

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E AS EXIGÊNCIAS DA CRÍTICA DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

RENATO NÉSIO SUTTANA*

RESUMO

Este artigo trata das relações da obra de João Cabral de Melo Neto com a crítica brasileira da segunda metade do século XX. Considerando que o poeta pernambucano se apresenta como uma das vozes influentes e expressivas da poesia brasileira de seu tempo, a ênfase é transferida para o ambiente da crítica, compreendida numa dupla vertente: a crítica que se escreve sobre o poeta e a crítica que o próprio poeta formulou. Para falar de ambas, são feitas referências ao ambiente de modernidade em que elas se desenvolveram, enfatizando-se a ideia de que as formulações de Cabral acerca da literatura e da arte mantêm compromissos com a construção do moderno no Brasil das últimas décadas do século. Ao mesmo tempo, tais formulações recebem ecos ou ênfases especiais, no âmbito da interpretação que para elas se voltou, fundando-se uma espécie de tradição que se pretende aqui examinar e interrogar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira, crítica literária, Modernidade, João Cabral de Melo Neto.

1 POESIA E RIGOR

É consenso entre os críticos – acadêmicos ou não – admitir que a obra de João Cabral de Melo Neto se constitui numa das manifestações mais influentes e expressivas da poesia brasileira da segunda metade do século XX. A crítica que se debruçou e ainda se debruça sobre os livros do poeta pernambucano é bastante vasta. Suas origens remontam à época do aparecimento do seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, publicado

* Professor adjunto da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados), Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: renatosuttana@ufgd.edu.br

em 1942, que foi saudado por Antonio Candido, num escrito pioneiro, como “obra de um poeta extremamente consciente, que procura[va] construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas” (1999a, p. 4). Inaugurava-se, aí, um veio de comentário cujos aspectos mais importantes seriam, ao longo dos anos, ressaltar a presença de um poeta lúcido, considerado “engenheiro” da palavra e senhor de sua própria inspiração, e desenvolver arcabouço de argumentos (a nosso ver, de orientação formalista), que se repetiria até os nossos dias. Segundo Antonio Candido, já em sua resenha,

os poemas que o compõem são, é o termo, construídos com rigor, dispendo-se os seus elementos segundo um critério seletivo, 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, 1999a, p. 4)

Para abordarmos essa tradição de crítica, conforme se tem configurado ao longo das décadas desde o aparecimento do primeiro livro de João Cabral de Melo Neto – e considerando os seus momentos mais relevantes –, seria necessário conhecer, sobretudo, o que se disse, nas décadas seguintes, em ensaios como “Sobre João Cabral de Melo Neto”, de Antônio Houaiss (1954)¹; “A página branca e o deserto”, de Othon M. Garcia (1957-1958); “O geômetra engajado”, de Haroldo de Campos (1963); “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, de Luiz Costa Lima (1965); “Nuvem civil sonhada”, de José Guilherme Merquior (1968); “João Cabral de Melo Neto”, de Benedito Nunes (1971); “A pedra e o rio”, de Lauro Escorel (1973); “A imitação da forma”, de João Alexandre Barbosa (1975); “Poesia com coisas”, de Marta Peixoto (1983); “A poesia do menos”, de Antônio Carlos Secchin (1999), para citarmos só alguns nomes.

Num escrito de 1943, falando dos livros de estreia (*Pedra do Sono* e *O engenheiro*, publicado em 1945), Álvaro Lins teria descoberto, na poesia de Cabral, além de um certo “desdém ao que é comum e convencional” (1963, p. 57), também uma preocupação com a forma que a ligava, negativamente, às experiências revolucionárias do Mo-

dernismo de 1922. A essas experiências, que apareciam a Lins como experiências incompletas e desordenadas, o jovem poeta responderia com uma poesia rigorosa, preocupada com seus pontos de partida e de chegada e, sobretudo, consciente dos seus métodos: “O que era revolucionário em 1922 era o informe, o desordenado, o caótico, o à-vontade de expressão, a despreocupação quanto ao estilo; o que é revolucionário hoje é o novo da forma, a construção artística, o aperfeiçoamento da arte de escrever, a preocupação do estilo” (LINS, 1964, p. 59).

Para Antônio Houaiss, em 1954, na passagem de *Pedra do Sono* para *O engenheiro*, se podia identificar um padrão de evolução na escrita do poeta pernambucano. Se no primeiro livro a poesia era “sono e sonho, e também alucinação e também ludismo”, para não falarmos de um “jogo gratuito com as palavras”, em *O engenheiro* ela passava a ser “construção, rígida, de compasso e régua de cálculo, em que não há revelação, nem inspiração, nem encantamento, mas raciocínio” (HOUAISS, 19---, p. 100). Com referência a *O cão sem plumas*, de 1950, Houaiss encontraria em tal livro a confirmação do processo, condizente com o esforço experimental de um poeta que, naquela altura já adiantada da história do Modernismo, ainda era capaz de avançar em relação aos seus predecessores. Em seu ensaio, o crítico escreveria que “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” ([19--], p. 117).

