das últimas obras do poeta e de sua morte.

A escritura de João Cabral é uma poesia de mão-dupla, pois fez uso de uma linguagem descritiva e que descreve. Soube herdar influências, aproveitar e transportar para sua poética aquilo que poderia trabalhar na forma e, como bom poeta, soube superá-las.

Tendo em vista essa idéia de superação, pretendemos mostrar o estilo alcançado pelo poeta utilizando textos de *A educação pela pedra* (1966), por entendermos que a obra marca, de maneira decisiva, a proposta poética de um João Cabral mais amadurecido por suas experiências com a linguagem.

Por último, vêm as nossas considerações finais e, em anexo, as entrevistas realizadas com o Prof. Benedito Nunes, com o biógrafo José Castello e com o crítico Antonio Carlos Secchin.

Convencionamos as siglas *OC, E, PC, CS, PF, FSL, Q, EP* para referirmos às seguintes respectivas obras do autor, citadas no corpo do trabalho: *Obra Completa, O engenheiro, Psicologia da composição, O cão sem plumas, Paisagem com figuras, Uma faca só lâmina, Quaderna, A educação pela pedra.*

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2. ÁLBUM PARA LER O CONTEXTO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....</b>	<b>10</b>
<b>3. DAS CIRCUNSTÂNCIAS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE JOÃO CABRAL.....</b>	<b>16</b>
3.1 O CAMPO E O CONTEXTO PARA LER VIDA E OBRA DE JOÃO CABRAL.....	16
3.2 OS PASSOS DE JOÃO CABRAL PARA TORNAR-SE POETA.....	21
3.3 UM OLHAR SOBRE A POESIA E O ESTILO CABRALINOS.....	32
<b>4. ACERCA DA INFLUÊNCIA POÉTICA.....</b>	<b>50</b>
4.1 A CATEGORIA .....	50
4.2 MAPEAMENTO DAS INFLUÊNCIAS DE JOÃO CABRAL.....	55
<b>5. SUPERAÇÃO DAS INFLUÊNCIAS.....</b>	<b>62</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>69</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>79</b>
ANEXO A- Entrevista com Benedito Nunes.....	80
ANEXO B- Entrevista com José Castello.....	83
ANEXO C- Entrevista com Antonio Carlos Secchin.....	85

## 2. ÁLBUM PARA LER O CONTEXTO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO



*Jornal do Commercio*

***Imagem do poeta João Cabral de Melo Neto, já reconhecido como notável escritor.***



*Acervo Fundação Joaquim Nabuco*

***O Engenho de Aleixo, em São Lourenço da Mata, onde o poeta passou parte da infância e teve o primeiro contato com a literatura, recitando para os cassacos (trabalhadores de engenho de açúcar), durante os intervalos da jornada, cordéis comprados por eles nas feiras.***



*Juventino Gomes/Acervo Fundação Joaquim Nabuco*

***O Recife dos anos 30, marcando a mudança de João Cabral do interior para a capital pernambucana.***



*Acervo Fundação Joaquim Nabuco*

***Acima, o Colégio de Ponte D. Uchoa, dos Irmãos Maristas, onde João Cabral estudou e onde lhe foi apresentado aos textos de importantes autores brasileiros.***



*Acervo Fundação Joaquim Nabuco*

***Café Lafayette nos anos 30, reduto da intelectualidade recifense nos anos 30 e onde se deu sua iniciação literária como poeta.***



*Reprodução*

***João Cabral acompanhado dos poetas Manuel Bandeira e Lúcio Costa em 1955.***



*Acervo da Última Hora / Arquivo do Estado de São Paulo*

***João Cabral em outro momento de sua vida literária no lançamento de livro nos anos 60 (à esquerda, a atriz Odete Lara).***



*Arquivo pessoal*

***Estátua de João Cabral às margens do rio Capibaribe em Recife é mais uma prova da consagração do poeta no cenário literário nacional.***



### 3. DAS CIRCUNSTÂNCIAS DA PRODUÇÃO POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

#### 3.1 O CAMPO E O CONTEXTO PARA LER VIDA E OBRA DE JOÃO CABRAL

*“Cada poeta reflete sua época”  
(João Cabral de Melo Neto)*

De acordo com os estudos de Pierre Bourdieu em *As regras da arte* (1996), acerca de algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural,

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos de realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (etc.), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo). (BOURDIEU, 1996, p.243).

A teoria do campo literário de Pierre Bourdieu tem o objetivo de defender que não se separa o texto de seu contexto, portanto se distanciando de uma abordagem crítica voltada

apenas para a obra, mas situando-a também em instâncias não-literárias, como as condições econômicas, sociais e culturais da criação artística.

Esse pensamento aproxima-se da idéia de sistema literário de Antonio Candido, em que escritor, obra e leitor articulam-se para a formação da literatura:

Com efeito, ao contrário do que se pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los, e sendo um *resultado*, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o entendimento dos fatores é desnecessário para a *emoção estética*, sem o seu estudo não há *crítica*, operação, segundo vimos, essencialmente de análise, sempre que pretendemos superar o impressionismo. (CANDIDO, 1981, p.35).

Pois o estudo do campo literário permite ao crítico compreender melhor a poética de um escritor:

[...] ela se manifesta através da personalidade literária, que não é necessariamente o perfil psicológico, mas o sistema de traços afetivos, intelectuais e morais que decorrem da análise da obra, e correspondem ou não à vida [...]. (CANDIDO, 1981, p.38).

Paul Valéry, em sua aula inaugural no *Collège de France* – “Primeira aula do curso de Poética” (1991) - nos diz que, ao estudarmos uma obra poética:

Se pretendermos proceder com o máximo rigor admitido por tal matéria, devemos nos obrigar a separar com muito cuidado nossa procura da geração de uma obra de nosso estudo sobre a produção de seu valor, ou seja, dos efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesta ou naquela cabeça, nesta ou naquela época. (VALÉRY, 1991, p.191).

Para Paul Valéry, no campo literário só pode haver duas posturas: do produtor (escritor) e do consumidor (leitor):

[...] e que é impossível reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra. Não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados. (VALÉRY, 1991, p.191).

Vale ressaltar que a proposta de Paul Valéry, de separar leitor e escritor, não anula a de Antonio Candido, pois este parte de uma visão sociológica e não poética, como a do primeiro.

Para nossa pesquisa, comungamos com a teoria do campo literário definida por Pierre Bourdieu, por acreditarmos que na literatura a obra articula-se vivamente às condições do contexto biográfico, não se tratando de eventos independentes da vida, mesmo quando nosso poeta discorda da existência de uma vida literária, como podemos observar em sua fala durante o recebimento do prêmio *Neustadt International Prize for Literature*<sup>1</sup> :

Eu tive a sorte de ser diplomata, de viver mais de quarenta anos fora do Brasil. Se isso me deu ignorância da literatura brasileira que se faz hoje – lá fora você não encontra livro brasileiro para comprar -, isso me tirou também da chamada vida literária. Eu nunca fiz vida literária. Acredito que um sujeito que tivesse feito vida literária permanentemente, na imprensa, se encontrado com autores e tudo isso, para ele um prêmio seria uma coisa mais estimulante. Eu fiz a minha obra vivendo no exterior, em muita solidão, em países onde não se falava o português (a não ser o último, Portugal.) (Apud CASTELLO, 2006, p.252).

Se o João Cabral, escritor maduro, diplomata, afirmou não ter vida literária, o mesmo não aconteceu na prática com o João Cabral jovem, aspirante à crítica literária e que enveredou pela poesia, pois sua iniciação literária deu-se nas rodas intelectuais do Café Lafayette, reduto da intelectualidade recifense e nos anos 40, já no Rio de Janeiro, passou a freqüentar as rodas literárias dos cafés Amarelinho e Vermelhinho.

Outros acontecimentos também foram importantes para situá-lo em seu contexto literário, para entender sua formação artística e intelectual.

Bem jovem, o poeta freqüentava a vasta biblioteca de Willy Lewin<sup>2</sup> e lia no original as obras de Apollinaire<sup>3</sup>, Paul Valéry<sup>4</sup>, Giraudoux<sup>5</sup> e outros autores franceses modernos. Quase se tornou jogador profissional de futebol. Suas andanças por Pernambuco e pelo mundo, a paixão por Sevilha, a carreira de diplomata, a complicação com o Governo de

---

<sup>1</sup> *Neustadt International Prize for Literature* foi o primeiro prêmio literário norte-americano, criado em 1969, destinado a consagrar romancistas, poetas ou dramaturgos. É bianual, sendo promovido pela Universidade de Oklahoma (EUA), e editado pela revista *World Literature Today*.

<sup>2</sup> Willy Lewin (1908 - 1971) foi intelectual, dono de vasta biblioteca; cedia seus livros aos jovens escritores, despertando o interesse deles por novos autores, sobretudo os franceses.

<sup>3</sup> Guillaume Apollinaire (1880-1918) foi escritor e crítico de arte francês.

<sup>4</sup> Paul Valéry (1871-1945) foi um filósofo, escritor e poeta francês, da escola simbolista. Seus escritos incluem interesses em matemática, filosofia e música. Sua obra poética foi influenciada por Stéphane Mallarmé.

<sup>5</sup> Hyppolyte Jean Giraudoux (1882-1944) foi um escritor francês.

Getúlio Vargas; as influências; os livros e os amigos pessoais, como os escritores Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Murilo Mendes, Lêdo Ivo, Carlos Drummond de Andrade e os pintores espanhóis Joan Miró,<sup>6</sup> Antoni Tàpies<sup>7</sup>, para ficarmos com alguns nomes, compõem o seu entorno.

Certa aversão do poeta ao movimento causado pela vida literária pode ser explicado pelo receio de interessar mais ao leitor a intimidade do autor do que a própria obra. Referindo-se aos românticos, João Cabral diz que a maioria teve vidas interessantes, porém o mesmo não é possível dizer de suas obras: “A maioria dos leitores se deixa absorver pela vida desses escritores e a literatura fica em segundo plano”, lamenta. (Apud CASTELLO, 2006, p.113).

A respeito dos deslocamentos na construção de sua poesia, entendemos, como Dominique Maingueneau, que é impossível designar um “lugar” verdadeiro para o escritor, o qual transita entre o campo literário e outras formações da sociedade, como o campo intelectual, ideológico e artístico, por exemplo:

A literatura define de fato um ‘lugar’ na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem ‘localização’, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem ‘deslocalização’, não existe verdadeira literatura. (MAINGUENEAU, 2001, p.28).

A relação entre lugar, território, localização, deslocalização são categorias utilizadas por Dominique Maingueneau para discutir os movimentos do escritor dentro do sistema, através do paradoxo do lugar (sociedade) e do não-lugar, destacando-se que uma das regras do campo literário seria a transição pelas fronteiras.

Dominique Maingueneau define essa tensão entre o lugar e o não-lugar como a paratopia do escritor, ou seja, a impossibilidade de uma estabilização que mantém o escritor entre o marginal e aquele inserido na sociedade. Tal condição paratópica acaba por alimentar sua escritura- indicadora de uma visão particular do mundo- e a forma como o escritor se relaciona com o contexto literário de sua época.

---

<sup>6</sup> Joan Miró (1893-1983) foi um importante escultor e pintor surrealista catalão. No fim da sua vida reduziu os elementos de sua linguagem artística a pontos, linhas, alguns símbolos e reduziu a cor, passando a usar basicamente o branco e o preto. Tornou-se amigo de João Cabral enquanto este servia em Barcelona no cargo de vice-cônsul.

<sup>7</sup> Antoni Tàpies (1923-) é artista plástico catalão. Foi um dos membros fundadores e mais destacados do grupo vanguardista *Dau al Set*, com quem João Cabral manteve intenso relacionamento intelectual.

Para João Cabral:

O poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo e, ao escrever, faz uso do instrumento principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra. Por isso, a situação histórica, o que você parece querer dizer ao usar a expressão 'influência do povo', não só determina o poeta, sua maneira, seus termos, seus temas, sua forma, digamos, inicial de ser, mas continua a agir sobre ele durante todas as fases de sua vida criadora. Conscientemente, o poeta é determinado pela vida social. (Apud ATHAYDE, 1998, p.82).

Observamos na fala de João Cabral a preocupação do poeta (escritor) em ser visto não como parte do povo, mas sendo o próprio povo. Tal afirmação é no mínimo curiosa, no entanto merecedora de uma possível tentativa de explicação, pois o poeta pernambucano talvez fora no Brasil- embora tenha chegando a ganhar homenagens e outros importantes prêmios, como o Prêmio Camões (a mais importante premiação da literatura em língua portuguesa) em 1990 e o Prêmio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana em 1994, tendo sido, inclusive, durante vários anos, um dos fortes candidatos ao Nobel de Literatura- aquele que mais se encaixou nessa situação paratópica do escritor, porque, mesmo tendo escrito a maior parte de sua obra no exterior, devido a seu cargo de diplomata, tornou-se um escritor conhecido e reconhecido. Circulou em rodas literárias e teve contato com escritores e artistas plásticos, como já nos referimos anteriormente.

### 3.2 OS PASSOS DE JOÃO CABRAL PARA TORNAR-SE POETA

João Cabral nasceu no Recife, mas passou sua infância quase toda em engenhos de açúcar de São Lourenço da Mata, (Poço do Aleixo) e Moreno (Pacoval e Dois Irmãos), no interior de Pernambuco. Tanto o cenário rural, quanto o rio Capibaribe, na capital, constituíram forte presença em sua vida e poesia.

A preocupação de João Cabral com a linguagem surge desde cedo, quando recitava para os cassacos,<sup>8</sup> durante os intervalos da jornada, os romances (cordéis) por eles comprados nas feiras.

Aos dezoito anos, tem contato com o poema "Não sei dançar",<sup>9</sup> de Manuel Bandeira. O texto desperta o jovem João Cabral para a poesia, pois até então e, a contragosto, só conhecia Olavo Bilac e Alberto de Oliveira.

Em relação ao referido contexto literário, João Cabral ocupa posição de destaque na Literatura Brasileira pela inovação que operou na poesia, renovando as palavras, desautomatizando o leitor, tirando-o de sua condição passiva, atraindo-o para participar: "Prefiro usar uma linguagem áspera como se fosse um chão de paralelepípedos, não um chão de asfalto. Se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai." (Apud SARAIVA, 2000, p.43).

No entanto, sua proposta poética não foi bem compreendida no início de sua carreira literária, que durou cinco longas décadas, entre os anos de 1940 e 1990.

Antônio Houaiss, em *Seis poetas e um problema*, traz três ensaios sobre a obra de João Cabral. O primeiro trata da escrita do jovem poeta e as críticas não são favoráveis, entretanto, seguindo a leitura dos outros dois, observamos sua percepção sobre a mudança, (que poderíamos chamar de superação e a ser discutida mais adiante), da escritura de um João Cabral já maduro:

---

<sup>8</sup> Trabalhadores em engenhos de açúcar, à época da infância de João Cabral.

<sup>9</sup> "Uns tomam éter, outros cocaína. /Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria. /Tenho todos os motivos menos um de ser triste. /Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria..." (BANDEIRA, 1983, p.203).

O que há de particularmente notável na poesia do nosso poeta não é apenas certa qualidade, que reponta desde o início, mas sobretudo a evolução dessa qualidade, a cada passo propondo uma nova atitude de espírito. Poucos poetas entre nós têm variado mais, a cada livro, do que êle (*sic*): e, quando os admiradores seus de uma das suas maneiras o conhecem sob forma outra, entram em conflito ou se desorientam. Sente-se que o objeto da poesia lhe é preocupação verdadeira e sincera. Sente-se que nenhum maneirismo lhe entra pela técnica adentro. Sente-se que não é apenas a consagração de glórias ou gloriolas que o move. (HOUAISS, 1960, p.117).

Nos ensaios, além de ressaltar a mudança qualitativa e a linguagem poética como compromisso do poeta João Cabral, Antônio Houaiss nos chama a atenção para a plasticidade dos poemas e conclui o último ensaio, considerando-o breve, curto “para a importância da obra de João Cabral de Melo Neto, hoje, sem possível controvérsia, da maior magnitude dentro do panorama de nossa poesia.” (HOUAISS, 1960, p.130).

Em 1941, João Cabral apresenta a tese “Consideração sobre o poeta dormindo” no Congresso de Poesia do Recife, dissertando sobre as relações do sono com a poesia e o poeta.

Sua preocupação sobre o assunto nasce do freqüente interesse que o sonho desperta nos críticos e poetas, chegando João Cabral a conceber a “linguagem do sonho” nos poemas. Segundo João Cabral: “O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência emudece.” (*O.C.*, 1994, p. 686).