Noutra resenha de Antonio Candido, já se podiam entrever algumas indicações que se tornariam motivos recorrentes (da crítica), tais como a preocupação em ressaltar a ideia de um voluntarismo consciente da escrita e de uma atitude vigilante na confecção do poema. É o que se percebe em trechos como este, que definem todo um programa futuro de investigações, cujo acabamento, pelo visto, ainda não se alcançou:

Agora, porém, se passo a uma poesia em que não há seqüência verbal – no sentido de ligação discursiva – mas tão-somente esforço de sugestão emotiva pela simples força dos vocábulos, sentirei de repente a desmedida importância que estes adquirem. Tornam-se salientes no poema, se impõem a mim como partes de um estere-

ograma. Os poemas do Sr. Cabral de Melo são, em certo sentido, estereogramas poéticos. (CANDIDO, 1999b, p. 4)

Nesta altura, o discurso da crítica está pronto para se constituir, tomando a forma de uma “narrativa”, que cumpriria examinar.

Não queremos arrolar aqui todo um “cânone” de estudos que abordaram a obra de João Cabral de Melo Neto ao longo das décadas. Porém é necessário reconhecer que os momentos de crítica exemplificados, somando-se a outros, constituem marcos de referência significativos numa trajetória de comentário que se desdobrou, coerente e ininterruptamente, ao longo de várias décadas. Nessa trajetória, certas preocupações originárias – como aquelas que se referem aos conceitos de “construção” em poesia, “metalinguagem” do poema e engajamento social da obra, exaustivamente repetidas pelos críticos – se ratificaram, se refinaram ou se reproduziram sazonalmente.

O objetivo deste estudo é, pois, descrever alguns aspectos da crítica e seus pressupostos mais relevantes, reunidos sob os títulos de uma “narrativa formal” do poeta engenheiro, bem como do “fator formalista” que a sustenta e acompanha ao longo dos anos.

2 A NARRATIVA DO POETA ENGENHEIRO E O FATOR FORMALISTA

Podemos apontar, no estudo da fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto e das relações que sua obra mantém com o espaço do comentário, três aspectos centrais, que nos ajudam a compreender não só a contribuição do poeta para a construção daquilo que chamaremos de um *moderno* brasileiro na segunda metade do século XX, tomada como proposição e prática de certo gesto modernizador que marca a cultura nacional em seus diversos setores (com ênfase nas artes) ao longo das últimas décadas – em suas implicações e desdobramentos importantes –; mas também o modo como a crítica, assumindo para si o penhor dessa missão, a esclarece, a amplia e a faz repercutir, dando-lhe uma continuidade que, vista à distância, nos parece hoje admirável.

O primeiro desses aspectos pode ser identificado no modo como, no ambiente da crítica, se produzem, se enfatizam e se ecoam os elementos de um arcabouço conceitual dominante (que chamaremos de

narrativa formal do “poeta engenheiro”). Tal arcabouço é marcado por certas recorrências de ordem teórica e interpretativa, bem como por certas sinalizações e indícios que transparecem na poesia de Cabral, a comprovar a sua contribuição para esse esforço. Oferecem-se assim materiais e temas com os quais a crítica refina os seus métodos e enriquece o seu acervo de motivos, ampliando-o ou refinando-o a cada movimento. Trata-se, pois, de produzir *crítica*, mas também de produzir a modernidade, entendida ali como realização de um ideário de crítica e de poesia que seria necessário revisitar e, ao mesmo tempo, ratificar. No ideário, pode-se suscitar e estimular o esforço da reflexão, seja no âmbito da literatura propriamente dita, seja em outros setores da expressão artística que com ela se comunicam:

É [a poesia de Cabral] poesia moderna e modernista no sentido mais exato da palavra: momentos ou flagrantes, que aparecem ao sabor da vida, se esgotam ao sabor da vida, e a poesia do poeta só pode ser aferida dentro do panorama de sua obra total, porque cada uma em si diz pouco ou quase nada. (HOUAISS, [195--], p. 118-119)

Dito de outro modo, o esforço mútuo e suas mútuas reverberações evocam, em princípio, uma pergunta acerca da própria *modernidade* (o que quer que ela seja), sem a qual não se podem compreender as continuidades, a coerência e as reiterações de determinados elementos que aparecem na narrativa e que dão significado e sentido ao movimento da crítica. Entendida, no plano da arte, como apologia do novo e da ruptura (conforme teorizaram autores como Octavio Paz e Antoinette Compagnon), a ideia de modernidade fornece o pano de fundo para um jogo minucioso, exigente e compenetrado, a remeter sempre às experiências e aos manifestos vanguardistas (estrangeiros e brasileiros) que vieram a público na primeira metade do século XX. (Quanto ao Brasil, referimo-nos principalmente ao “Prefácio interessantíssimo” de Mário de Andrade, publicado em 1922, ao “Manifesto da poesia pau-brasil” e ao “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade, publicados respectivamente em 1924 e 1926, para citarmos três manifestações de maior relevo.) Esse esforço, anunciado em 22 e retomado na década de 50 pelas novas gerações de escritores e artistas que assumiram o primeiro plano das atenções, se tornará representativo de tendências que imedia-

tamente se estabeleceriam no campo da literatura (e da crítica em particular), tomando como pretexto o surgimento de uma obra de poesia que ia ao encontro de suas expectativas. Parecendo “engajada” ela também, havia que abarcá-la no projeto modernizador:

[Já em Pedra do Sono] O poeta começa também a debruçar-se criticamente sobre o próprio poema, ouve-lhe as “vozes líquidas”, e, assim, não é à toa que o livro surge com uma epígrafe de Mallarmé [...], poeta crítico por excelência, o Dante de nossa idade industrial. (CAMPOS, H. de, 1992, p. 80)²

Podemos pensar numa espécie de “moldura” que enquadra e define os movimentos da crítica neste ponto. Suporemos, a propósito, que um sistema de ecos se estabelece, abrindo o campo das interpretações e fomentando, desde o primeiro momento, uma produção de ideias, conceitos, palavras de ordem e formulações. Ao refletirmos sobre os projetos da crítica e seu esforço interpretativo mais consequente (pondo de parte, momentaneamente, as contribuições específicas que uma obra literária pode dar, como motivadora e fornecedora de temas para tais construções), esses conceitos serão necessariamente evocados em nosso espírito sempre que nos acercarmos da questão. Essa moldura, para sermos mais incisivos, assume, pois, conforme dissemos, o caráter de uma “narrativa”, na medida em que os seus lances tendem a enfatizar e a iluminar determinados setores da interpretação ou determinadas questões que aí se levantam e se enfocam, enquanto outros são lançados na sombra ou relegados ao esquecimento:

Depois desse livro e de uma incursão sem maior importância no poema dialogado [...], Cabral enceta a fase definitiva de sua obra, publicando *O engenheiro* (1945) e *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiope* (1947). Em *O engenheiro*, a epígrafe de Mallarmé é substituída por outra, de Le Corbusier [...], que, ambos, poeta e arquiteto, pertencem à mesma família espiritual – a dos construtores –, na qual se inserem as melhores admirações de JCMN. (CAMPOS, H. de, 1992, p. 80)

O segundo aspecto a ressaltar, relacionado com a interpretação da obra de Cabral no ambiente da crítica, nos leva em direção ao que

denominaremos de “fator formalista”, presente no plano da teoria (e pertencente ao âmbito da interpretação, mas cujas pistas poderiam ser buscadas também no interior da própria obra). Interpretamo-lo como uma espécie de horizonte de fuga cuja apreensão não poderia ser dada de modo preciso ou localizada num ponto específico da trajetória (da crítica e do poeta), porquanto diz respeito a situações que se ratificam, se desdobram e se dispersam numa profusão de sinais ao longo da época³. Ao mesmo tempo, o esforço de identificá-lo, por menos claro e objetivo que possa parecer, ajuda a lançar luz sobre a definição desse trajeto, permitindo ao menos vislumbrar alguma coisa da sua extensão. Quanto a ele – ao esforço –, ensaios como “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, de Luiz Costa Lima, ou “A imitação da forma”, de João Alexandre Barbosa, para citarmos dois casos, fornecem indicações que nos ajudam a compreender a que altura uma narrativa da engenharia do poema pode subir. Trechos como este, de Luiz Costa Lima, escrito em 1965, demonstram o sentido daquilo que estamos a dizer:

O deslocamento das alusões mallarmaicas para frase denotativa configura estrita via estreita que Cabral se traçou. Será apenas através dela que o poeta pernambucano revolucionará o sentido que a poesia ocidental assumiu a partir dos “monstros sagrados” do fim do século passado. Cabral a subverterá, sem, entretanto, se afastar de seus postulados básicos. Assim considerando, é que dizemos a epígrafe de *Pedra do Sono* conter a verdadeira chave de penetração na obra que estudamos. Pois, malgrado as diferenças que iremos notando entre a expressão dominante no livro de estreia e a que começará a se disseminar a partir de *O engenheiro*, uma raiz única penetra, envolve e se aprofunda pela obra integral do poeta: *aquela que repudia a palavra demasiado poética*. (Veremos que esse repúdio levará em breve à luta contra o ilusionismo da poesia.) (LIMA, 1966, p. 249-250, grifo nosso)

Nesses ensaios se desenvolve, além da apologia da ruptura, também uma complexa bateria de conceitos cujo propósito é mostrar, na forma de um discurso crítico, que, na obra do poeta, um elemento de caráter estético, intuído desde o início como um dado evidente da interpretação, se apresenta ali como tendência ou preocupação decisiva.

Mostra-se também capaz de orientar os esforços de quem não quer apenas escrever bem ou corretamente (uma poesia qualquer), como numa superfície clara e livre de ressaltos. Procura-se detectar nos gestos do poeta um sentido de realização cujo horizonte de significado transcende o momento pontual da escrita, convertendo-se o ato de escrever numa verdadeira ética da literatura, a se configurar numa “fenomenologia” da percepção que se desenvolverá por meio de certas práticas da linguagem. Trata-se, pois, de perceber a criação da poesia, orientada por determinados princípios, como um *modo de ver* o mundo circundante, captando-o, decifrando-o e codificando-o em linguagem, ao mesmo tempo em que, descerrado o véu das aparências enganadoras, o atinge mais contundentemente em seus segredos, até o ponto de “desmistificá-lo” como tal. Torna-se assim, na opinião dos críticos, um modo de *conhecer* a realidade, bem como de iluminá-la e esclarecê-la por meio da palavra:

Se em Guillén não há mistério temático, em Cabral desaparece mesmo o mistério da poesia. Ela desfaz seu “encanto”, desmancha seus recursos ilusionistas, propõe-se como mera linguagem, postulando, em suma, a revisão mais completa dos capítulos essenciais de uma poética contemporânea. (LIMA, 1968, p. 373)

A poesia se vê encarregada não apenas de exprimir o que quer que seja, subjetiva ou objetivamente (termos cujo sentido não pode ser esclarecido convenientemente no âmbito da crítica), numa linguagem que dispõe se seus próprios códigos, definidos por uma tradição ou uma convenção. Ela é capaz, sobretudo, de exercer funções no plano da percepção, isto é, de realizar uma espécie de ascese que tende cada vez mais a se purificar e se aprofundar no conhecimento da realidade. Preconiza-se uma purificação (dos sentidos, da linguagem e da inteligência), uma “desmistificação” de suas ilusões, conforme é o termo que se usa, a qual terá origem na linguagem e vislumbrará o seu ponto de chegada na própria realidade, seja ela qual for. Disso se extraem – para ficarmos só em duas noções importantes – os conceitos de “poesia crítica” e de “poesia metalinguística”, tão comuns na interpretação, que nela se estabelecem como unanimidades e que ecoarão, afinal, em muito daquilo que até há algum tempo se escrevia e talvez ainda se escreve

sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, a contar do aparecimento dos seus primeiros livros e dos ensaios pioneiros a que os interpretavam, conforme se vê:

Assim, “O cão sem plumas” é também o poema pelo qual o outro é comunicado. E é por ser assim que ele, o poema “sem adornos”, pode falar do real e de sua espessura: reduzido à linguagem, a densidade é a sua medida. Desta forma, o “Discurso” com que o poema se encerra é tanto a comunicação de uma realidade, de uma vida, de uma espessura, conquistada “gota a gota”, quanto a de uma composição que, em seu trajeto, obedece aos mesmos passos dados pela primeira. (BARBOSA, 1975, p. 109)

Podemos dizer, quanto ao nosso estudo, momentaneamente, que se trata de perquirir as bases de uma *tradição* – que se desenvolve, se reforça e se refina – ou de compreender, por meio da interpretação desses escritos pontuais e suas derivações, uma “experiência” que se vai adquirindo ao longo de um percurso. Aprenderemos com a experiência? Certamente, podemos aprender muitas coisas, e a experiência nos ensinará, antes de tudo, o que dizer e o que pensar acerca de uma obra de poesia específica (a poesia dita “cabralina”, conforme o termo consagrado, compreendida já como resultado de uma atitude da escrita que se marca pela “lucidez”, pelo voluntarismo do projeto e pelo esforço da ordenação e domínio da linguagem percebida como um material). O poeta se tornará, portanto, visto sob a perspectiva do fator formalista da interpretação, um herói que devolve à poesia brasileira um elemento de percepção e crítica da realidade, o qual se teria perdido ao longo de sua história, cabendo à crítica – como guardião do novo e do atual – decifrá-lo e trazê-lo à luz a cada vez:

Sua atitude é racional, parte da compreensão lúcida da realidade literária brasileira. [...] É através dele [Cabral] que a poesia brasileira contemporânea se volta para a palavra concreta. A palavra vale pelo conteúdo expressivo que encerra e não pelo que sugere. A contribui, se assim se pode dizer, para higienizar uma forma de expressão poética, que se empolava, se derramava cada vez mais. E isto porque este poeta, engenheiro do verso, sonha coisas claras. (PORTELLA, 1959, p. 144-145)

Cumpriria, porém, reconhecer que, na constituição de um estudo sobre a narrativa do “poeta engenheiro”, devemos ser cautelosos na busca de definições (e de eventuais simetrias, seja localizando-as entre as várias manifestações da crítica, seja buscando-as entre a crítica que interpreta e aquela que o poeta escreveu, ao teorizar sobre a escrita da poesia e as tendências vigentes no âmbito da poesia brasileira da sua época). Isso tenderia a imantar demais o pensamento (aspecto que esperamos ser esclarecido ao longo deste estudo), ameaçando-o com o risco das simplificações. Ao contrário, como forma de evitar a imantação, parece-nos adequado, por enquanto, apenas examinar a linguagem da crítica, conforme se vê nos exemplos citados, na esperança de que esse esforço nos revele algumas pistas ou nos ofereça os pontos de referência a que deveremos recorrer.

Além do mais, essa atitude corresponde a uma necessidade – com que nos defrontamos a cada passo, sabendo-a perpassada de obscuridades e movimentos oscilantes, que não se pode descrever numa linguagem clara e livre de embaraços –, de manter algumas balizas, principalmente as que dizem respeito a uma distinção entre ambas as críticas (a que se debruça sobre a obra e a que o poeta elabora) e que precisam ser tratadas com mais cuidado.