O sono, conforme ele entende, remete à idéia de abstração, fuga do tempo e da morte não podendo ser evocado e nem narrado. Já o sonho está associado a uma mistura de sentimentos, visões e lembranças. Para João Cabral, esse clima de sonho é como o da poesia; um clima de tempestade que constitui a própria imagem do homem adormecido. Com isso, o poeta quer dizer que o sonho e, não o sono, está ligado ao fazer poético.

No ano seguinte, estréia na poesia com *Pedra do sono* (1942), em edição paga por seu pai, pois era um poeta desconhecido, sem editor.

Nesse primeiro livro, o jovem João Cabral, mesmo influenciado pelo surrealismo, já buscava um caminho próprio, reconhecido na época somente por Antonio Candido, demonstrado pelo artigo “Poesia ao norte” (1943), em que se destacam os traços cubistas existentes numa poesia que aparentemente era considerada sobretudo por seus traços surrealistas:

*Pedra do Sono* é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério selectivo, (*sic*) em

que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. Disso já se depreendem as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e valorização por assim dizer plástica das palavras. (CANDIDO, 2000, p.15).

No símbolo “pedra”, temos a obsessão de ordem e clareza que motivará toda a produção literária de João Cabral e, em “sono”, a sugestão de poemas com certa atmosfera noturna, onírica, que o poeta luta para transformar, usando palavras concretas.

Na década de 1940, em viagem ao Rio de Janeiro, conhece Murilo Mendes, que o apresenta a Carlos Drummond de Andrade e ao círculo de intelectuais que se reunia no consultório de Jorge de Lima. Muda-se, então, para a Cidade Maravilhosa.

Os anos de 1940 são lembrados como os “anos de guerra” e do “pós-guerra” e marcam grandes acontecimentos: no contexto internacional, temos o fim da Segunda Guerra Mundial, que corresponde, em relação ao contexto político nacional brasileiro, ao fim da Ditadura Militar.<sup>10</sup>

Paralelo à queda da ditadura estadonovista e à derrota do nazi-fascismo na Europa, seguiu-se um tempo de celebração dos ideais democráticos e festejados na elaboração de uma nova Constituição para o Brasil, em 1946.

Mais tarde, durante o Governo Vargas, em 1952, João Cabral seria acusado de envolvimento comunista dentro do Itamaraty; volta ao Brasil para responder a inquérito sobre tal denúncia e, um ano depois, é colocado em disponibilidade, sem direito a vencimentos; passa a trabalhar nos jornais *Última Hora*, como jornalista, e n’*A Vanguarda*, como secretário de redação.

Segundo o biógrafo José Castello:

Tudo começa quando, no posto de segundo-secretário da embaixada do Brasil em Londres, ele despacha uma carta ao colega Paulo Cotrim Rodrigues Pereira, que serve em Hamburgo, na Alemanha, encomendando um artigo a ser publicado em uma revista ligada ao Partido Trabalhista Inglês. A carta é interceptada pelo diplomata Mário Mussolini Calábria – nome, no caso, sintomático –, que envia uma cópia ao estado-maior do Exército, anexada a um bilhete em que chama a atenção dos militares para a formação de um movimento comunista dentro do Itamaraty. O Exército não dá importância à denúncia, mas o jornalista Carlos Lacerda, naquele tempo à

---

<sup>10</sup> No Brasil, a substituição do regime oligárquico liberal da Primeira República (1889-1930) pela ditadura levou Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) ao poder em outubro de 1930, por um movimento auto-intitulado revolucionário. Seu governo foi legalizado após quatro anos, quando se promulgou a Constituição. Em 1937, apoiado pelos militares, o presidente encabeçou um golpe, dando início à ditadura do Estado Novo. Assim, destituído o Legislativo, foram extintos os partidos políticos, sufocadas as oposições sob um regime de rígida censura e repressão.



frente de sua metralhadora giratória antigetulista no jornal *Tribuna da Imprensa*, é presenteado por Mussolini com outra cópia da carta e parte para o escândalo. (CASTELLO, 2006, p.116).

João Cabral constituiu um mandado de segurança ao Supremo Tribunal Federal, pedindo a anulação de sua sentença, o que chega a acontecer, entretanto, Getúlio Vargas envia o inquérito para o Conselho de Segurança Nacional, e o poeta apresenta-se à polícia para prestar depoimento.

O episódio chega ao fim dois anos depois, e João Cabral é reintegrado às suas funções diplomáticas. Por ocasião do Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo, foi, ao lado de Jayme Cortesão, Miguel Torga e outros, um dos debatedores da tese apresentada pelo Prof. Roger Bastide, a qual afirma que a visão do europeu em relação à América saxônica, na época, estava condicionada por uma atitude de defesa do humanismo, em face do mecanismo desumanizador.

O texto “Como a Europa vê a América” (1954), de João Cabral, é uma resposta a essa tese.

No mesmo congresso, apresenta a tese “Da Função Moderna da Poesia” (1954), resumindo a problemática de sua poesia à década de 50-60 e analisando criticamente os meios de expressão da poesia contemporânea.

Pouco tempo antes, em 1949, publica o ensaio *Joan Miró*, uma teoria sobre o trabalho do pintor catalão, com o qual passa a conviver em Barcelona. O interessante quanto a esse texto é o fato de, ao mesmo tempo que João Cabral esboça o trabalho de Joan Miró, faz sua composição poética representar-se neste.

O programa literário modernista tem sido dividido em três gerações: a de 20, a de 30 e a de 45. Nesta última insere-se o poeta pernambucano em apreço.

E, embora o Recife já tivesse nessa época um grupo interessado em literatura que mantinha contatos com o Ceará, Alagoas, Pará e até mesmo São Paulo, o movimento do campo literário brasileiro se concentrava no eixo Rio-São Paulo.

Para João Cabral:

O que acontece é que de São Paulo saíram alguns dos poetas melhores do grupo. Por outro lado, porque a vida literária de São Paulo é muito mais intensa que no resto do Brasil, em São Paulo é que se travavam as principais polêmicas. Também em São Paulo havia a *Revista Brasileira de Poesia* e o Clube de Poesia, com seus interessantíssimos cursos de história e técnicas poéticas, que abrigaram as discussões sobre os poetas que surgiram. (Apud ATHAYDE, 1998, p.40).

A primeira geração moderna é de ruptura. Revolucionária tanto na arte quanto na política, tinha como objetivo demolir a ordem social e política e colonial, a arte e a literatura consideradas artificiais por serem mera imitação do que havia no estrangeiro; assim, distanciando-se da realidade nacional.

A palavra de ordem dessa geração é ser contra tudo que fosse tido como passado em nome do presente e do futuro. Para isso usavam como armas a piada, o ridículo, o escândalo, a agitação e o cabotinismo.

Através da crítica e do anarquismo, o que despertou a reação da injúria, vaia, apupo e descompostura, a primeira fase modernista teve um espírito heróico, aventureiro, romântico, polêmico, destruidor e caótico.

Mas, nem tudo foi somente agitação, como podemos constatar nas palavras de Afrânio Coutinho:

Ela abriu caminho, pela sua ânsia de pesquisa estética e de liberdade criadora, para o esplendor do movimento na segunda. Foi uma fase predominantemente “poética”, em que se firmaram as principais conquistas formais e estéticas do movimento no terreno da poesia. (COUTINHO, 1995, p.278).

Escritores que integram essa fase foram os que fizeram a Semana de Arte Moderna ou surgiram por influência desta: Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Alcântara Machado, Mário de Andrade e Cassiano Ricardo, por exemplo.

Após o caráter destruidor do período anterior, a segunda geração procurou aplicar os resultados estéticos obtidos em tentativas de novas formas.

À temática poética segue-se uma inquietação filosófica e religiosa com Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Carlos Drummond de Andrade. Quanto à prosa, havia o interesse em incluir preocupações de ordem política, social, econômica, humana e espiritual. No lugar da piada sucedeu a preocupação com o destino do homem e com as dores do mundo, pois os escritores já se consideravam pessoas responsáveis, o que resultou numa atividade intensa à época.

Contudo, foi na prosa que tivemos uma era de extraordinário esplendor produtivo e criativo.

Na linha do estudo e do ensaio, surgiram Gilberto Freyre, Afonso Arinos de Melo Franco, Otávio de Faria, Almir de Andrade e Euríalo Canabrava. Na direção de um neo-realismo regionalista e social, entremeado com um neonaturalismo, que produziram o

chamado romance de 30, encontram-se José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós e Amando Fontes, enquanto na linha do romance de investigação psicológica, aparecem Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Ciro dos Anjos, João Alphonsus, Eduardo Frieiro, Érico Veríssimo.

Com a terceira geração, acompanhamos um apuramento formal mais preciso, um esforço de recuperação disciplinar, uma contenção emocional e uma severidade de linguagem na poesia.

Já na ficção, há uma certa estagnação do romance e o grande fato da época é a revelação do mineiro João Guimarães Rosa.

Sem dúvida, a grande contribuição da fase consiste no terreno da crítica, através da superação do velho método do impressionismo absoluto e do debate em torno da nova crítica de cunho estético.

Salvas as devidas considerações, aparecem como escritores de poesia e prosa dessa fase da literatura moderna brasileira, entre outros, João Cabral, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Domingos Carvalho da Silva, Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Mauro Mota, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa.

Vale destacar, dentre as personalidades que participaram da época modernista, o nome de Mário de Andrade como figura central. Através de uma intensa atividade intelectual e produção literária, influenciou os acontecimentos e os escritores mais jovens. Foi o autor do projeto mais arrojado, lançando o livro de poesia *Paulicéia desvairada* (1922), no qual todos os seus projetos de vanguarda eram expostos pela primeira vez: a poesia urbana, sintética, anti-romântica, fragmentária, retratando uma São Paulo concreta, cosmopolita, egoísta e urbana.

Segundo Afrânio Coutinho: “O Modernismo foi o novo estilo surgido da consciência nacional para enfrentar e exprimir a nova atitude brasileira nas artes e letras, vida e cultura”. (COUTINHO, 1995, p.280).

Isso porque o Brasil atravessava uma crise em sua estrutura. Uma crise de inquietação espiritual, moral e intelectual; a cultura era vista como uma busca de soluções para esses problemas.

Enfim, o Modernismo deve ser visto como um movimento de integração, pois não se limitou à literatura e à arte. O espírito de renovação envolveu todo o complexo da cultura brasileira e outros setores, como a Educação, os estudos históricos, sociológicos, econômicos, políticos e urbanísticos.

Mendonça Telles nos remete ao clima literário da época:

Repensava-se a cultura brasileira, nos seus vários níveis e planos. Havia, pois, todo um clima de transformação: dos ‘velhos’ modernistas que, ‘cansados’ da programação de 22 que ainda se fazia sentir como palavra de ordem, buscavam uma saída no sentido da própria linguagem; e dos novos que, sem a experiência dos ‘velhos’ e com a ‘descoberta’ de grandes poetas estrangeiros, como Mallarmé,<sup>11</sup> Rilke,<sup>12</sup> Lorca,<sup>13</sup> Neruda,<sup>14</sup> Fernando Pessoa,<sup>15</sup> e T.S Eliot,<sup>16</sup> começavam por sentir o fascínio da linguagem a partir das suas mais altas tradições poéticas e retóricas. Com a morte de Mário de Andrade, o intelectual mais importante da mentalização modernista e um dos homens que movimentou todos os aspectos da cultura brasileira no século XX, os novos poetas, por força do entusiasmo de Domingos Carvalho da Silva, acabaram por se situar em torno do nome de 45, aceitando por convivência ou disposição mental uma condição que não deixou de favorecer a muitos deles. (TELLES, 2002, p.95).

Pode-se afirmar que a poesia foi a expressão literária que mais sofreu a partir de transformações surgidas com as idéias do Modernismo.

---

<sup>11</sup> Stéphane Mallarmé (1842-1898), cujo verdadeiro nome era Étienne Mallarmé, foi um poeta e crítico literário francês. Sua poesia e sua prosa se caracterizam pela musicalidade, a experimentação gramatical e um pensamento refinado e repleto de alusões que pode resultar em um texto às vezes obscuro. Mallarmé destacou-se por uma literatura, que se mostra ao mesmo tempo lúcida e obscura. É por isso considerado um poeta difícil e hermético. Está entre os precursores da poesia concreta ao lado de Guillaume Apollinaire (1880-1918) e o escritor americano Ezra Pound (1885-1972).

<sup>12</sup> Rainer Maria Rilke (1875-1926) foi um dos mais importantes poetas de língua alemã do século XX. Sua poesia provocava a reflexão existencialista e instigava os leitores a se defrontarem com questões próprias do desencantamento da primeira metade do século XX.

<sup>13</sup> Federico García Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol, e uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola. Lorca tornou-se um dos mais notáveis poetas surgidos durante a guerra, integrado numa geração conhecida como "geração de 27", alinhando-se entre os maiores poetas do século XX. Foi ainda um excelente pintor, compositor precoce e pianista.

<sup>14</sup> Pablo Neruda (1904-1973) foi um poeta chileno, dos mais importantes da língua castelhana do século XX. Atuou como cônsul do Chile na Espanha e no México. Recebeu o Nobel de Literatura em 1971.

<sup>15</sup> Fernando Antônio Nogueira Pessoa (1888-1935), mais conhecido como Fernando Pessoa, foi um poeta e escritor português. É considerado um dos maiores poetas de língua portuguesa tendo seu valor comparado ao de Luís Vás de Camões (1524-1580). Teve uma vida discreta, em que atuou no jornalismo, na publicidade, no comércio e, principalmente, na literatura, onde desdobrou-se em várias outras personalidades conhecidas como heterônimos. Os mais conhecidos são Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro.

<sup>16</sup> Thomas Stearns Eliot (1888-1965) foi um famoso poeta modernista, dramaturgo e crítico literário britânico-norte-americano. Em 1948 ganhou o Prêmio Nobel de Literatura.

Também foram importantes para a propagação das idéias modernistas os manifestos literários: Manifesto da Poesia do Pau-Brasil, Manifesto Nhanguaçu Verde-Amarelo, Manifesto Antropófago e Manifesto Regionalista de 1926.

O Manifesto da Poesia do Pau-Brasil (1924-1925) foi escrito por Oswald de Andrade e apresentou uma proposta de literatura vinculada à realidade brasileira, a partir de uma redescoberta do Brasil. E, em resposta a esse nacionalismo, surgiu o Manifesto Nhanguaçu Verde-Amarelo (1926-1929) formado pelo grupo de escritores Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo que criticavam o “nacionalismo afrancesado” de Oswald de Andrade. A proposta do grupo era de um nacionalismo primitivista, ufanista e idolatria do tupi. A anta foi eleita símbolo nacional. No entanto, o mais radical de todos foi o Antropófago (1928-1929), pois propunha a devoração da cultura e das técnicas importadas e sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável. O nome do manifesto recuperava uma crença indígena, a qual os índios antropófagos comiam o inimigo, supondo que assim estavam assimilando suas forças e qualidades. A idéia do movimento surgiu quando a artista plástica Tarsila do Amaral deu de presente a Oswald de Andrade, seu marido na ocasião, a tela *Abaporu* que em tupi significa homem que come. Ainda tivemos o Regionalista que na verdade, não era um manifesto, mas um conjunto de declarações feitas em 1926, quando se realizou o Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste. O grupo de Recife, sob o comando do sociólogo Gilberto Freire, trabalhava em favor dos interesses da região, pregando a reabilitação da cultura regional nordestina e seu aproveitamento como motivo artístico, por meio de promover conferências, exposições de arte, congressos e até a edição de uma revista. Desta forma, o grupo desenvolvia o sentimento de unidade do Nordeste nos novos moldes modernistas.

No início, a poesia moderna era, de acordo com Afrânio Coutinho, “aventureira e intuitiva” (COUTINHO, 1995, p. 293). Confundiu e desprezou os gêneros, valorizou a livre associação de idéias, os temas do cotidiano, as expressões coloquiais e familiares, a vulgaridade e a desordem lógica.

As mudanças são observadas na adesão às formas livres, como o uso do verso livre e a libertação do ritmo, na recriação das palavras, na livre pesquisa estética, na conquista de temáticas novas, como a política e a religião e na experiência com a linguagem, através da metafísica e da influência dos haicais japoneses.

De acordo com Gilberto Mendonça Telles:

A poesia da geração de 45 situa-se perfeitamente dentro do sentido de transformação do discurso poético do modernismo. Não continuou as tendências modernistas, copiando-as, exaurindo-as ou repetindo-as arquetipicamente; continuou, mas no sentido de que soube imprimir à dicção modernista uma nova dicção, pressentida por alguns poetas de 22 e deixada à margem, uma vez que outros aspectos adquiriam na época prioridade no grande esforço inicial de impor novas formas de pensamento e de fruição, a partir de 1922. (TELLES, 2002, p.86).

Assim, experimentações poéticas diferentes caracterizaram a poesia do terceiro tempo modernista, como o rigor formal, o abandono do poema-piada, a poesia de participação social e o policiamento da emoção, na busca do objetivismo e do intelectualismo, critérios em contraposição à produção artística de 22, nascendo, assim, a geração de 45.

Esse grupo propôs ao meio literário brasileiro a questão do entendimento de poesia como a arte da palavra. E, apesar dessa preocupação formalista, os poetas da segunda metade do século não deixaram de integrar seus textos a fatos de interesse social, como as lutas raciais, o neocapitalismo, o Terceiro Mundo. Esse é o caso, por exemplo, de João Cabral, que desenvolve uma poesia socializante, embora exigente da métrica e da forma como em *O cão sem plumas* (1950) e *Morte e vida severina: Auto de Natal pernambucano* (1965). O mesmo ocorre com Ferreira Gullar, cuja participação social é marcante, praticando uma poesia de enfoque político e denúncia social, como em *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer* (1962), escrito em cordel e *Quem matou Aparecida?* (1962).

Para Alcides Villaça, a respeito do lugar de João Cabral no contexto político-ideológico de 1945:

Uma experiência tão singular de criação não existe sem a marca de uma convivência igualmente singular, de um modo próprio de afirmação do sujeito em bem precisos itinerários biográficos e contexto sócio cultural. (FONSECA, 2005, p.67).

João Cabral iniciou-se no âmbito da literatura sob a pressão de uma viva e forte poesia pós-modernista e do movimento regionalista de ficção dos anos 30. Sob essas influências muitos poetas produziram durante os anos 40, sendo que a poética de João Cabral veio negá-las, pois sua preocupação era desbastar a linguagem da poesia.

João Cabral se inclui, injustamente, segundo alguns e justamente, segundo outros, na geração de 45.

Segundo Antonio Carlos Secchin:

Não há, portanto, na poesia brasileira uma linhagem ostensiva onde comodamente se possa instalar a obra de João Cabral de Melo Neto. Essa espécie de orfandade, que faz dele um autor-ilha, não implica, insistimos, um processo criador isento da História, inclusive porque, se uma ilha se define em si, ela só se percebe por oposição ao continente. (SECCHIN, 1995, p.07).

A necessidade didática de classificar escritores em períodos, escolas ou gerações literárias, mesmo estes não tendo as mesmas características estéticas, não é exclusividade apenas em relação a João Cabral, pois o mesmo também aconteceu com Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o que nos leva a indagar: terá sido a geração de 45 formada por escritores-ilhas?

Contudo, a respeito dessa questão é o próprio poeta quem nos esclarece:

[...] pertencer a uma geração é um fenômeno biológico, não se pode mudar o ano do nascimento. Mas alguns reduzem uma geração à idéia de escola literária; nessa perspectiva, nada tenho a ver com a escola de 45 e com seu ideário estético, formulado, aliás, por um pequeno grupo dentre os nascidos em 1920 e adjacências. (Apud SECCHIN, 1985, p.325).

Na mesma entrevista, perguntado sobre o que caracterizaria uma geração no sentido literário, responde que uma geração é menos o comportamento de seus membros do que o condicionamento sócio-cultural que todos sofrem ao se interessarem por literatura.<sup>17</sup>

João Cabral está situado cronologicamente na geração de 45, mas dela se afasta por sua atitude diante do fazer poético que nega todo tipo de confessionalismo, construindo um tipo de verso que obriga o leitor a despertar, a sair de sua condição passiva e a fazer uso da razão e da inteligência. João Cabral não cedeu ao automatismo do surrealismo vigente nem se deixou levar por qualquer estado emocional ditado pelo que se pode chamar de inspiração.

Coincide o que pensa acerca de si mesmo como o que fala da pintura de Joan Miró, com o qual conviveu:

Esse conceito do trabalho de criação, que acaba resultando, essencialmente, em uma luta contra o instintivo, coloca a obra de Miró numa posição muito especial em relação aos surrealistas a que esteve associado em determinado momento. (O.C, 1994, p.713).

Podemos dizer que a luta contra o instintivo é uma marca registrada ou uma idéia fixa, defendida pelo poeta desde seu início no contexto literário brasileiro. Tanto que chegou a

---

<sup>17</sup> Cf. SECCHIN, 1985.

escrever um texto teórico sobre o assunto, “Poesia e Composição”, além da produção poética, *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição* (1947) com os poemas “Fábula de Anfion” e “Antiode”.



### 3.3 UM OLHAR SOBRE A POESIA E O ESTILO CABRALINOS

Há alguns anos, ocorre a tentativa de explicar o denominador comum da geração de 45, contudo os estudos literários ainda não conseguiram mostrar uma visão de conjunto dessa época; portanto, não é de estranhar que acabem classificando, indevidamente, como pertencentes a esse grupo, escritores com uma poética própria e diferenciada, como é o caso de nosso autor.

Um traço comum aos poetas de 45 é que todos partem da experiência de um poeta mais antigo. De modo que o jovem procura nesse poeta uma definição ou uma lição poética a partir da qual realizará sua própria poesia. Para João Cabral, não há uma definição geral de poesia, mas visões particulares, individualistas. Sendo assim, procurou estender seus estudos de poesia a outras áreas, como a arquitetura, a matemática, a pintura e a filosofia.

A poesia produzida pela geração de 45 parece ter estilo próprio, distanciando-se da postura convencional. Mas nosso poeta faz uma ressalva:

Ora, é inegável que dentro da geração de 1945, esse tipo de escritor não é numeroso. Mas também eles não são freqüentes nem na Literatura Brasileira nem entre os poetas que foram os criadores das formas da poesia brasileira presente. Não foi uma grande consciência poética que transformou estes últimos em inventores da poesia, mas sua posição histórica, que fazia deles cantores libertos de toda a tradição e dava categoria de estilo às próprias deficiências de seu canto. (*O.C.*, 1994, p.748).

Como disse João Cabral, em muitos não havia uma necessária consciência crítica, sempre latente no nosso escritor.

Para os poetas de 45, os elementos que permaneciam fora da poética, como a prosa, constituíam uma influência altamente perigosa, pelo fato do prosaico estar muito mais próximo da realidade; para esses jovens, da poesia poderia se exigir tudo, menos integração com a realidade. Ora, exatamente o contrário do que aplicava João Cabral em seus textos, onde o eu pessoal do poeta dá lugar a uma visão objetiva, expressa principalmente nos versos que mostram a realidade nordestina numa crítica social dura.

A geração de 45 caracteriza-se por ser um movimento de extensão de conquistas muito mais do que um movimento de invenção de caminhos. Diferentemente está a conduta de João Cabral, considerado um arquiteto da poesia, pois cada verso é construído de forma a dar uma estrutura consistente ao poema, dentro da tradição da escrita em verso:

No que diz respeito às modificações operadas pelos poetas de 1945 nas formas encontradas e adotadas como ponto de partida para sua expressão pessoal, creio ser evidente que eles a tornaram muito mais maleáveis. Porque não as inventaram, lhes foi muito mais fácil desenvolvê-las. Eles encontraram um conjunto de soluções resolvidas onde escolher livremente. Eles podiam facilmente, desenvolver soluções apenas esboçadas, que seus criadores haviam largado por falta de oportunidade ou de gosto. (*O.C*, 1994, p.748).

Vale ressaltar que João Cabral, em suas palavras, atribui ao grupo a forma de tratamento em terceira pessoa do plural (eles), excluindo-se definitivamente dessa geração de escritores.

A tendência estética atribuída à geração de 45 não pode definir a todos os escritores que produziram nessa época. Certamente, ela pode ser válida para um grupo menos numeroso, pois, segundo João Cabral: “A grande maioria dos poetas de 1945 não demonstra uma consciência de seu ofício suficientemente grande a ponto de constituir tendência”. (*O.C*, 1994, p.749).

Enfim, podemos concluir que João Cabral faz parte da geração de 45, pelo fator cronológico, como pensa o próprio poeta:

Aliás (já que aceitamos, para facilidade de raciocínio o critério de geração), pode-se dizer que uma geração é melhor definida pela sua situação histórica, pelas condições a partir das quais lhe é dado viver, ou realizar uma obra. Isto é: uma geração é melhor definida de fora para dentro do que de dentro para fora, a saber, pela consciência que possa ter de si própria, pela sua maneira de reagir diante deste ou daquele problema. Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas. (*O.C*, 1994, p.744).

Dentro do contexto de 1940 a 1990, nosso poeta ocupa posição de destaque na Literatura Brasileira, pela inovação que operou na poesia, renovando as palavras, desautomatizando o leitor, tirando-o de uma condição passiva, atraindo-o para participar do verso.

No entanto, antes de chegar à sua marca maior de fazer poesia, procurando elevar o não-poético à categoria de poético, o jovem João Cabral conviveu com um grupo profundamente influenciado pelo surrealismo, embora não concordasse com a escrita que tal grupo denominou como automática.

Segundo José Castello:

É preciso entender melhor essa atração precoce pelo surrealismo. O jovem João Cabral se deixa fascinar pelo surrealismo, em particular, porque ele guarda por trás de si uma teoria. [...] Cabral vai romper com os surrealistas ao perceber que sua teoria nada mais é que uma sistematização, intelectualizada, da odiosa inspiração. Parte, então, em busca de uma poesia sem espontaneísmos ou rompantes de sensibilidade. Deseja, no lugar dos fulgores inspirados, uma poesia mais construída e sem trapanças. Uma poesia concreta, que se erga sobre o mapa de um engenheiro. (CASTELLO, 2006, p.50).

João Cabral recusava a facilidade e a fluidez das palavras na composição de seus versos para evitar que o leitor fizesse uma leitura deslizante sobre o texto. Como consequência dessa leitura corrente, teríamos uma dispersão das idéias do poema por parte do leitor. Pensando nisto, o poeta acreditava que somente através da luta com a folha em branco, impondo dificuldades ao leitor, com o intuito de chamá-lo para o texto, não estaria trapaceando ou ludibriando. Deste modo, o leitor cabralino não fugiria ao controle da *machine à émouvoir*.<sup>18</sup>

Em 1943, publica *Os três mal-amados*, dramatização em prosa, do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade e, em 1945, lança *O engenheiro*, dedicado ao poeta mineiro.

Nessa coletânea, aparece o ideal de um projeto geométrico para a construção de seus poemas; mas, o livro ainda estava numa linha inicial. A leitura de Le Corbusier<sup>19</sup> e o convívio com Joaquim Cardozo iam se fazendo mais determinantes, tanto que seu grande objetivo é a busca de uma poesia clara, com tendência à objetivação do poema, num projeto de rigor, de consciência:

Esta folha branca  
Me proscree o sonho,  
Me incita ao verso

18 Epígrafe do arquiteto Le Corbusier que aparece em *O engenheiro* e cuja tradução para o português é “máquina de comover”.

19 Le Corbusier (1887-1965) foi um arquiteto, urbanista e pintor suíço naturalizado francês. É considerado um dos mais importantes arquitetos do século XX.

Nítido e preciso  
(PC, p.93)

A expressão “folha branca” aparece como motivadora, para que o verso surja com objetividade, “nítido e preciso”.

*O engenheiro*, constitui uma ruptura mais acentuada com o surrealismo de *Pedra do Sono*. E, embora o livro ainda traga textos relacionados ao onírico, como é o caso de “As nuvens”, o que prevalece é o trabalho de composição do poema. No texto “Lição de poesia”, por exemplo, temos a definição de atitude inicial do poeta para a produção de uma concepção de João Cabral: “Toda a manhã consumida/ como um sol imóvel/diante da folha em branco: /princípio do mundo, lua nova.” (E, p.78).

Nos versos iniciais do poema, vemos que existe um trabalho físico e mental do poeta para elaborar um texto claro, limpo e objetivo. Tal idéia é enfatizada em todo o poema, através do conjunto lexical: “manhã, sol, folha em branco, lua nova, luta branca”.

Já no final de 1945 é aprovado em concurso para a carreira diplomática, fato de grande importância na vida do poeta que, além de estabilidade e conforto, lhe proporcionará mais tempo para se dedicar à leitura e à escrita, portanto condições perfeitas para um escritor. Além disso, as viagens como diplomata foram importantes para sua produção literária, pois a constante do novo funcionava como um estímulo para a fuga à repetição e à inércia.

Em seguida casa-se com a neta de Rui Barbosa, Stella Maria Barbosa de Oliveira, com quem teve cinco filhos: Rodrigo, Inês, Luiz, Isabel e João.

Em 1947, depois de partir para o Consulado do Brasil em Barcelona, conhece o poeta visual Joan Brossa<sup>20</sup> e o artista plástico Antoni Tàpies. Edita a obra *Psicologia da composição* com a “Fábula de Anfion” e “Antiode”.

“Fábula de Anfion”<sup>21</sup> é um poema narrativo, em que o anti-herói procura despojar a poesia de sua afetividade; ao contrário de Paul Valéry, Anfion, diante de Tebas construída, prefere a dessacralização do poder e joga a flauta aos peixes surdos-mudos do mar.

Para João Alexandre Barbosa:

<sup>20</sup> “O poeta, dramaturgo e artista plástico Joan Brossa nasceu em Barcelona, em 1919. Foi um dos idealizadores da revista *Daul al Set*, produzida por um dos mais criativos grupos de artistas espanhóis surgidos depois da Guerra Civil.” (*Cadernos de Literatura Brasileira*, 1998, p.16) O poeta faleceu em 1998.

<sup>21</sup> “Na mitologia, Anfion é um dos dois filhos de Zeus e Antíope (o outro é Zetos), ambos governantes de Tebas e construtores de suas muralhas. A Anfion foi dado por Apolo o dom da música, de tal modo excelente que as pedras se moviam do lugar por sua causa. É esse dom e o trabalho com a arquitetura o que constituiu o motivo central da obra de Paul Valéry (acompanhada, em sua primeira encenação, de música de Arthur Honegger). Música e arquitetura compõem uma espécie de decoração para o poema do francês. A paródia de João Cabral faz crítica dessa relação, trazendo-a para o interior do poema.” (BARBOSA, 2001, p.29).

É esse, por exemplo, o traço de distinção maior entre o aproveitamento do mito de Anfion pelo poeta brasileiro, que está na “Fábula de Anfion”, primeiro poema da trilogia, e aquele, que logo vem à mente, por Paul Valéry, em seu melodrama *Histoire d’Amphion* (História de Anfion). (BARBOSA, 2001, p.28 e 29).

Enquanto na fábula de Paul Valéry a música constitui um dom, na de João Cabral o que temos como virtude é justamente o contrário: o silêncio. Para o poeta pernambucano, o silêncio funcionava como uma estratégia para o trabalho poético, daí a ação, que aqui se descreve:

A flauta, eu a joguei  
Aos peixes surdos-  
Mudos do mar.  
(PC, p.92)

O gesto final de castração do som aparece como um índice ou significante do combate de João Cabral ao excesso de lirismo na poesia diversa da sua.

Além de possuir afinidades com Paul Valéry, o texto de João Cabral possui afinidades com o do poeta alemão Paul Celan, cuja obra está situada em *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan* (1979), de Modesto Carone Neto.

Segundo este autor, em *Die Niemandrose* (1963), podemos encontrar os mesmos elementos presentes na “Fábula de Anfion”: boca, palavras e silêncio. E, assim como João Cabral, Paul Celan caminha para um discurso negativo, a fim de refletir “sobre as carências do processo poético enquanto se objetiva como tal”. (CARONE, 1979, p.86)

Em “Antiode”, o poeta coloca-se contra a forma de poesia entendida tradicionalmente como profunda, já que o poema é composto com a objetividade da palavra escrita e não através dos estados de alma da tradição romântica.

Em 1950, após ler na revista *El observador econômico* que a expectativa de vida no Recife, 28 anos, era ainda menor que na Índia, 29, o poeta decide escrever *O cão sem plumas*, considerado um de seus mais belos poemas.