3 OS PRESSUPOSTOS DA CRÍTICA

Observa-se, na formação da tradição de crítica a que nos referimos, uma tendência a ressaltar, além dos elementos mencionados, como aspectos relevantes da constituição da obra de Cabral, o fator construtivo, o estilo claro, rigoroso e preciso, e a busca de uma projeção social de relevo. Esses elementos repercutem e se desdobram em formações que o desenvolvem e o refinam, dando-lhe precisão e justificando-o logicamente a cada nova investida que se faz. Para se ter uma ideia, leiam-se as seguintes palavras de Benedito Nunes, escritas no início dos anos 70, que interpretam a trajetória de Cabral como movimento de ascense, ao qual não falta inclusive uma parcela de “sacrifício”:

No entanto, através desse sacrifício, que assinala o momento agudo da crise interna da poesia de João Cabral, que já transparecia, desde *O engenheiro*, na análise a que aí se submete o fenômeno

na elaboração poética, insinua-se uma outra experiência, que situa essa crise num horizonte mais amplo, dimensionado historicamente. (NUNES, 1971, p. 49)

Ora, se a “crise interna” da escrita produz a obra como uma sequência de etapas em desenvolvimento, conduz também a uma superação. Libera-se a linguagem do fardo de ter de exprimir um “estado de alma” individual, para que passe a exprimir uma experiência mais ampla, de caráter coletivo (fardo talvez mais pesado, mas a crítica não parece disposta a condescender) e repercussões sociais mais decisivas:

É que a nuvem civil, cuja ausência Anfiom lamenta, é a Cidade como destino humano da obra: o polo social de sua comunicação, que ele tacitamente pressupôs alcançar por meio da ascese dos sentimentos. Liberta da função de exprimir o estado de alma de um só indivíduo, a obra, intermediária de uma comunicação interessando a todos, tomaria lugar na cidade, traçada pelo poema, e onde o poeta deverá habitar. (NUNES, 1971, p. 49)

O terceiro aspecto a que nos referimos evoca, portanto, o modo como a crítica se imbrica verdadeiramente na obra do poeta (seja no que diz respeito à sua poesia, seja no que se refere à sua parte teórica e crítica), qualquer que seja o sentido a atribuir a essa imbricação. Para além de um primário julgamento de valor ou de avaliações prematuras – e considerando as circunstâncias da crítica que vem acompanhando e estudando essa obra ao longo das últimas seis décadas –, pode-se dizer que, neste particular, uma espécie de convergência se manifesta, convergência cujos limites, no entanto, parecem difusos e difíceis de definir. Para Benedito Nunes, no ensaio citado, recorrendo à sua própria linguagem, estaria em curso, no desenvolvimento da escrita de Cabral de livro para livro, não só um processo de “restabelecimento do circuito comunicativo da poesia na sociedade”, associado ali “à construção do poema como ‘máquina da linguagem’”, mas também (e talvez principalmente) um esforço de expor “o seu mecanismo em funcionamento, não dissimulando nem a impureza do *discurso poético* nem a penúria da matéria prosaica de que provém, e que carrega as impurezas do tempo” (NUNES, 197, p. 63, grifo do autor).

O discurso poético de *O cão sem plumas*, exterior e independente do poeta, amplia-se sucessivamente, passando, como vimos, por diversos níveis descritivos – o geográfico, o humano e o social, que são aspectos integrantes de um tema expansivo: a indigência e a penúria do meio regional. Ao fim, o objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto, no sentido de que a ética do rio, da qual o poeta se faz intérprete, é lição extraída das próprias águas do Capibaribe. (p. 70-71)

De certo modo, quanto às “realidades práticas” da vida (e da tradição literária) com que a crítica tem de lidar, pode-se dizer que a obra de Cabral oferece respostas às exigências de uma literatura que se diria *engajada*, num sentido que ultrapassa o de uma simples tomada de partido (político ou ideológico) em relação ao que quer que seja, como já se disse mais de uma vez, ou do engajamento em literatura, conforme uma acepção mais tradicional, e a certas injunções de compromisso (social e cultural) que marcam o Modernismo brasileiro desde os seus primeiros momentos⁴. Ao mesmo tempo, manifestando-se como um tipo *moderno* de escrita *realista* (qualquer que seja o seu sentido), ela – a obra – responde, conforme se supõe, às exigências de uma literatura que encontra, inevitavelmente, na expressão realista⁵ do mundo a sua melhor alternativa e que, exprimindo-se em termos realistas, elegerá esse modo de ver (e o correspondente modo de se expressar a que a tradição literária deu corpo) como modo por excelência da modernidade:

O restabelecimento do circuito comunicativo da poesia na sociedade se associará, para João Cabral, à construção do poema como “máquina da linguagem”, que mostra o seu mecanismo em funcionamento, não dissimulando nem a impureza do *discurso poético* nem a penúria da matéria prosaica de que provém, e que carrega as impurezas do tempo. (NUNES, 1961, p. 63, grifo do autor)

Esclarecemos que não estamos a falar de um realismo de feição tradicional (como aquele que se praticou em fins do século XIX, na Europa e no Brasil), orientado pela influência do marxismo, ou de certo realismo derivado do pensamento chamado existencialista, mas principalmente de um modo de ver que implica determinado padrão de

literatura. Aqui, trata-se de entender a obra de Cabral como resposta às exigências do grande veio *engajado* (ressalvadas as significações que damos a este termo) da literatura modernista, cujos primórdios parecem anteceder o próprio Modernismo no Brasil, encontrando expressão relevante, depois de 22, em certos escritos de Oswald de Andrade, por exemplo, e de outros autores. Suas manifestações ganhariam maior brilho já nos anos 30, a partir do romance nordestino e da poesia de Drummond, de Jorge de Lima ou de Vinícius de Moraes, para citarmos alguns nomes. Nas palavras de João Cabral de Melo Neto, a continuidade não se interrompe, devendo a poesia que se escreve em seu tempo alinhar-se com esse veio:

Por tudo isso, me parece equivocada a exigência que se dirige geralmente aos poetas mais recentes, de revolta contra a poesia que encontraram no momento em que para eles se abriu a vida literária. A poesia que eles encontraram em funcionamento era uma poesia poderosa. Seis ou sete daqueles núcleos de exploração estavam naquele momento, em seu melhor período. (MELO NETO, 1995, p. 743)

Ao mesmo tempo, com referência à sua obra de crítica (àquela que o poeta escreveu), seja manifesta em prosa ou em poemas que tomam como tema a própria escrita da poesia, se podemos dizer que um conteúdo de “crítica” a perpassa (seja no âmbito da criação poética, seja nos ensaios pontuais em que se abordam questões de teoria e história da poesia brasileira, estudando-se tendências vigentes e questionando-se os seus caminhos) – qualquer que seja o sentido a atribuir ao termo “crítica” neste ponto –, tal conteúdo parece refluir então sobre a crítica que o comenta, seja acadêmica ou não, produzindo um sistema de reflexos que seria necessário interrogar:

[...] A poesia dos poetas brasileiros que, nascidos no princípio do século, estrearam por volta de 1930, quando a face mais agudamente destruidora dos modernistas de 1922 estava superada, não foi dirigida contra as ideias da Semana de Arte Moderna. Ao contrário – partiram deles, dos pontos de partida que eles haviam fixado no meio de seu combate. E não me consta que alguém, em nome da necessidade de renovação e da revolta, houvesse exigido desses po-

etas de 1930, o retorno ao que existia antes de 1922. (MELO NETO, 1994, p. 742)

Conforme dissemos, há em tudo isto um lado obscuro e algo difícil de identificar. Em princípio, diz respeito a uma necessidade, a que a crítica dá expressão, de responder às exigências do engajamento na literatura, com uma atitude estética de valor, produzindo obra em que esse realismo da visão (e da expressão) não esteja apenas vinculado a uma primária e ingênua expressão do mundo visto, correspondendo antes à elaboração dessa expressão num todo de qualidade e acuidade superior. A esta dicotomia (que faz com que se descubra uma dicotomia mais fundamental a viger no plano da criação, que se bifurca entre as injunções da estética e as exigências do engajamento) e aos compromissos que ela impõe, parece responder, principalmente, no âmbito da crítica, a referida apologia da poética do engenheiro (escrita na forma de uma narrativa), convertida já num arcabouço de conceitos e práticas de análise literária que serão abundantemente exploradas e em que coincidirão ponto por ponto a expressão estética e a sua contrapartida social:

Essa aparente contradição cabralina talvez seja, porém, a própria razão de ser de sua poesia. Porque, se João Cabral ainda usa o verso em seu poema, o faz não para ‘poetizá-lo’, mas para violentá-lo, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem [...]. (CAMPOS, 1978, p. 53).

Nisto se mira, por assim dizer, a crítica brasileira modernista, das últimas décadas, em sua feição mais expressiva: a poética do engenheiro associada a um receituário interpretativo de fundo formalista, afirma, numa construção coerente, que a poesia de Cabral emerge de uma reflexão percuciente sobre o caráter “alienado” da linguagem poética. Essa reflexão, que pode ser percebida mediante o estudo minucioso e analítico de seus poemas, caminha, avançando, sem perder de vista a reflexão rigorosa (ou num “regime de crise”, como se expressou Nunes⁶) sobre sua própria linguagem, em direção à conquista final de uma linguagem que a converte em expressão da própria realidade (social e fenomênica).

4 UMA TRADIÇÃO DE COMENTÁRIO

No entanto, ao que tudo indica, podemos suspeitar que a coincidência entre poesia e comentário diz respeito muito mais à crítica em si, que encontra na obra aquilo que procura (e que também se encontra justificada nela como crítica), do que propriamente a qualquer coisa que possamos chamar de uma “poética do engenheiro” (ou uma “antilira”, conforme um termo usado pelo próprio poeta) a se manifestar efetivamente no âmbito da realização literária (sobre a qual não poderíamos teorizar sem grandes embaraços).⁷

Seja como for, para a crítica, a obra de Cabral não só parece dar resposta à necessidade de expressar com lucidez e idoneidade uma realidade problemática – conforme nos dizem os comentários –, encoberta pela poesia de cunho metafórico ou encantatório, como também suscita uma vigilância lúcida por parte do leitor que, que também ele (convertido talvez em “engenheiro da leitura”) é convocado mudar de atitude frente à linguagem e à poesia, tal como deverá rever sua posição frente a uma realidade concreta que se apresenta em estado bruto, mas alienado, à sua percepção. Essa realidade, com a sua dimensão social determinada e ainda não teorizada, se constitui num desafio para a poesia, conforme se pode ver em trechos como estes, selecionados mais ou menos ao acaso em meio a esse patrimônio de interpretações: “[...] em todos os poemas de João Cabral há a caminhada do artista na demanda de uma consciência poética também absoluta” (CHAMIE, 1976, p. 159); “[...] quanto mais a poesia quer participar – e alcançar o êxito comunicativo – mais fracassa poeticamente; quanto mais exhibe o seu fracasso comunicativo, melhor se realiza poeticamente” (CAMPOS, 1978, p. 50); “[...] traduziu-se este seu empenho pelo alargamento do auditório na investidura temática do Nordeste – do subdesenvolvimento econômico agudo e do pauperismo dessa região” (CAMPOS, 1992, p. 83).