*O cão sem plumas* inaugura uma guinada do olhar poético de João Cabral em direção ao circunstancial, tendo como objeto temático a vida ribeirinha do homem (especialmente o pernambucano) em torno do Capibaribe. Nele, o poeta explicita sua preocupação com a realidade pernambucana e busca, em meio a uma atmosfera inóspita, um homem vivo. O texto é uma síntese da intensa reflexão sobre a condição da poesia e do poeta em seu tempo e no lugar de onde buscava os temas de sua poesia.

Antes desse poema, o objeto do poeta era a criação poética como podemos observar nas obras *O engenheiro*, *Psicologia da educação* com a *Fábula de Anfion e Antiode*.

Até hoje, *O cão sem plumas* causa estranheza pelas metáforas utilizadas pelo autor:

Alguns amigos, como o cronista Rubem Braga, se incomodam com o título escolhido. ‘Esse título é horrível, não significa nada’, lhe diz Braga várias vezes. ‘Se um cão não tem plumas, como pode ficar sem elas?’ Cabral considera *O Cão sem Plumias* um livro impressionista. Mas já sente o cerco dos limites intelectualistas que, à sua revelia, se impõe. Como que antevendo o futuro, completa: ‘Pior vai ser o dia em que o rio vier a falar.’ Isso acontecerá mais tarde, no poema ‘O Rio’, em que o Capibaribe sobrepõe sua voz às impressões do poeta. (CASTELLO, 2006, p.100).

Para causar essa estranheza, o poeta faz uso de um processo metafórico específico, usando, principalmente, a metáfora de invenção.<sup>22</sup>

A metáfora dá-se através da aproximação de palavras com significados em situação de comparação e, pela natureza dúbia da linguagem, transforma a representação do real num processo de reflexão crítica. No entanto, a metáfora de convenção utiliza associações mentais que já caíram no uso comum e, por estarem desgastadas, não produzem efeito de estranheza ao leitor.

Vejamos um exemplo:

Meus loiros cabelos em ondas se anelam.  
O oiro mais puro não tem seu fulgor.  
As brisas nos bosques de os ver se enamoram  
De os ver tão formosos como um beija-flor.

(DIAS, 1965, p.43)

No poema “Marabá”, de Gonçalves Dias, encontramos associações entre o ondulado dos cabelos da índia Marabá com os movimentos das ondas do mar e de sua cor

---

<sup>22</sup> No ensaio “Para uma pedagogia da metáfora”, José Paulo Paes discorre acerca do processo metafórico e de seus efeitos. O autor faz uma analogia com um tipo de brincadeira infantil, bastante comum na fase de pré-fala da criança. O jogo consiste em o adulto esconder seu rosto atrás de um anteparo qualquer, para depois voltar a mostrá-lo. A criança, então, reagirá de duas maneiras: **alarma**, pelo desaparecimento do rosto, e **alívio** após o reaparecimento. Simplificando as explicações de Paes sobre o exemplo, podemos dizer que o leitor, ao se deparar com construções inovadoras, a princípio, entrará em estado de alarma, como a criança no jogo; porém, ao voltar de um processo reflexivo sobre a linguagem, reconhecerá o significado contido na metáfora; este momento corresponde ao alívio sentido pela criança, após o reaparecimento do rosto do adulto, no jogo de cobrir/descobrir. Para conseguir este efeito, Paes se refere a dois tipos de metáforas: de convenção e invenção, que abordaremos no corpo do texto.

com o amarelo do ouro. Além disso, o movimento de seus cabelos é comparado aos movimentos formosos de um beija-flor. As associações que o poeta fez com as ondas do mar, com a cor do ouro e o movimento de um beija-flor não produzem qualquer tipo de estranheza ao leitor, por já serem de uso bastante comum.

Já a metáfora de invenção dá ao elemento-palavra uma nova natureza que antes ele não possuía, descaracteriza e recria o sentido das palavras, suscitando no leitor um processo reflexivo intenso e, para João Cabral, “Nessa relação o leitor não é apenas o consumidor. O consumidor é, aqui, parte ativa. Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer.” (O.C, 1994, p.736).

Para a obtenção de metáforas críticas, ou seja, que levem o leitor a uma reflexão a partir da linguagem, o autor precisa estar consciente do efeito causado pela construção e utilização delas.

Em sua poética, João Cabral fez uso da metáfora de invenção, dando uma nova natureza ao elemento-palavra.

As imagens de invenção causam uma sensação de alarme, estranheza e intimam o leitor a sair de uma condição passiva para a ação de reconhecimento, ou, melhor dizendo, do desfrute poético como num trecho de “*O cão sem plumas*”, através do efeito causado pelas comparações:

Como o rio  
Aqueles homens  
São como cães sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais  
Que um cão saqueado;  
É mais  
Que um cão assassinado.  
(CS, p.94)

Para descrever o rio Capibaribe, João Cabral cria a analogia deste com um cão. Semanticamente, sabemos que há uma longa distância entre os termos aproximados. O que dizer da imagem de um cão sem plumas? Cão não tem plumas! Seria a primeira resposta. Há, ainda, na estrofe a expressão “um cão assassinado”, que também causa surpresa, pois não é deste modo que nos referimos a um animal. Por que o autor não utilizou a expressão “um cão morto”?

Para João Cabral, o poeta deveria sair de sua condição passiva e passar à ativa, através da reflexão. Daí, a preferência pelo uso da metáfora de invenção e o surgimento do

rótulo de inacessível ou incompreensível para sua linguagem. O poeta soube como ninguém empregar palavras que remetessem ao concreto, ao denotativo, para atingir o conotativo. Seu trabalho rigoroso com a forma não conduz o leitor que tenha pouca intimidade com sua poética a concluir que não há lirismo na obra cabralina. Trata-se do uso consciente do poder da metáfora.

A ênfase sociológica de *O cão sem plumas* marcará igualmente as produções posteriores: *O rio*: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife (1954) e *Morte e vida severina*.

*O rio* expressa a mesma realidade do poema anterior, mas numa linguagem mais direta e intensifica a identificação do poeta com o drama nordestino. A voz poética é a do rio, portanto prosopopéica como “Vozes d’África”, de Castro Alves, e talvez, seja esse recurso o único poético pela conotação. *O rio* narra suas experiências históricas e sociais em um tom de prosa bem popular. O poema foi construído na primeira pessoa e incorporou a técnica narrativa dos antigos romances da tradição ibérica. Além disso, João Cabral fez pesquisas sobre a geografia do percurso do rio Capibaribe na mapoteca do Itamaraty.

O poeta segue com suas críticas sobre o trabalho poético e, em 1952, publica a conferência “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”, distinguindo os poetas em duas famílias: os de inspiração e os de construção; estes assim como o próprio, labutam no processo construtivo do poema. No mesmo ano, ainda publica quatro artigos no *Diário Carioca*, reunidos em “Crítica literária”, na qual temos os textos “A geração de 45” e “Esboço de panorama”.

O poeta define o que para ele caracteriza uma geração; analisa o contexto da geração de 45 e a atitude poética dos jovens escritores que iniciaram nesse contexto.

Em 1956, publica *Duas águas*, reunindo os livros anteriores e os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* (1955) e *Uma faca só lâmina ou: serventia das idéias fixas* (1954).<sup>23</sup>

*Morte e vida severina* torna-se o texto mais popular de João Cabral. É um auto de Natal do folclore pernambucano e também da tradição ibérica.

Segundo Marly de Oliveira,

*Morte e Vida Severina* é uma homenagem às várias literaturas ibéricas: os monólogos do Retirante têm em comum o romanceiro ibérico o uso do heptassílabo e a ressonância; a cena do Irmão das Almas homenageia o

---

<sup>23</sup> O livro recebeu o prêmio “José de Anchieta” de poesia do IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954.



romance catalão do conde Arnaut; a cena do velório é pernambucana; a da mulher na janela é um poema narrativo em português arcaico incorporado ao folclore pernambucano. A cena dos coveiros é, curiosamente, escrita em verso livre, quem sabe com a intenção de continuar, de levar adiante uma conquista modernista. O diálogo do Retirante com Mestre Carpina segue os processos da tensão galega; o resto é “romance” castelhano. O nascimento de Cristo se tornou um fato realista; a cena dos presentes, como outras, tem relação com os autos pernambucanos do século passado. As ciganas estão nos autos antigos, prevendo o futuro nascimento da criança. Estão em Pereira da Costa, na obra sobre folclore pernambucano. (O.C, 1994, p.18).

O auto de Natal foi escrito em 1955, a pedido de Maria Clara Machado para o seu teatro, o Tablado. Contudo, o grande impacto desta peça vem de sua encenação pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) em São Paulo e Rio de Janeiro, e, posteriormente, no Festival de Teatro Universitário em Nancy (França), em 1966.<sup>24</sup>

Dirigido por Roberto Freire e Silnei Siqueira, musicado por Chico Buarque de Holanda, o sucesso internacional do texto repercutiu no Brasil: o volume *Poesias completas* de 1968 esgotou-se rapidamente.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Poucos sabem, mas a primeira montagem de *Morte e vida severina* foi encenada por um grupo de teatro amador de Belém por informação concedida pelo filósofo Benedito Nunes (em entrevista realizada por mim em janeiro de 2006). Segundo Nunes, a montagem ocorreu por volta de 1956-57: “Nessa época eu e minha mulher tínhamos um grupo de teatro e ela resolveu, então, com dramaturgos, que tinha que fazer uma montagem de *Morte e vida severina*. Fez um projeto. Eu escrevi para um amigo meu nessa época, o poeta Mário Faustino, e pedi a ele que entrasse em contato com João Cabral e submetesse a ele esse projeto. Ele foi o intermediário para João Cabral. O poeta gostou e ela apresentou a peça no I Festival de Teatro de Estudantes, em Recife, no ano de 1957. À primeira vez a montagem da peça não foi do TUCA, foi a do nosso teatro de Belém, Norte Teatro Escola, como se chamava o grupo. Isto em geral não consta”. (SANTOS, 2006, p.03).

<sup>25</sup> Dezenas de grupos teatrais amadores e profissionais têm apresentado *Morte e vida severina*, fazendo de João Cabral um dos poetas mais populares do país. A identificação com a peça, entretanto, tem sido tão forte que certas obras suas, como *O cão sem plumas*, *Museu de tudo* e a própria *A educação pela pedra*, com poemas de admirável técnica e sensibilidade, continuam pouco conhecidas pelo grande público. Segundo o crítico Benedito Nunes (1974, p.22): “[...] produziu-se, pela primeira vez depois de 1922, um fenômeno inédito na história da moderna poesia brasileira: a consagração popular de um poeta”. (SANTOS, 2005, p.18 e 19).



*Itaú Cultural*

***Cena de Morte e vida severina em 1976, encenada pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) que popularizou a obra do autor.***

*Morte e vida severina* e outros textos de João Cabral são fruto de deslocamentos do poeta como está esclarecido por ele:

Se eu tivesse ficado no Recife, jamais teria escrito *Morte e Vida Severina* e outros poemas, porque quando você está na província, tem medo de ser provinciano. Acho que minha obra mudou e tomou o curso que devia tomar porque saí pelo mundo e pude escrever sobre a província sem me sentir provinciano. (Apud ATHAYDE, 1988, p.111).

O fazer poético de João Cabral está diretamente associado à memória, pois a grande maioria de seus textos sobre lugares, personagens, imagens pernambucanas ou espanholas, por exemplo, foram escritos sem a realidade à sua frente, como ele fez questão de explicar: “A observação vem primeiro, mas o poema só pode ser trabalhado quando ela já se transformou em recordação”. (Apud CASTELLO, 2006, p.135).

*Paisagens com figuras* estabelece uma simetria entre duas realidades fundamentais para sua formação: a Espanha, onde vivia desde 1947, e Pernambuco. Os motivos temáticos

de ordem geográfica oscilam entre os poemas, mas ocorre uma identidade entre eles: a resistência social do signo “pedra”.

Sobre a presença da Espanha e de Pernambuco na obra, João Alexandre Barbosa afirma: “O que as entrelaça é, sobretudo, um sentido de educação, que o poeta lê para si mesmo e para o leitor, de tal maneira que passa sempre longe de uma visão simplesmente turística das realidades que o atingem.” (BARBOSA, 2001, p.52)

Por ter sido diplomata, João Cabral serviu em vários países diferentes, permitindo-lhe a percepção distanciada de uma realidade brasileira, outrora próxima. Daí em diante, quase toda sua obra foi elaborada no estrangeiro, porém sem perder o olhar para as paisagens e o homem de Pernambuco.

Essa visão do poeta a princípio pareceu ser regional por trazer como cenário sua terra natal, Pernambuco. Contudo, a distância e a reflexão fizeram-no levar a tomar a temática regional a um estágio universal com as questões referentes à condição social do homem, a política e a geografia da cidade, por exemplo.

Não se vê no canavial  
Nenhuma planta com nome,  
Nenhuma planta maria,  
Planta com nome de homem.

(PF, p.150)

O trecho de “O vento no canavial” mostra a condição anônima dos homens que trabalham no canavial, assim como a dos que trabalham no mangue, “que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade” (CS, p.107) dão as costas. Tal posicionamento de sua obra diante da geografia humana, social e política lançam o poeta para uma categoria de grande importância no século XX: a dos poetas pensadores da realidade de seu povo e da condição de vida nos lugares inóspitos do planeta.

***As duas cidades que percorreram a obra e o coração do poeta:***



[www.revistadoseventos.com.br](http://www.revistadoseventos.com.br)

***Recife às margens do rio Capibaribe.***



*Arquivo pessoal*

***Sevilha às margens do rio Guadalquivir.***

*Uma faca só lâmina* ou *serventia das idéias fixas*, dedicado a Vinícius de Moraes, traz novamente as preocupações de João Cabral com o registro do processo de construção de imagens, ao mesmo tempo que o eu poético discute a impotência da linguagem para representar a realidade. A orientação intelectual do poeta leva-o, mais uma vez, a refletir sobre a “serventia das idéias fixas”, motivo do subtítulo do poema:

E daí à lembrança  
Que vestiu tais imagens  
E é muito mais intensa  
Do que pôde a linguagem,

E afinal à presença  
Da realidade, prima,  
Que gerou a lembrança  
E ainda a gera, ainda,

Por fim à realidade,  
Prima, e tão violenta  
Que ao tentar apreendê-la  
Toda imagem rebenta.

(FSL, p.215)

Em 1960, João Cabral lança *Quaderna*, dedicado a Murilo Mendes. O livro amplia o projeto de *Paisagens com Figuras* pela convergência de motivos espanhóis e nordestinos, numa busca identitária. *Quaderna* ainda traz os primeiros poemas de tema amoroso; o livro deveria ter sido dedicado a Vinícius de Moraes, o grande motivador para que o poeta pernambucano inserisse a figura feminina em seus textos:

Ela não pisa na terra  
Como quem a propícia  
Para que lhe seja breve  
Quando se enterre, num dia.  
Ela a trata com a dura  
E muscular energia  
Do camponês que cavando  
Sabe que a terra amacia.

(Q, p.222)



*Arquivo pessoal*

***Imagem da mulher sevilhana presente no imaginário de grande parte dos poemas de João Cabral.***

José Castello esclarece a questão da temática feminina ausente da poesia cabralina:

Até ali, o poeta não se dera conta de que a mulher estava ausente de sua obra. Um dia, Vinícius de Moraes (quem mais poderia ser?) lhe pergunta: ‘Você já notou que tua poesia só tem homens? Que é um longo monólogo masculino?’ O poeta-viajante é obrigado a concordar. Inquieta-se com a observação do amigo. Ainda argumenta: não escreve sobre as mulheres para não cair no engodo da confissão. Um homem não pode escrever sobre mulheres sem que o confessional e o sentimentalismo o fisguem. ‘Há coisas que não devem ser escritas’, diz. ‘Coisas que só interessam ao poeta e à mulher de quem ele fala.’ Mas o comentário de Vinícius não lhe sai mais da cabeça. Nasce *Quaderna*, para pôr a mulher em cena. (CASTELLO, 2006, p.108).

No ano seguinte, publica por conta própria *Dois parlamentos* (1961) que se compõem de duas partes: “Congresso no polígono das secas” (ritmo senador; sotaque sulista) e “Festa na casa-grande” (ritmo deputado; sotaque nordestino).

*Terceira feira* é publicado pela Editora do Autor, pertencente a Rubem Braga e Fernando Sabino. O livro reúne *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial* (1961) e é dedicado a Frederico Schmidt e sua esposa Yedda Schmidt.

Com humor sarcástico, João Cabral esclarece o título da obra na orelha, num bilhete dirigido ao editor: “Aqui vai o livro; título: botei *Terceira feira* (no sentido de ser esta a terceira vez em que saem poemas reunidos meus em edições comerciais do tipo ‘feira-livre’) mas não é definitivo.”(BARBOSA, 2001, p.58).

*Serial* apresenta poemas de ênfase social. Temos a perda da individualidade do poeta em função da composição em série, fazendo poemas como um ofício, um trabalho poético de contenção, com o objetivo de ultrapassar o lirismo e a musicalidade.

Embora conserve visões ibérico-nordestinas, o livro é concebido por experimentações do poeta com a estrutura do poema, rigorosamente matemática.

Segundo Sebastião Uchoa Leite,

João Cabral, sem solucionar em definitivo a questão, dá um passo decisivo na integração de uma forma poética altamente elaborada e uma visão social criticamente situada. Deste modo, podemos conceber tratar-se de uma inovação formal. (LEITE, 1966, p.83).

Desta modo, a crítica interpretou como inovadora a técnica utilizada por João Cabral, de silenciar a voz individualista do poeta para dar enfoque ao que realmente o interessava: o que estava dito dentro do texto.

*Cante* que não se enfeita,  
Que tanto se lhe dá;  
É *cante* que não canta,  
*Cante* que aí está.  
(*Q*, p.250)

Ao longo do poema “A palo seco”, João Cabral, justamente, definiu e exemplificou sua forma de compor. No trecho acima, podemos ver a importância para o poeta de suprimir qualquer sentimento individualista (“*Cante* que não se enfeita”) e musicalidade (“É o *cante* que não canta”) em virtude da idéia inserida no texto, ou melhor, do (“*Cante* que aí está”).

Em 1966, é lançada *A educação pela pedra*.

O título da coletânea indica a depuração atingida pela poética de João Cabral. A abordagem da realidade exige um contínuo processo de educação: os poemas devem ser trabalhados de forma rigorosa e sistemática, para obterem a consistência e a resistência da pedra.

Seguindo a trajetória do poeta em estudo, em 15 de agosto de 1968, João Cabral foi eleito por unanimidade para a Academia Brasileira de Letras (ABL) ocupando a cadeira de nº 37 pertencente a Assis Chateaubriand, tendo como patrono o poeta Tomás Antônio Gonzaga.





*Reprodução*

***Posse de João Cabral na Academia Brasileira de Letras, fato de extrema importância em sua carreira literária do poeta.***

Em 1975, lança *Museu de tudo*, uma reunião de poemas de várias épocas, desde 1946. A coletânea afasta-se da simetria estrutural dos livros anteriores; apresenta, entre os poemas, produções que o poeta não conseguiu encaixar, ou eliminou, pelo senso de rigor artístico, de publicações mais antigas.

Em 1979, torna-se Embaixador no Equador e publica *A escola das facas*.

Inicialmente, seu título seria *Poemas pernambucanos*, mas acabou sendo decisiva, novamente, a obsessão do poeta pela simetria. Trata-se de uma volta, com uma perspectiva lírico-crítica, para a situação pernambucana.

Em 1982, lança *Poesia crítica* (antologia) e *Auto do frade*, poema dramático, no qual reivindica para Frei Caneca<sup>26</sup> a prioridade na luta pela instalação da república no Brasil.

Em 1985, publica *Agrestes* e, “embora dividido em partes, não tem a estrutura que sempre quer para seus livros” (*O.C.*, 1994, p.23). A afirmação de Marly de Oliveira pode ser explicada pela riqueza temática e as variantes que a obra traz como acontece em *Museu de Tudo*. Além da obsessiva presença de Pernambuco e Sevilha, inclui poemas sobre paisagens e figuras da África e dos Andes.

Após a morte de Stella, no Rio de Janeiro, no ano de 1986, João Cabral casa-se com a poetisa Marly de Oliveira.

No ano seguinte, lança *Crime na Calle Relator* (1987), uma experiência com o poema narrativo, com textos curtos, sobre fatos vivenciados pelo poeta, desde sua infância nordestina até a maturidade.

Em 1990, teremos seu último livro publicado em vida, *Sevilha andando*. O livro possui duas partes “Sevilha andando” e “Andando Sevilha”. A primeira parte foi dedicada a Marly de Oliveira e a segunda tem a cidade como objeto e a perspectiva da mulher nesta cidade. Nos textos dessa obra, podemos perceber a composição organizada em blocos de imagens, movimentos, sons, gestos descritos e ordenados em versos.

Também apareceram ao público *Primeiros Poemas* com edição da Faculdade de Letras da UFRJ, trazendo textos escritos pelo poeta entre 1937 e 1940.

Do mesmo ano é sua tese “A diversidade cultural no diálogo Norte-Sul”, apresentada a um Colóquio em Barcelona.

Aposenta-se logo em seguida à última publicação.

No entanto, em 1996 três “novos” poemas de Cabral aparecem (em manuscrito) nos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles. E até hoje, permanece impublicável uma pesquisa histórica que fez no Itamaraty em 1966 para o Ministério das Relações Exteriores; tal pesquisa é batizada por “O Arquivo das Índias e o Brasil.”

Neste ponto, faremos uma pausa no contexto da produção do poeta para mapear suas influências e discorrer as mesmas, a partir das sugestões de “Angústia da Influência”, sistematizadas por Harold Bloom.

---

<sup>26</sup> Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo (1779-1825) “Lutador de fôlego nos recontros liberais de Pernambuco, antes e depois do Sete de Setembro, foi o carmelita um dos cabeças do movimento de 1824 contra a dissolução da Assembléia decretada por Pedro I. Preso quando, a caminho do Crato, ia em busca de reforços, uma junta militar o condenou e o mandou enforcar na praça de Fortaleza, em Recife, aos 13 de janeiro de 1925. Mas não conseguindo, nem a poder de pancadas, carrasco que se prestasse a garroteá-lo, a mesma junta fez proceder ao ‘espingardeamento’ do frade, valendo-se de um pelotão da tropa.” (BOSI, 2003, p.145).

## 4. ACERCA DA INFLUÊNCIA POÉTICA

### 4.1 A CATEGORIA

*“Só tornado nossas as riquezas dos outros  
damos existência a alguma coisa grande.”*

(Friedrich Nietzsche)

A influência como processo na formação de um escritor ainda constitui um terreno obscuro nos estudos literários. Durante mais de vinte anos, o crítico literário americano Harold Bloom vem estudando essa categoria e sua recepção.

Inicialmente, devemos compreender “influência” no contexto literário como uma metáfora que implica uma matriz de relacionamentos: imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos.

Harold Bloom desenvolveu uma teoria da poesia através de uma descrição da influência poética ou da história das relações intrapoéticas e a denominou “angústia da influência”.

De acordo com o crítico:

A tradição literária começa quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua própria luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio dele. (BLOOM, 2003, p.51).

Assim, a história poética não distingue da influência poética, pois os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo.

A tese de Bloom possui dois objetivos corretivos: desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro e tentar oferecer uma poética que promova

uma crítica prática mais adequada. A angústia gerada pela influência pode ou não ser internalizada pelo escritor que vem depois, dependendo de seu temperamento e circunstâncias. No entanto, o que importa à tese é o poema, pois será nele que a angústia da influência se materializará.

E, ainda de acordo com a teoria acima, poemas “São necessariamente sobre *outros* poemas [...]” (BLOOM, 2003, p.37). Já que o novo poema resulta da interpretação de um original, a angústia da influência é o resultado de um completo ato de forte má leitura, ou seja, quando um poema anterior é distorcido, reescrito, numa ação que o crítico chamou de “apropriação poética” ou “desleitura”.

São conseqüências da apropriação poética aquilo que os escritores podem sentir como angústia e o que suas obras são obrigadas a manifestar, pois “[...]qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?” (BLOOM, 2002, p.55).

A influência poética não precisa tornar os poetas menos originais, embora nem por isso necessariamente melhores.

Segundo Bloom:

A influência poética, ou como com mais freqüência a chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta. Quando esse estudo leva em conta o contexto em que se dá esse ciclo vital, é obrigado a examinar ao mesmo tempo as relações entre poetas [...]. (BLOOM, 2002, p.58).

O crítico americano trabalhou com uma perspectiva revisionária para a teoria da poesia e sua crítica, tendo Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud como suas influências básicas.

Apesar de Nietzsche ter sido um dos grandes negadores da influência como angústia, pois disse absorver seus precursores com tal prazer que obviamente a excluía, é a ele que Bloom deve sua compreensão de influência: “‘Influência’, para Nietzsche, significava vitalização.” (BLOOM, 2002, p. 98).

Já a influência de Freud se dá por meio das investigações dos mecanismos de defesa e de seu ambivalente funcionamento, pois ofereceram a Bloom os análogos mais claros que ele encontrou para as proporções revisionárias que governam as relações intrapoéticas: “Freud reconheceu a sublimação como a mais alta realização humana [...]. A sublimação freudiana implica abrir mão de modos de prazer mais primordiais por modos mais refinados, o que significa exaltar a segunda oportunidade acima da primeira.” BLOOM, 2002, p.59).

Assim, para Freud a repetição ou segunda oportunidade (sucessor) seria essencial, pois equiparando maturação emocional com a descoberta de substitutos aceitáveis pode ser sabedoria pragmática.

Acerca dessas influências, o autor nos adverte que sua teoria não é nietzschiana em seu deliberado literalismo, em que a prioridade na intuição é crucial para todo poeta forte, para que não se reduza simplesmente a um retardatário. Além disso, a teoria de Bloom rejeita o otimismo freudiano de que é possível uma feliz substituição e que uma segunda oportunidade pode nos salvar da busca repetitiva de nossas primeiras ligações.

Segundo Bloom:

Os poetas como poetas não podem aceitar substituições, e lutam até o fim para ter apenas a oportunidade inicial. Nietzsche e Freud subestimavam os poetas e a poesia, deram mais poder à fantasmagoria do que ela de fato possui. E também, apesar de seu realismo moral, idealizaram demais a imaginação. (BLOOM, 2002, p.58 e 59).

Para compreender de que forma um poeta absorve o outro, Bloom identificou seis movimentos revisionários no ciclo vital dos poetas fortes. Os nomes, como o próprio crítico explicou, são arbitrários e retirados de várias tradições que foram fundamentais na vida imagística ocidental: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*.<sup>27</sup>

Vejamos cada um deles:<sup>28</sup>

1- ***Clinamen* ou apropriação poética** é uma leitura distorcida ou apropriação. Ocorre um desvio do poeta de seu precursor ao ler o poema dele de modo a executar o desvio (*clinamen*) em relação a ele. O movimento parece ser uma correção em seu próprio poema, sugerindo que o do precursor seguiu certo até um determinado ponto, porém depois deve ter-se desviado precisamente na direção em que se segue o novo poema.

---

<sup>27</sup> Após apresentar sua tese com a obra *Angústia da influência* (2002), Harold Bloom continua os estudos acerca da influência lançando em seguida *Um mapa da desleitura* (2003). Neste, Bloom retoma as seis razões revisionárias do livro anterior, chamando-as de tropos. São seis interpretações da influência, modos de ler (desler) um poema: ironia, sinédoque, hipérbole, metonímia, hipérbole, metáfora, metalepse. Bloom combina os movimentos revisionários e os tropos num único sistema de interpretação que considera completo por ser ao mesmo tempo retórico, psicológico (relação entre o poeta tardio e o precursor), imagístico e histórico. A correspondência entre os movimentos revisionários e os tropos se dá da seguinte maneira: ironia ≡ *clinamen*, sinédoque ≡ *tessera*, metonímia ≡ *kenosis*, hipérbole ≡ *daemonização*, metáfora ≡ *askesis*, metalepse ≡ *apophrades*.

<sup>28</sup> Embora não seja nosso objetivo verificá-los e aplicá-los na obra de João Cabral, pois trabalharemos, basicamente, com o conceito geral da tese- *clinamen*, achamos importante o conhecimento dos demais movimentos para uma melhor compreensão da teoria de Bloom.

O *clinamen* constitui o conceito de trabalho central da Teoria da Angústia da Influência, pois o que divide cada poeta de seu Pai Poético é um caso de revisionismo criativo.

Para Bloom o *clinamen* entre o poeta forte e seu Pai Poético é feito pelo poeta posterior e a verdadeira história da poesia moderna seria o registro exato desses desvios revisionários. Isso porque na concepção dele a leitura e a compreensão do poema se dá através da interpretação distorcida: “Conheçam cada poema por seu *clinamen*, e ‘conhecerão’ esse poema de uma forma em que tal conhecimento não custe a perda da força do poema.” (BLOOM, 2002, p.93).

2- **Tessera ou completude e antítese** ocorre quando o poeta lê o poema de seu precursor, retém seus termos, usando-os em outro sentido, numa ação de completude como se aquele não houvesse ido longe o bastante.

É um tipo diferente e mais sutil de ação revisionária, pois o poeta que vem depois, ao “completar” o poema de seu precursor, tanto apropria quanto desvia.

Isso representa a tentativa do poeta que vem depois de convencer a si e a nós de que a palavra do precursor, estaria gasta se não fosse “completada”, “preenchida” pelo poeta iniciante.

3- **Kenosis ou repetição e descontinuidade** é uma ação de descontinuidade em relação ao precursor semelhante aos mecanismos de defesa que a mente humana emprega contra as compulsões de repetição.

É um ato revisionário dos poetas fortes, em que ocorre um “esvaziamento” ou “refluxo” em relação ao precursor.

Segundo Bloom:

Nos poetas fortes, a *kenosis* é um ato revisionário em que ocorreu um ‘esvaziamento’ ou ‘refluxo’ em relação ao precursor. Esse ‘esvaziamento’ é uma descontinuidade libertadora, e torna possível uma espécie de poema que uma simples repetição do estro ou divindade do precursor não pode permitir. (BLOOM, 2002, p.135).

Quem vive apenas na continuidade não pode ser poeta. Desta forma, o poeta forte sobrevive, pois vive a descontinuidade de um “desfazer” e uma repetição “isolante”. Nesse movimento, o precursor sofre uma repetição promovida pelo poeta iniciante que logo compreende que deve ser desfeita e dialeticamente afirmada ao mesmo tempo.

4- **Daemonização ou o contra-sublime** constitui um movimento de individualização

em relação ao precursor, relacionando sua obra com o poema-pai. Assim, através da generalização a unicidade da obra anterior se desfaz.

Nesse movimento o que acontece é uma relativa fraqueza do precursor. Inicia como uma relação revisionária de desindividualização do precursor e termina quando ele é posicionado ao nível médio ou comum do escritor iniciante.

5- **Askesis ou purgação e solipsismo** acontece quando, ao invés de um movimento revisionário de esvaziamento (*kenosis*), o poeta que vem depois passa por uma ação de redução, abrindo mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor. A forma como o faz é colocando seu poema em relação ao poema-pai, de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*. Assim, o talento do precursor é igualmente truncado.

6- **Apophrades ou o retorno dos mortos** é o movimento no qual o poeta que vem depois, esvaziado de imaginação, **mantém** seu poema aberto ao precursor, quando antes **estava** aberto. O efeito surtido é que o novo poema parece a nós não como se fosse o precursor que havia o escrito, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor.

Com esses movimentos revisionários Bloom quer mostrar-nos que “A literatura autêntica, grande, depende do tropo, um desvio não só do literal, mas de tropos anteriores”. (BLOOM, 2002, p.20). Desvio que a crítica costuma olhar negativamente como sendo um empobrecimento criativo e conseqüentemente literário do escritor. Dessa forma, o estudo sobre a influência se torna fundamental para o exercício de uma crítica poética mais prática e antitética, ajudando na leitura de qualquer poema e poeta.

Segundo a tese de Bloom, negar a influência é reconhecê-la como angústia. João Cabral traçou um caminho literário em busca de uma escrita própria, mas, assim como Nietzsche, soube conviver bem com suas influências, como podemos conferir no trecho abaixo:

-Você sofreu grandes influências? Chegou a se sentir inibido diante de grandes influências que, de tão fortes que foram, poderiam até te impedir de escrever, te castrar?

-Não creio não. Tive muitas influências desde que comecei a escrever, mas nunca procurei escrever me livrando, ou para me livrar das influências. Creio que isso nunca tenha me dado angústia. (CASTELLO, 2006, p.257).

João Cabral teve muitas influências e em diversos campos, além do literário, das quais tomaremos conhecimento no subcapítulo seguinte.