Porém, se quisermos insistir no ponto, podemos perguntar: de que maneira se pode ler a poética do engenheiro, desenvolvida numa narrativa, como expressão idônea (isto é, “crítica”⁸) da realidade? Primeiramente, é necessário mostrar que, para além das intenções que não se convertem em realidades, certas opções se afirmam, na poesia de Cabral, em favor da expressão despojada, aguda e cortante do verso.

Elas produzem um modo de expressão que, para usarmos um verbo recorrente, “rompe” com o aspecto edulcorado da poesia tradicional, de fundo romântico e metafórico, pondo em cena uma poesia do rigor, que é de certo modo “metonímica”, e da autossuperação incessante de seus próprios limites. Ou, conforme uma conhecida afirmação de Augusto de Campos: “Essa aparente contradição cabralina, talvez seja, porém, a própria razão de ser de sua poesia. Porque, se João Cabral ainda usa o verso em seu poema, o faz não para ‘poetizá-lo’, mas para ‘violentá-lo’, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem” (CAMPOS, 1976, p. 53)

Para se medir a extensão da ruptura, recorre-se ao argumento de origem formalista⁹, que diz que a ruptura, quando consequente, deve estar orientada para o real, pois, conforme as bases em que se assenta, para que se supere a alienação que as rotinas da tradição e da poesia de cunho metafórico-encantatório impõem à linguagem (e a poética do engenheiro seria, neste particular, não só uma ruptura com o automatismo, mas também com a alienação da linguagem, e uma caminhada em direção a um mergulho mais profundo e consequente na dinâmica social), é preciso que a linguagem se *desvie*, que não seja uma mera repetição das rotinas, mas que dê um salto para além delas: “A agudeza que lhe faz assim compreender representa a chave contra a literatização da realidade. É sob esse ângulo que deve ser apreciado o sentido de insubmissão aos modelos de que parte” (LIMA, 1968, p. 247).

Desse modo, a poética do engenheiro e o argumento formalista se dão as mãos num ponto que parece satisfazer a pergunta pelo caráter estético da literatura de denúncia, ou, antes, pela necessidade de se produzir uma literatura de denúncia que tenha um caráter estético de valor, sem perder sua contundência social. Faz-se então coincidir o elemento estético (que poderia desgarrar-se em direção a qualquer coisa de gratuito ou autocontemplativo, conforme Sartre já o teria repudiado) com a própria expressão da realidade – o que leva a pensar que o sentido estético da linguagem reside, ainda de acordo com o argumento formalista, em sua capacidade de se desviar e de gerar o estranhamento:

O conceito de visualização será entretanto prejudicado se for entendido como uma modalidade da aproximação copiativa da realidade anterior ao texto. Contra essa distorção tenha-se em conta não en-

tendermos visualização como sinônimo de visão. Enquanto esta é o instrumento da percepção humana, aquela é um instrumento operativo do criador, que implica na relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal. Ela há de ser entendida, portanto, ao nível da linguagem criadora. Aproximamo-nos, então, de seu conceito, afirmando que nela o lastro visual permanece iminente à escolha formal. (LIMA, 1968, p. 296)

Na imbricação – e no entrelaçar-se de todos os aspectos – a crítica pode, enfim, interpretar e explicar a poesia do engenheiro como poética de alto rendimento estético, na qual, no entanto, o rendimento não perde de vista o seu caráter não alienado. O poeta-engenheiro se converterá não apenas em porta-voz de uma herança modernista que sempre desafiou as novas gerações e, ao mesmo tempo, que será sempre superada ou estará por superar; mas se tornará o corifeu de uma literatura de múltiplas repercussões (estéticas, epistemológicas¹⁰ e sociais). Essa literatura, que ora carrega para si certas ressonâncias de caráter popular ou tradicional, ora satisfaz as expectativas de uma vanguarda que jamais se cansou de perseguir a novidade, mesmo quando a perseguição, após meio século de desgaste, pareceria esgotada ou ameaçava desembocar num beco sem saída, aparece como solução conciliatória para uma crítica que no entanto se dilacera: “Esta é a melhor poesia que se faz no Brasil. [...] A estirpe mallarmaica: James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Melo Neto, os poetas concretos, Guimarães Rosa” (PIGNATARI, 1971, p. 95).