#### 4.2 MAPEAMENTO DAS INFLUÊNCIAS DE JOÃO CABRAL

A influência poética ou apropriação, forma a que Bloom se refere com mais frequência, consiste no estudo do ciclo vital do poeta como poeta, ou seja, o eu poético aborígene.

Para Bloom:

Os poetas não precisam se *parecer* com seus pais, e a angústia da influência na maioria das vezes é bem distinta da angústia do estilo. Já que a influência poética é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes. (BLOOM, 2003. p.39).

Desse modo, nosso interesse está no eu poético inicial de João Cabral, na tentativa de localizar e identificar suas influências e como as superou. De acordo com a tese de Bloom, investigar as influências de um poema é fazer sua desleitura.

Como para o poeta pernambucano não havia uma definição geral de poesia, mas visões particulares, individualistas, procurou estender seus estudos a outras áreas, além da literária como: arquitetura, matemática, filosofia e pintura. E, em virtude dessa particularidade, entendemos ser necessário um mapeamento das influências de João Cabral que soube aproveitar e transportar para sua poética aquilo que poderia trabalhar.



## 1. LITERATURA BRASILEIRA

### 1.1 CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE:

"Carlos Drummond teve uma grande influência sobre mim. Nos seus primeiros livros, ele usava uma linguagem e uma harmonia ou uma desarmonia que nunca tinha visto na poesia brasileira." (Apud SARAIVA, 2000, p.43).

O poeta mineiro sempre foi apontado por João Cabral como sua maior influência literária brasileira. As leituras de Carlos Drummond, especialmente *Alguma poesia* (1930), possibilitaram ao jovem João Cabral a descoberta de que ele poderia fazer poesia sem oratória.

A poesia produzida em sua época estava dividida entre versos cheios de música e retórica, em tom oratório, descendente dos últimos simbolistas e versos com refinamento gélido, neoclássico, provenientes do parnasianismo. João Cabral repudiava a música como parâmetro para a construção de sua linguagem e Carlos Drummond lhe abriu uma terceira via, com o verso contido, seco e o sentimento subjogado pela inteligência, o que aparece em seus primeiros livros.

### 1.2 MURILO MENDES

Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir) o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. O fato de Murilo Mendes ter usado essa concepção da palavra poética com uma inteiração completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. Influência básica, porque se situa na própria concepção do tratamento da poesia poética. (Apud ATHAYDE, 1998, p.137).

Embora bastante diferentes na visão de vida e poesia, sua função e organização, João Cabral aprendeu com Murilo Mendes a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical e a influência surrealista decisiva para a escrita dos textos de seu primeiro livro: *Pedra do sono*.

## 2. LITERATURA ESTRANGEIRA

Outras literaturas, em especial a espanhola e a inglesa, marcaram a formação literária do poeta pernambucano. A literatura primitiva espanhola impressionou João Cabral, que procurou ler minuciosamente os primeiros autores épicos espanhóis. A objetividade, o concretismo e o aspecto visual dessa poesia o impressionaram, como o próprio poeta afirmou:

O que me interessou na literatura espanhola foi sua extrema literalidade concreta, objetiva e visual, onde até os conceitos abstratos são explorados de uma maneira literal. Mostrou-me a possibilidade de explorar uma linguagem concreta a serviço de um pensamento filosófico, corrigindo a tendência para a excessiva abstração que impera na tradição luso-brasileira. Exemplos abundam desta visualidade literalista na literatura espanhola – *El Cid*, Lorca, Berceo. (Apud TOLMAN, 1978, p.67).

Quando passou a morar em Londres, João Cabral teve contato com os poetas metafísicos ingleses, como John Donne, George Herbert, Andrew Marvell, George Crabb, ainda desconhecidos no Brasil. O que João Cabral mais aprendeu com eles foi a discussão da metáfora: “Isto que você vê na minha poesia de apresentar uma metáfora e depois discuti-la, associá-la a outras, negá-la de novo, reafirmá-la, isto eu aprendi com os metafísicos ingleses.” (Apud CADERNOS, 1996, p.20).

Já a Literatura Portuguesa não era muito apreciada pelo poeta por achá-la excessivamente musical. Entretanto, cita, entre os portugueses, Cesário Verde: “É o maior poeta lusitano, com quem mais me identifico, por causa daquela ausência de retórica, uma visão voltada para o mundo exterior.” (Apud CASTELLO, 2006, p.29).

## 3. MATEMÁTICA

### 3.1 JOAQUIM CARDOZO

“Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. A matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência.” (Apud SECCHIN, 1985, p. 328).

Engenheiro e calculista de profissão, Joaquim Cardoso foi o maior amigo de João

Cabral no Recife. A influência exercida foi mais no terreno das idéias do que por conta de sua poesia.

## 4. ARQUITETURA

### 4.1 LE CORBUSIER

"Filosoficamente, minha primeira influência foi Le Corbusier, que me revelou os cubistas, que me levaram a Marx." (Apud CADERNOS, 1996, p.26).

A partir das leituras do arquiteto francês Le Corbusier, João Cabral formulou o que seria seu conceito para a poesia: uma construção, uma casa, uma composição; algo construído e planejado de fora para dentro. Perguntado em entrevista se sofreu influência da arquitetura, respondeu:

-Certamente. Aliás, a maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do surrealismo definido como arte fúnebre em seu livro *Quando as Catedrais eram Brancas*. A partir de *O Engenheiro*, optei pela luz em detrimento da treva e da morbidez. (Apud SECCHIN, 1985, p.326).

### 4.2 LINCOLN PIZZE

"Um amigo meu, Antônio Baltazar, me passou alguns livros dele e estas leituras foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para carreira de escritor foi escrito por um arquiteto." (Apud CADERNOS, 2006, p.28).

Lincoln Pizze, além de arquiteto, era pintor cubista e detestava o surrealismo. Suas leituras foram fundamentais para João Cabral.

## 5. FILOSOFIA

### 5.1 PAUL VALÉRY

Valéry me ajudou com a psicologia da composição racional. Deu a um poeta jovem a coragem de recusar a inteira poética romântica, egocêntrica, tão importante na literatura brasileira, especialmente no período de 1930-1934...A leitura de Valéry me ofereceu outra opção, permitiu a realização do que já tramava. De resto, tenho profundas discordâncias com a poética de Valéry, com seu hermetismo. Ele é uma influência só no sentido de revelação de possibilidades." (Apud TOLMAN, 1978, p.67).

A influência de João Cabral por Paul Valéry foi maior no tocante à parte teórica do que à poética. A pregação da lucidez pelo trabalho consciente e pelo poema fabricado de Paul Valéry despertou a atenção do poeta pernambucano que sempre detestou a espontaneidade e o automatismo na criação poética.

### 5.2 STÉPHANE MALLARMÉ

“Admiro em Mallarmé o rigor, o trabalho de organização do verso.” (Apud SECCHIN, 1985, p.300).

Assim como Paul Valéry, Stéphane Mallarmé também atraiu João Cabral mais como teórico do que poeta.

## 6. PINTURA

### 6.1 JUAN MIRÓ

“Miró sempre me interessou muito pelo que imaginei ser sua teoria da composição.” (Apud ATHAYDE, 1998, p.69).

A intensa ligação de João Cabral com pintores espanhóis, especialmente Juan Miró, foi decisiva para a qualidade de sua poesia.

Sem dúvida, a maior influência de João Cabral na pintura foi o pintor espanhol, com quem conviveu durante sua morada na Espanha. O poeta chegou a escrever um ensaio teórico sobre sua pintura e, através desta, elaborou sua própria teoria poética: a busca pela objetividade, pela economia, o rigor na construção, o aspecto visual e a plasticidade.

## 6.2 PABLO PICASSO

“O esquadro disfarça o eclipse/ que os homens não querem ver. / Não há música aparentemente nos violinos fechados. / Apenas os recortes dos jornais diários/ acenam para mim como o juízo final.” (O.C, p. 53).

A influência de Pablo Picasso na poética cabralina se deu por meio do construtivismo cubista do pintor.

## 7. JORNAL

“No espaço jornal/ esqueço o lar e o mar/ perco a fome a memória/ me suicido inutilmente/ no espaço jornal.” (O.C, p.54).

Além dos livros literários e teóricos, João Cabral desde menino foi um grande leitor de jornal. Trabalhou em alguns, como *Última Hora* e *A Vanguarda* e, apesar de apreciador das crônicas de Assis Chateaubriand, a influência da linguagem jornalística deu-se apenas através do culto à palavra escrita.

## 8. VIAGENS

"Se meu roteiro na carreira diplomática tivesse sido outro, as influências seriam outras também." (Apud CASTELLO, 2006, p.260).

É certo que o contexto e o acaso também exercem influência na formação de um poeta. João Cabral foi um viajante, em decorrência dos cargos exercidos na diplomacia. Os temas de seus textos eram tomados em cada lugar, cuja história e geografia lhe interessavam.

## 9. CIDADES

"Recife e Sevilha são as bases de minha poesia. O Recife, onde nasci e vivi até a mocidade, e Sevilha, onde servi duas vezes e foi o posto diplomático que mais me impressionou e onde sempre me senti em casa" (Apud CADERNOS, 1996, p.31).

João Cabral achava que Espanha e Pernambuco se pareciam. O fato é que esse paralelo de aproximação e afastamento estimulou o poeta a escrever. Podemos encontrar em toda sua obra poética a influência exercida pelas duas regiões.

Por fim, após este mapeamento, poderemos passar para a terceira etapa de nossa

pesquisa, na qual abordaremos a superação por João Cabral de tais influências, através de uma poética própria e individual.

## 5. SUPERAÇÃO DAS INFLUÊNCIAS

*“Cabral sabe herdar influências, mas com a mesma facilidade  
sabe jogar influências fora.”*

(José Castello)

Na Literatura Brasileira tivemos importantes poetas que deixaram sua marca, cultivando uma poesia lírica como Vinícius de Moraes, Joaquim Cardoso, Mário Quintana, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo. Entretanto, a proposta de nosso estudo não consiste na valorização da poesia antilírica versus a poesia lírica, pois, além de não ser o foco desta pesquisa, entendemos que os dois estilos poéticos possuem igual valor. O interesse e, conseqüentemente, o destaque dado à poesia antilírica aqui se dá naturalmente por ser a forma utilizada por João Cabral em sua produção poética.

Como pudemos ver no capítulo anterior, João Cabral teve diversas e variadas influências, no entanto, conseguiu superá-las, alcançando uma escrita própria. Tendo em vista a idéia de superação, pretendemos mostrar o estilo alcançado pelo poeta, utilizando textos de *A educação pela pedra*, por entendermos que a obra marca, de maneira decisiva, a proposta poética de um João Cabral mais amadurecido por suas experiências com a linguagem.

Na discussão sobre inovações formais na história da poesia no século XX, não podemos deixar de referir a importância de um movimento como o Romantismo, período artístico histórico, em que tomaram força as formas artísticas que registram uma visão subjetiva da realidade, destacando a personalidade, a sensibilidade, a emoção e os valores interiores acima da racionalização, sendo aqueles intensificados em escritores mais preocupados com seus próprios sentimentos ou com suas visões particulares.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> O movimento romântico atingiu primeiro a literatura e a filosofia, para depois se expressar através das artes plásticas. Na **pintura**, destacaram-se Eugène Delacroix (França), Francisco Goya (Espanha), Caspar David Friedrich (Alemanha) e John Constable (Inglaterra). Na **escultura**, os mais destacados escultores desse período foram François Rude e Antonie-Louis Barye (França), Lorenzo Bartolini (Itália) e Kiss (Alemanha). Na **arquitetura**, temos Charles Garnier, Charles Barry e Augustus Pugin (França) e Walsemann (Alemanha). Na **música**, Franz Schubert (Áustria), Carl Maria von Weber (Inglaterra), Frédéric Chopin (Polônia), Hector Berlioz (França), Franz Liszt (Hungria), Richard Wagner, Felix Mendelssohn, Robert Schumann e as últimas obras de Ludwig von Beethoven

Em geral, tais poetas, em suas visões individualistas, nem sequer sabem para quem escrevem ou se sua escrita cairá coincidentemente na sensibilidade de alguém que compartilhe as mesmas experiências. O poeta apenas dá de si e, às vezes, esquece que a literatura deve ter a preocupação de comunicar. Assim, no ato literário, o papel do leitor como colaborador indireto na criação é desconhecido ou negado. João Cabral reage ao subjetivismo individualista romântico ao dizer que:

A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua transcrição é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa ordem jamais se organizará dentro das regras próprias de arte. Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita quase sempre ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai além de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo ou a estrutura do poema. (*O.C.*, 1994, p.728).

A experiência artística revela-se na necessidade de fazer, de construir, explorando a materialidade das palavras, as possibilidades de organização de estruturas verbais, distantes do que seja considerado inspiração ou intuição, através das regras próprias para a arte. Segundo Richard Shiff, precisamos compreender melhor a diferença entre vida e arte:

Concebe-se a vida, ao contrário da arte, como a experiência pessoal imediata que nunca é captada adequadamente no reflexo de uma imagem artística. O ideal da experiência imediata nega o desejo de reflexão, tradição e reconhecimento cumulativo, enquanto que o ideal de um mundo estabelecido e tornado completamente compreensível através da arte nega a necessidade de crescimento e mudança. (SHIFF, 1992, p.111).

---

(Alemanha). No **teatro**, Johann Wolfgang von Goethe (*Fausto*-1806), Friedrich von Schiller (*Amor e intriga*-1784) (Alemanha), Almeida Garrett (*Um auto de Gil Vicente*-1841) (Portugal) e Victor Hugo (*O último dia de um condenado*-1829) (França). Na **literatura** estrangeira, temos como nomes e respectivas obras importantes: os poetas ingleses William Blake (*Cantos e inocência*-1789), William Wordsworth (*Baladas líricas*-1798) e as poesias de Lord Byron; os franceses Victor Hugo (*Os miseráveis*-1862), Alexandre Dumas (*Os três mosqueteiros*-1844 e *O Conde de Monte Cristo*-1844) e o alemão Goethe (*Os sofrimentos do jovem Werther*-1774). No **contexto nacional**, temos como representantes românticos, nas **artes plásticas**, Pedro Américo e Victor Meirelle; na **música**, Carlos Gomes; no **teatro**, Gonçalves de Magalhães (*Antônio José* ou *O poeta e a inquisição*-1839) e Martins Pena (*O noviço*-1845). Já na **literatura**, temos muitos nomes e obras significativas para o romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães (*Suspiros poéticos e saudades*-1836), Gonçalves Dias (*Canção do exílio*-1843), Araújo Porto Alegre (*Brasilianas*-1863), Teixeira e Souza (*O filho do pescador*-1843), Álvares de Azevedo (*Lira dos vinte anos*-1853), Casimiro de Abreu (*As Primaveras*-1859), Junqueira Freire (*Inspiração do claustro*-1855), Castro Alves (*Espumas flutuantes*-1870), Joaquim Manuel Macedo (*A Moreninha*-1844), Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de Milícias*-1854), Bernardo Guimarães (*O seminarista*-1872), Franklin Távora (*O cabeleira*-1876), Visconde de Taunay (*Inocência*-1872) e, por fim, José de Alencar (*Iracema*-1865).



Assim, a vida consiste num processo de apreensão gradual do conhecimento, em que a descoberta passa, ficando apenas o sentido da busca que conduz à identidade pessoal. Já a arte é um retrato incompleto do mundo por seu processo contínuo de experiências, que é a vida. A arte torna-se mais permanente e pública do que os atos de descoberta, os exercícios de vida que levam a ela.

A poesia de João Cabral, como o próprio poeta a conceituou na dedicatória de *A educação pela pedra*<sup>30</sup>, é tratada como uma “antipoesia”. O rompimento com a expressividade romântica o levou a preocupar-se com a arquitetura de seus poemas. As palavras têm significado denotativo, referencial; são concretas e têm uma origem precisa. Dessa forma, o poema, como organização de palavras, comunica por si mesmo, transformando-se em uma “máquina” que produz significações, a exemplo de ‘Tecendo a manhã’, em que os galos e seus gritos ligam-se ao longo do texto, e formam a tessitura<sup>31</sup> do objeto manhã:

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

(EP, p.345)

É importante observarmos que a simetria não fica restrita à estrutura interna do texto. Ela vem da realidade e é captada pelo processo de realização poética do escritor. E, apesar de já existirem tais modelos artísticos no Parnasianismo, no Simbolismo e nas vanguardas européias, o poeta pernambucano continuou buscando novas formas.

Nos textos de João Cabral, as imagens da realidade são visíveis em suas linhas estruturais básicas, pois o poeta não está preocupado com sua expressão individual:

Outro aspecto importante a que visa o trabalho artístico, a saber, o de desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente,

<sup>30</sup> “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitent’anos”. (O.C, 1994, p.334).

<sup>31</sup> Termo utilizado por Benedito Nunes em “A Máquina do poema” In: *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 256 - 275.

uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação, tudo isso lhe é completamente inimigo. (*O.C.*, 1994, p.729 e 730).

Assim, o poema deve funcionar como forma de comunicação por sua própria força interior, exercendo uma autonomia tal, como se não precisasse disso, ou com um mínimo de interferência do criador. Contudo, a criação de um poema articula-se aos valores do poeta e a solução alcançada por João Cabral consiste em enfatizar os dados objetivos da realidade, através da contenção da subjetividade poética. Nesta escolha, ao invés de uma visão sentimental, prefere a representação desses fatos, “imitando” a configuração que eles têm na realidade. A subjetividade permanece, porém é delimitada pelos dados objetivos das imagens, reduzidas à sua forma em si, àquilo que elas aparentam ser:

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

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

(*EP*, p. 346 e 347)

No poema “Catar feijão”, podemos constatar a função estruturante dos nexos lógicos com conjunções e advérbios (certo, pois, ora, certo não) numa forma mista, de prosa poética. Ao valorizar as conexões lógicas da linguagem, os moldes que ficam à mostra na construção do poema tornam-se mais expositivos do que descritivos.

Ao afastar-se do individualismo romântico, João Cabral estabelece uma tensão dialética entre sua visão e a objetividade dos fatos que delimita, procurando apresentar uma sobreposição de visões, de forma a minimizar os efeitos das perspectivas individuais. Dessa forma, desaparece a voz poética tradicional carregada de lirismo, em favor de uma voz

poética cerebral, racional, apagando o eu pessoal do poeta, para dar lugar a uma fala crítica da realidade.

Para João Cabral:

O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabore as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. (O.C, 1994, p.733).

Essa elaboração racional caminha em direção ao ideal simétrico que só poderá ser atingido através de um trabalho rigoroso com a linguagem poética, sendo necessárias várias revisões de um mesmo poema, pois sem esse exercício autocrítico, dificilmente o poema evidenciará a simetria: “O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas”. (O.C, 1994, p.733).

N’A *educação pela pedra*, encontramos palavras dispostas em díadas e tríadas, como *mar-canavial, mulher-Beberibe, capital entre mangues-caatinga entre secas, urubu-funcionário, mulher-usina, sertão-pedra, fumaça-mangueira-cajueiro, Recife-memória, sertão-rio, morte-cerimônia-brincadeira, palavra-pedra* que constituem figuras temáticas, orientando e controlando a produção de imagens dos textos, tornando-se as linhas diretrizes do processo de composição da obra.

Também podemos observar, na sonoridade dos versos, o plano racional do poeta que encontrou, através do uso de aliterações, a solução para seus poemas se esquivarem da musicalidade.

A aliteração consiste na repetição proposital e ordenada de sons consonantais idênticos ou semelhantes, e seu efeito serve para reforçar a imagem que se quer transmitir. No poema “Tecendo a manhã”, por exemplo, as aliterações são estridentes e ferem o ouvido:

Um galo sozinho não TEce uma manhã:  
 Ele PREcisar<sup>a</sup> semPRE de ouTROs galos.  
 De um que apanhe esse **GRI**to que ele  
 E o lance a ou**TRO**; de um ou**TRO** galo  
 Que apanhe o **GRI**to que um galo antes  
 E o lance a ou**TRO**; e de ou**TROS** galos

(...)

E se encor**P**ando em **TE**La, en**TRE** **TO**dos,  
 Se erguendo **T**enda, onde en**TREM** **TO**dos,

Se en**TRETEN**dendo para **Todos**, no **TOL**do  
(a manhã) que plana li**VRE** de armação.

(...)

(*EP*, p.345)

As aliteraões interferem como ruído antimusical, o qual impede, pelo efeito da sonoridade bruta e sem filtragem, qualquer desenvolvimento melódico do verso.

Outra característica do estilo cabralino é que o teor crítico da realidade se dá por intermédio da redefinição das palavras no próprio corpo do poema, num processo que não se limita ao interior do texto, mas transferindo-se de um a outro. As palavras são repetidas e deslocam-se de uma parte do poema para outra, como dados concretos a serem trabalhados pelo leitor. Este procedimento recebe o nome de permutação, que consiste na utilização de uma só matriz de verso em mais de um poema, de forma integral ou parcialmente idêntica como: “O mar e o canavial” x “O canavial e o mar”, “Uma mineira em Brasília” x “Mesma mineira em Brasília”, “Nas covas de Baza” x “Nas covas de Guadix”, “Coisas de cabeceira, Recife” x “Coisas de cabeceira, Sevilha”.

Na poética de João Cabral, a permutação também pode acontecer entre estrofes de um único poema, como é o caso de “O mar e o canavial”:

**O que o mar sim aprende do canavial:**

A elocução horizontal de seu verso;  
A geórgica de cordel, ininterrupta,  
Narrada em voz e silêncio paralelos.

**O que o mar não aprende do canavial:**

A veemência passional da preamar;  
A mão-de-pilão das ondas na areia,  
Moída e miúda, pilada do que pila.

**O que o canavial sim aprende do mar:**

O avançar em linha rasteira da onda;  
O espriar-se minucioso, de líquido,  
Alagando cova a cova onde se alonga.

**O que o canavial não aprende do mar:**

O desmedido do derramar-se da cana;  
O comedimento do latifúndio do mar,  
Que menos lastradamente se derrama.

(*EP*, p.335)

A permutação é uma técnica importante na escritura de João Cabral, pois permite ao escritor redefinir as palavras e idéias, não se limitando apenas ao interior de um poema, como também transferindo-as e estendendo-as pelos outros textos da obra.

O *ensemble* da composição segue o *ensemble* da comunicação nos textos de *A Educação pela Pedra*, pois todos os motivos, temas, intenções são trabalhados e voltam em metáfora.

A metáfora funciona, no processo de representação da realidade pela arte, como um meio de passar do imediatismo individual, a vida, a um mundo público e conhecido, a arte. Portanto, para Richard Shiff, a metáfora atua como “uma ponte que permite a passagem de um mundo a outro” (SHIFF, 1992, p.112), ou seja, a experiência vivida por um indivíduo, o artista, liga-se à de sua sociedade, permitindo a passagem de um mundo a outro.

À medida que o poder metafórico é usado até seu limite, temos, ao invés de uma ponte para a vida, um salto para a morte. Isto porque não há uma passagem gradativa de um nível de realidade a outro, fazendo com que as identidades antigas pereçam junto ao mundo também antigo e conhecido.

Quando o artista expressa a sua experiência individual, sem preocupar-se com que ela seja reconhecível pelo expectador, mata o vínculo entre o real e a arte, ou entre realidade e representação.

No caso de João Cabral, essa morte entre o real e a arte não acontece, pois existe a preocupação do poeta com o entendimento do leitor. Como o próprio poeta afirmou: “O trabalho de arte está, também, subordinado às necessidades de comunicação.” (O.C, 1994, p.737).

Em resumo, podemos dizer que a grande diferença do poeta João Cabral está no rompimento com o mito da inspiração romântica do escritor, tradicionalmente associado a uma motivação externa. Seguindo tal linha de pensamento, a poesia não está no sentimento do poeta ou, mesmo, na beleza dos fatos a que se refere, mas na organização do texto, no rigor de sua construção. Em sua concepção artística, o texto só será uma obra de arte se a representação atingir uma forma adequada e criativa, ou seja, se for simétrica, objetivadora de um planejamento lógico.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não há nenhuma palavra que não seja poética,  
desde que tratada poeticamente.”*

(João Cabral de Melo Neto)

De acordo com as idéias contidas na Angústia da Influência de Harold Bloom, ler um poema é desler as influências do autor. Tal descoberta causaria angústia aos poetas que negam suas influências, no entanto, seria favorável à crítica para a interpretação de qualquer poema e poeta.

Para a investigação das influências de um escritor, ressaltamos a importância da contextualização de sua produção literária, pois o estudo do campo literário permite ao crítico compreender melhor sua prática artística.

Assim, nossa pesquisa comunga com a teoria do campo literário definida por Pierre Bourdieu, por acreditarmos que, na literatura, a obra articula-se vivamente às condições do contexto biográfico, não se tratando de eventos independentes da vida do autor.

João Cabral, desde o início de sua vida literária, assumiu muitas influências, não só da literatura como de outras áreas: arquitetura, matemática, filosofia, pintura, jornal, viagens e locais. No entanto, mesmo adotando essa postura “pacífica” com suas influências, o poeta também viveu certa angústia, pois como todo escritor, buscou alcançar um estilo próprio.

O poeta pernambucano soube herdar suas influências, aproveitando delas o que lhe serviria na escrita. Ao fazermos a leitura, ou melhor, a desleitura de seus textos iniciais, encontraremos as vozes de Carlos Drummond, Picasso, Valéry, Mallarmé, dos poetas espanhóis e metafísicos ingleses. Contudo, João Cabral também soube superar tais influências, alcançando uma poética particularmente sua e que foi selada com a obra *A educação pela pedra*.

A busca de João Cabral pela linguagem objetiva incorporou ao patrimônio lingüístico coletivo as experiências que se mostraram válidas para o poeta, desmistificando os mecanismos de funcionamento da linguagem e provando que não há essências misteriosas.

As dificuldades que os leitores encontram na poesia de João Cabral podem levá-los a uma postura crítica diante do texto, rompendo com o emocionalismo e o individualismo da tradição poética romântica, ainda dominantes em alguns setores de nossa cultura, além da literatura, como a música, o teatro, a arquitetura e as artes plásticas em geral. Portanto, não se trata de uma leitura aleatória, mas orientada pelas estruturas do texto.

Dessa forma, o rigor da construção de seus poemas prevê lacunas interpretativas que deverão ser preenchidas pela criticidade do leitor, o que pode proporcionar um engajamento como co-autor.

Isso explica-se através da postura adotada por João Cabral em relação à poesia moderna, preocupando-se com o que o poema diz ao leitor, como em “Rios sem discurso”:

Quando um rio corta, corta-se de vez  
 O discurso-rio de água que ele fazia;  
 Cortado, a água se quebra em pedaços,  
 Em poços de água, em água paralítica.  
 Em situação de poço, a água equivale  
 A uma palavra em situação dicionária:  
 Isolada, estanque no poço dela mesma,  
 E porque assim estanque, estancada;  
 E mais: porque assim estancada, muda,  
 E muda porque com nenhuma comunica,  
 Porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
 O fio de água por que ele discorria.

(EP, p.350 e 351)

Constata-se a necessidade do poema de ser um instrumento ou um meio de comunicação, situação mostrada através da metáfora do rio que deve fluir com suas águas, tal como as idéias nos versos do poeta. Entretanto, estando esse rio parado ou isolado em situação de poço, mostra-se como palavras isoladas, sem nexos e que nada dizem.

A educação de que trata os textos de *A educação pela pedra* inclui o sentido de recriação de objetos, pelo qual é possível lidar com a realidade através do poema, ou seja, por meio de uma forma, uma linguagem que acentua o objeto.

Ao aprender com o objeto, o texto cabralino afirma a prevalência da realidade; porém, ao fazer esta aprendizagem, exige-se do poeta uma percepção mais radical do objeto, restaurando a prevalência conferida à linguagem e à composição por meio das quais o real é afirmado.

Vejamos o poema-título “A educação pela pedra”:

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

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar  
E se lecionasse, não ensinaria nada;  
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
Uma pedra de nascença entranha a alma.

(EP, p.338)

A lição de que fala o poema se dirige ao poeta, cuja educação parece destinada ao próprio fazer poético, pois desde a apreensão do objeto-realidade pelo escritor, ocorre uma interiorização que resultará no próprio texto.

Em relação ao aprendizado da produção textual, João Alexandre Barbosa nos diz que: “Embora pudesse lecionar, ela é tão interna, tão entranhada, que o que diz é a sua própria presença interiorizada”. (BARBOSA, 1975, p. 69).

Assim, o sertão não pode aprender com a pedra, pois ele é a própria pedra. Já o poeta procura apreendê-la e com ela aprende por meio da palavra. O poeta assimila uma maneira de se relacionar com a realidade, recusando a facilidade, a fluididade e tudo aquilo que fuja ao controle da máquina do poema.

Sem abandonar o real, A educação pela pedra mostra a conquista do poeta pelos mecanismos mais ocultos da linguagem, possibilitando o direcionamento para a realidade sem o desvio da facilidade.

*A educação pela pedra* é obra de um João Cabral mais amadurecido por suas experiências com a linguagem. Um verdadeiro “engenheiro” da palavra pelo rigor com que as empregou na labuta com a folha em branco. O “estilo cabralino” é o que educa pela poesia; pois, para o próprio poeta, que via a crítica e a comunicação como companheiras inseparáveis do exercício poético, a compreensão dos versos e imagens servia como instrumento para



interferir no meio social, mesmo que em grau insignificante, por educar duas vezes: pela linguagem e pelo conteúdo.

Depois de *A educação pela pedra*, João Cabral continuou sua produção literária, enfrentando, na dura realidade, fortes dores de cabeça que o perseguiram durante toda a vida; o poeta padecia de cegueira causada por degeneração da retina, motivada por cirurgia.

O fato de não mais poder ler, certamente, foi um golpe forte para o poeta. Desde que começou a perder a vista, evitava sair de casa e receber pessoas. Na foto tirada em 1992, podemos ler no olhar do poeta uma certa tristeza ou mesmo angústia.



*Arquivo Diário do Nordeste*

***Uma de suas últimas imagens de João Cabral na sacada de seu apartamento no Rio de Janeiro, seis anos antes de seu falecimento em 09 de outubro de 1999.***

Para concluir nossa pesquisa, a qual prevê lacunas que poderão ser reduzidas por estudos posteriores, transcrevemos os últimos momentos do poeta, narrados por seu biógrafo José Castello:

O poeta está, mais uma vez, na penumbra de sua sala. Anoitece, mas ele não se anima sequer a acender um abajur. Respeito seu cansaço. Por alguns minutos, ficamos em silêncio na noite escura. Sei que chegou a hora de me despedir. Motivos variados me afastarão, por longos meses, de João Cabral de Melo Neto. Retorno uma vez mais, quase um ano depois, para desfazer algumas dúvidas. Encontro um poeta sereno, com a aparência saudável, mas pouco disposto a conversar. Gentil, Cabral se submete com a paciência de sempre às últimas perguntas. As respostas são precisas e rápidas, como se não tivesse mais tempo a perder. Percebo que as palavras, mais que nunca, o incomodam. O poeta está tomado pela avareza da língua e poupa cada palavra como se ela fosse um ser em extinção. A fala é entrecortada por longos silêncios, em que ouço apenas sua respiração pesada. Sou obrigado a reconhecer, porém, que não há aí qualquer descortesia. Ao contrário: o poeta me oferece, mais uma vez, o que tem de melhor. No topo da vida, as palavras se esgarçam e o vazio se torna um valor. Cabral me serve seu silêncio como uma iguaria exótica. Prefiro, também, me calar. O poeta percebe meu embaraço. Esforçando-se para me consolar, ainda diz: ‘Quero voltar a escrever. Mas acho que não conseguirei’. Promete-me que, na semana seguinte, se trancará em sua biblioteca em busca de manuscritos inacabados para compor um novo livro. Mas nem eu nem ele nos iludimos com a promessa. Não consegue, nem mesmo, ler poesia. A emoção gerada pela leitura se torna insuportável. ‘Já tentei os poetas ruins’, desculpa-se. ‘Mas até eles me perturbam’. Toda a emoção renegada retorna, agora, em turbilhão. Não há mais como esconder: sentimentos incontroláveis, erguendo-se dos poemas, tomam a frente. O poeta chega ao inominável e não pode lidar com ele. Devo, aqui, me poupar das explicações fáceis. O projeto poético de João Cabral de Melo Neto não se esgotou e ele ainda tem forças de sobra para defrontar com os versos. Um curto-circuito, porém, lançou a poesia de um lado e o poeta de outro. A fratura está exposta e agora o poeta me encara com olhos ferozes de quem vê através de mim. Sei que já não devo estar ali. Despeço-me. Cabral me conduz até a porta. Caminha devagar, como se um peso insustentável o comprimisse contra o chão, ou um vento impietoso devastasse seu coração. ‘Até a próxima vez’, eu digo. Não haverá próxima vez, pois meu trabalho está terminado. A porta do elevador se fecha. O poeta – a obra feita – fica sozinho com sua sombra. (CASTELLO, 2006, p.183, 184 e 185).

Torna-se impossível não associar este momento da vida de João Cabral com sua própria poética, seca, concreta, construtiva, cética, amargurada. E, ao contrário do personagem Joaquim, d’*Os três mal-amados*, nem o amor pela poetisa Marly de Oliveira, sua esposa à época, conseguiu curar seu medo da morte.

O poeta João Cabral morreu no dia 9 de outubro de 1999 em seu apartamento, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Felix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, São Paulo: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

ÁVILA, Afonso. O dorso (iluminado) do tigre. In: *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Summus, 1978, p.97 – 103.

BANDEIRA, Manuel. Não sei dançar. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p.203.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975. (Universidade, 4)

\_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001. (Folha Explica, 25)

\_\_\_\_\_. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: *As Ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.107-136.

\_\_\_\_\_. Linguagem e metalinguagem em João Cabral. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.137-159.

\_\_\_\_\_. A poesia crítica de João Cabral. In: *Revista Cult*. São Paulo: Lemos, n.29, p.23-29, dez.1999. CD-ROM 2.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. (Trad.) Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. *Um mapa da desleitura*. (Trad.) Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. O auto do frade: as vozes e a geometria. In: *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, p. 145-153.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. (Trad.) Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

*Cadernos de Literatura Brasileira*. Nº1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996. (Número temático sobre João Cabral de Melo Neto)

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: *Colóquio Letras: homenagem a João Cabral de Melo Neto*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 15-19.

\_\_\_\_\_. Literatura como sistema. In: *Formação da literatura brasileira*. (Vol.I) Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p.17-31.

CARONE NETO, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1995.

DIAS, Gonçalves. Marabá. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DEUS, Sonia de, BERCITO, Rodrigues. *O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia*. São Paulo: Ática, 1999. (Princípios, 260)

FONSECA, João Carlos Guedes. Algumas considerações a respeito da fortuna crítica da obra de João Cabral de Melo Neto. In: *FACOM*. Nº14. (Revista da Faculdade de Comunicação da Fundação Armando Álvares Penteado-FAAP) São Paulo: FAAP, 2005 (1º Semestre), p.57-68.

HOUAISS, Antonio. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (Serviço de Doc.), 1960, p. 97-103.

LEITE, Sebastião Uchoa. Pós-Modernismo: a geração de 45, Cabral, os novos poetas. In: *Participação da palavra poética: do Modernismo à poesia contemporânea*. Petrópolis: Vozes, 1966, p.76-90.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. (Trad.) Maria Appenzeller. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-27.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974. (Poetas Modernos do Brasil, 1)

\_\_\_\_\_. A máquina do poema. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.265-275.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.11-34.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 221).

*Range Rede. Dossiê João Cabral: novos ensaios sobre a obra do maior poeta vivo*. Rio de Janeiro: Editora Erca, 1995.

RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentalistas no Brasil*. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 220)

SANTOS, Elis Denise Lélis dos. O lírico e o dramático. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 08/10/06. Caderno Cultura, p.3.

\_\_\_\_\_. *A didática da pedra em: A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto. (Monografia) Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2005.

SARAIVA, Arnaldo. *Conversa com escritores brasileiros*. Porto: Edição do Congresso Portugal-Brasil, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SHIFF, Richard. Arte e vida: uma relação metafórica. In: SACKS, Sheldon. (Org.) *Da metáfora*. (Trad.) Francisco Wiel et al. São Paulo: Pontes, 1992, p.111-125.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. A história literária segundo a metodologia de G.Lanson. In: *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973, p.507-551.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. Para o estudo da geração de 45. In: *Contra margem: estudos de literatura*. São Paulo: PUC-Rio, Loyola, 2002, p.83-115.

TOLMAN, Jon M. An allegorical interpretation of João Cabral de Melo Neto's *Morte e vida severina*. In: *Hispania*. Vol.61, nº1 (mar., 1978), p.57-68.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: *Variedades*. (Trad.) Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.187-200.

# **ANEXO**



## ANEXO A

**Entrevista a com o Professor Benedito Nunes, concedida a nós na cidade de Belém (PA) em 09/01/06. Autor de *João Cabral de Melo Neto* (Coleção Poetas Modernos do Brasil, Benedito Nunes discorre acerca de seu envolvimento com a obra cabralina, das características da escrita e das influências de leitura de João Cabral.**

- Primeiro eu tenho que falar como me interessei por João Cabral. Tudo começou com o conhecimento do auto de natal *Morte e vida severina*. Isso foi em 56, 57. Nessa época eu e minha mulher tínhamos um grupo de teatro e ela resolveu, então com dramaturgos que ela tinha que fazer uma montagem de *Morte e vida severina*. Fez um projeto. Eu escrevi para um amigo meu, nessa época o poeta Mário Faustino e pedi a ele que entrasse em contato com João Cabral e submetesse a ele esse projeto. Ele foi intermediário de João Cabral. João Cabral gostou e ela fez isso; apresentou no primeiro Festival de Teatro de Estudantes de Recife em 57. Então, a primeira montagem da peça *Morte e vida severina* não foi do TUCA, foi a do nosso teatro de Belém, Norte Teatro Escola, como se chamava o grupo. Isso em geral não consta.

- *E por que professor? Não houve registro na época?*

- Houve registros locais, muitos, abundantes do festival do Recife porque o ator que fez o Severino ganhou o primeiro prêmio, ganhou música também. Enfim, teve uma série de premiações, mas a respeito disso o que prevalece é o TUCA de São Paulo. Até nas biografias não consta essa encenação. A primeira é a do TUCA, mas a minha é verdade. A primeira foi essa daqui. Então, em função disso eu escolhi, quando apareceu a coleção Poetas Modernos do Brasil, que eu fiz o primeiro volume, João Cabral como objeto de estudo. Entrei bem a fundo na obra dele propriamente. Até então, *Morte e vida severina* pesava nos autos e depois ele vai ter essa exposição em *Dois águas* na qual pertence *Morte e vida severina* e outros poemas mais elaborados. E o livro conta muito dessa duplicidade dele. Eu escrevi com a idéia também que se podia fazer uma análise dos poemas de João Cabral como se fosse uma

fenomenologia. Aplicar o método fenomenológico. Fazer da poesia o objeto da fenomenologia. Em parte foi cumprido. Outra coisa também foi a questão da severidade. Tudo isso foi contado no livro.

- *O que o senhor achou da obra do poeta quando começou a estudá-la?*

- A primeira coisa que eu vi foi que a obra poética dele incendia muito. Aquela dramaticidade de verso em verso de *Morte e vida severina*. Acho que ao mesmo tempo isso acompanhava uma idéia muito geral que ele tinha das possibilidades da poesia dramática e da relação da poesia com a prosa. Isso é muito importante para ele; sempre foi. Esses aspectos todos que faltam para quem estuda do ponto de vista a *Morte e vida severina*. Eu procurei englobar numa concepção de conjunto. Daí a minha preocupação no corpo do poema. Estudar o poema e mostrar, também, que havia o processo de derivação de poemas a partir do outro. Isso se nota principalmente em *A educação pela pedra*.

- *E quanto a sua obra inicial, Pedra do sono?*

- Eu acho que foi uma preparação, um exercício. No entanto, já havia um viés de disciplina, metalinguagem, incorporação das imagens, mas um viés que casava muito com o que se pensava que o surrealismo fosse naquela época com imagens súbitas, meio hesitações de coisas imaginárias, não existentes. Esse foi um começo simplesmente. E quando chega justamente *O engenheiro*, ele começou propriamente o cuidado com a depuração da linguagem.

- *O senhor concorda com o rótulo de poesia cerebral, antilírica do João Cabral?*

- O João Cabral não é antilírico por excelência. João Cabral deveria ser contra uma certa lírica que se acentuou nos anos 45. João Cabral foi englobado na geração de 45 que procurava um certo apuro da forma, paradoxos e também procuravam um acento lírico, quer dizer, uma poesia que fosse muito próxima do passional e do sentimental. Era exatamente isso que João Cabral repudiou. Ele não é antilírico. Ele pôde ter sido contra a uma certa lírica como também foi contra à separação rigorosa de prosa e poesia. Ele quis fundir e *A educação pela pedra* é uma prova disso.

- *O que o senhor diria a respeito das influências de João Cabral?*

- Existe influência e influência. As influências poéticas nunca podem ser, a meu ver, interpretadas no sentido de uma força que se impõe ao outro que lê e que lhe transmite algo que ele tem inevitavelmente de aproveitar. É isso. Acho que influência é mais uma troca. As escolhas que o poeta faz desse meio são às vezes escolhas em face do outro. É difícil até na nossa vida comum. Nossas escolhas são sempre feitas com o auxílio de intermediários. Os intermediários são importantes nas escolhas morais, filosóficas, religiosas. Então, eu tenho a impressão que ele se reconheceu no Drummond e conseguiu nele, eu acho, aquele contingente de prosa popular de que ele precisava em sua poesia. Mas a prosa já do lado do João Cabral não tem nada a ver com Drummond. Tem a ver com outro poeta; um poeta espanhol que exerceu influxo da prosa sobre ele.

- *Que semelhanças e diferenças podemos apontar entre João Cabral e Carlos Drummond?*

- Carlos Drummond também é poeta que conta alguma coisa e João Cabral contava *Morte e vida severina*. Parece que estava exaurida a fonte, mas João Cabral vai retomar em *Crime na calle relator* e no grande poema final que é *O auto do frade*.

## ANEXO B

**Entrevista a com o jornalista José Castello, biógrafo de João Cabral, concedida a nós em Fortaleza (CE), em 09/01/06. Autor de *João Cabral de Melo Neto: homem sem alma e diário de tudo*, José Castello discorre acerca de João Cabral e sua obra.**

*-Você falou em entrevista e no livro que começou a ler João Cabral ainda bem jovem.*

*Como chegou a ele?*

- Era matéria de colégio.

*- Nessa época já lhe chamou a atenção?*

- Aí é que está! Eu não sei lhe explicar por que, mas eu me lembro do seguinte: ele não foi trabalhado muito; trabalhava-se com muita mais intensidade o Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schimdt, que hoje está esquecido, Jorge de Lima. Eu lembro que estranhava porque ele (João Cabral) já era apresentado pelos professores como um poeta difícil. Os alunos em geral tinham dificuldade com a leitura e eu me envolvia completamente com a leitura do João Cabral. Claro que ele não era tão fluente como uma leitura do Vinícius ou Bandeira, mas ele me envolvia! É verdade também que em geral se dava como matéria escolar. Acho que 80% da turma ou mais a relação com os poetas era burocrática.

*-Você falou do leitor criança. E hoje, no leitor adulto, o que chama mais atenção na poesia de João Cabral?*

-Hoje, talvez o que mais me interessa na poesia de Cabral é que me faz pensar sobre literatura. Entendeu? Certos momentos em que me sinto meio na dúvida sobre certas coisas, meio vazio, em vez de pegar um crítico, um teórico que eu leio pouquíssimo e cada vez menos, pego minha *Obra Completa* do Cabral e desando. Sempre me ilumina muito! Não só me abre horizontes, como me enche de paixão de novo a literatura. Eu leio João Cabral e me revigoro!

- João Cabral, em entrevistas, falava muito sobre suas influências. Ele nunca as negou. Sabemos que ele teve muita influência de artistas plásticos, pensadores, filosofia, arquitetura...Na literatura ele nunca negou a influência de Drummond. Você consegue enxergar essa influência do Drummond na poética de João Cabral? Pelo menos no início, em Pedra do Sono, que é seu primeiro livro.

- Não muito. Eu acho o seguinte: o Drummond é uma referência inevitável a qualquer pessoa que se põe a escrever poesia.

- Na entrevista\* você pergunta em tom de afirmação: Você certamente leu A angústia da influência do Harold Bloom. Qual a sua angústia da influência? Ele disse: Não, não li. O que o motivou a fazer essa pergunta para ele? Essa questão da influência.

- Porque esse livro é inevitável. É um tema inevitável que os escritores me perguntam depois que o livro foi traduzido no Brasil. Virou um livro de referência. Eu li esse livro na época em que foi lançado; acho até que escrevi sobre ele e lhe confesso que não foi um livro que me impressionou muito, *A angústia da influência*. É um livro até que eu tinha vontade de ler hoje para ver como é que bateria isso na minha cabeça. Talvez pela palavra angústia. A angústia estava sempre presente nas nossas conversas. Talvez isso tenha me motivado.

- O interessante é que ele nunca, mesmo depois do mal estar com Drummond, nunca negou que recebeu influência dele.

- Eu acho que por um lado essa evidência de influência é inevitável como referência. Você vai compor música brasileira hoje...um jovem...Se perguntar ao jovem se ele tem alguma influência de Tom Jobim, provavelmente ele vai dizer que sim. Tom Jobim é um pilar da música brasileira.

---

\* Entrevista com João Cabral realizada por José Castello que consta na biografia *Homem sem alma e Diário de tudo: João Cabral de Melo Neto* (2006).

## ANEXO C

**Entrevista a com o Professor Antonio Carlos Secchin, concedida a nós na cidade de Fortaleza (CE) em 22/11/06. Autor de *João Cabral: a poesia do menos*, discorre acerca de João Cabral e sua ligação com o poeta Carlos Drummond de Andrade.**

*-Como o senhor se interessou por João Cabral? O que mais lhe interessou?*

-Eu estava na França dando aula de Literatura Brasileira e um ano estava no programa a poesia de João Cabral. Eu fui para lá com o projeto de escrever uma tese sobre a ficção brasileira, apesar de gostar muito sempre de poesia. E quando eu comecei a ler essa antologia de João Cabral, não a *Morte e Vida Severina*, a outra, a antologia dos poemas ditos mais complexos dele. *Uma faca com uma só lâmina*, eu fiquei fascinado pelo aspecto obsessivo da construção poética de João Cabral e passei a supor que ele estava para mim, que eu era aquele leitor obsessivo que encontrou o autor obsessivo. São duas pessoas que têm essa atração pela simetria, pelo equilíbrio, pela construção. Realmente uma está escrevendo para a outra. Então foi mais ou menos por aí.

*– O senhor vê alguma característica em comum entre o João Cabral e o Carlos Drummond de Andrade?*

- Um era padrinho do outro. Em dados biográficos João Cabral teve por padrinho de casamento o Carlos Drummond de Andrade. Foram amigos até certa época, depois se afastaram. A vida os afastou. O que há em comum, a dívida que o Cabral confessa ter junto a Drummond foi essa utilização de um vocabulário prosaico, essa fuga da poesia metrificada regularmente com decassílabos ( Não metrificada em si, porque João Cabral metrifica muito, mas digamos a metrificação clássica, camoniana do decassílabo) e o aspecto, também, de palavras prosaicas e concretas. Esse aspecto da poesia de Drummond, Cabral localizou, principalmente, nos primeiros livros dele. E eu creio que um pouco do afastamento entre ambos se deu quando Drummond retomou um pouco mais clássico. *Claro enigma*, voltou a praticar os sonetos com as rimas. Isso era todo o contrário que João Cabral apreciava. Ele

deve ter feito comentários pouco elogiosos sobre essa poesia de Drummond e é provável que aí esteja um ponto de afastamento dos dois.

– *João Cabral, em sua opinião, é um anti-lírico por excelência?*

Ele se define assim. Ele gosta de ser conhecido assim. E, acho que ele deve ter esse título tendo por contraposto o grande modelo do lirismo em língua portuguesa brasileira e português que é um lirismo em primeira pessoa, sentimental, confessional e normalmente com a temática amorosa. Você não encontra sentimentalismo, encontra pouco confessionalismo, alguma confissão, sempre tem. Não adianta o Cabral dizer que não se confessa porque ele se confessa também. Mas ele não vai ter na obra dele, por exemplo, o cultivo da temática amorosa que é a marca primordial dos grandes líricos. João Cabral só começou a fazer poesia celebrando a mulher, celebrando o feminino quando ele percebeu que podia fazer uma poesia erótica que não era uma poesia lírica. Então você tem uma relação de corpos, uma relação de prazer e fruição de um amante em relação à mulher, mas mesmo assim você vai perceber que essa mulher não tem nome, não tem biografia e não tem nada além da plasticidade ou da momentaneidade daquele encontro. Então foi a solução que ele deu para introduzir o tema, não tratando como lírico-amoroso confessional e sim como lírico mais objetivo, distanciado, eroticamente falando.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)



[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)