Por sua vez, alguns dados da poética do engenheiro, descrita pela crítica, corroboram a suposição. E não estamos a falar de critérios que se orientam apenas para a interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto como representante exemplar da modernidade brasileira, mas, segundo acreditamos, de critérios elaborados na interpretação, que se tornaram recorrentes e se disseminaram por vastos setores da mesma. Teríamos, então, além da insistência na noção do voluntarismo – voluntarismo que, na narrativa do engenheiro (sempre capaz de absorver um novo elemento ou de se desdobrar em novas formulações), implica uma atitude de avanço, de conquista da linguagem da poesia, como se o ato de escrever literatura surgisse naturalmente de uma deliberação pessoal, que diz respeito, no plano das manifestações coletivas da cultura, a

um compromisso com o social a que o poeta não pode faltar –, também o esforço de estar à altura do presente, sem o qual a poesia fatalmente fracassará e perderá a sua vigência:

Bem outra será a posição de João Cabral, que oporá o princípio da clareza ao de pureza e o controle reflexivo da elaboração poética à sondagem e ao aprofundamento das vivências. Ele remergulhará, graças às suas afinidades eletivas com os poetas da geração de 22, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, nas fontes da poesia contemporânea. (NUNES, 1971, p. 31)

Mas, se o voluntarismo existe – e se podemos detectar-lhe os traços na mensagem crítica de Cabral –, falta conectá-la a uma história. Cumpre, pois, perguntar não tanto pela acuidade da observação e da constatação de que o dado esteja lá, à espera do leitor, mas pela própria insistência em salientá-lo, que vem, numa outra instância, a se revelar como uma constante da crítica (em suas construções e projetos) e uma preocupação recorrente, que reverbera ao longo de décadas de comentário. Do mesmo modo, o historicismo das abordagens e a preocupação que se verifica nelas, em mais de um autor, de descrever a poética do engenheiro como sequência de lances magistrais e decisivos, a representar os vários estágios pelos quais a consciência do poeta (e da poesia) tem passado, em sua caminhada em direção à conquista da linguagem, revelam que, na crítica, o heroísmo do engenheiro é inerente a essa relação da palavra com o tempo – relação que diz respeito tanto a um passado a *superar*, quanto a um futuro a *construir*. Ou seja, que diz respeito a uma *modernidade* que se deve ganhar e preservar, estando sempre à altura dela.

Por sua vez, os lances da narrativa ilustram o ato heroico da conquista, bem como a consciência de que esta depende de um projeto, do qual o racionalismo e o geometrismo da expressão – representados na poesia de João Cabral de Melo Neto – seriam as provas mais irrefutáveis:

A poesia de João Cabral seguiu a mesma tendência. Crescerá porém em regime de crise interna, e, numa luta consigo mesma, que reflete a própria crise histórica da poesia, chegará, submetendo o processo criador a uma análise reflexiva e crítica, que já começa em O enge-

neiro, sob a instigação intelectual de Valéry, a problematizar, na poética negativa de *Psicologia da composição* (1947), o alcance da lírica moderna. (NUNES, 1971, p. 33)

Não se trata aqui, mais uma vez, de estampar a utopia da sociedade justa, que perpassa o pensamento moderno, com a qual João Cabral de Melo Neto (como tantos escritores relevantes do nosso tempo) tem mais do que uma ligação ocasional? De qualquer modo, composta – a utopia – como uma moldura, ela nos ajuda a compreender os aspectos mais interessantes dessa crítica que se encarregou de *explicar* diligentemente a obra do poeta pernambucano para o seu público, descrevendo-o como engenheiro desassombrado da palavra e artesão percuciente do verbo, recorrendo-se para isso a um discurso coerente.

Igualmente, expõe-se a sua maneira de operar, justificando-se as escolhas, as referências e os caminhos a serem trilhados. Tome-se, pois, como pista, mais uma vez, a ideia, reafirmada, de que a poesia está a serviço de uma “desmistificação” da realidade, que marca a narrativa do poeta engenheiro em nível profundo. Podemos perguntar mais uma vez: trata-se de um dado objetivo da realidade e autoevidente na interpretação, ou ainda é preciso provar que a poesia, qualquer que seja a sua situação, é mesmo capaz de tornar a consciência mais alerta para o mundo circundante, mais vivaz e senhora de próprios limites, ou de tornar mais aguda uma linguagem que se desgasta, se automatiza e perde aos poucos o poder de exprimir a vida em seu dinamismo irrefreável?

5 SER MODERNO NA MODERNIDADE

A leitura da crítica demonstra que a obra de Cabral – que ainda hoje se tem abordado a partir da perspectiva de encontrar nela um certo rigor de forma e uma contundência de mensagem que a tornam única no cenário da poesia brasileira moderna (e não estaríamos dispostos a disputar sobre a verdade desta percepção, mas apenas a colocá-la em suspenso) – influencia não somente uma parcela da poesia produzida ao longo da segunda metade do século XX no Brasil. Essa influência se exerce também no ambiente da crítica, sugerindo reflexões que vissem a percebê-la tanto como realização *moderna* de uma mensagem de alto valor estético e formativo, como também, no ambiente da crítica,

de uma mensagem em que esse valor aparece aliado a uma percepção aguda da realidade nacional.

No plano da interpretação, cobra-se não apenas o bom acabamento e a “correção” dos eventuais desvios a que a poesia modernista estaria sujeita depois de duas ou três décadas de existência, mas também o engajamento nas questões sociais relevantes da época, o que não raro se confunde com uma expressão realista e participante do universo social: “Afiada a sua visão, Cabral está pronto agora para dar o seu ‘salto participante’ (conforme uma expressão crítica atual) que não será mais dado no vazio. [...] A realidade será mostrada em sua ‘justeza’, sem o véu dos romantismos poéticos” (UCHOA LEITE, 1966, p. 78-79). A literatura de gume “afiado” pode significar muitas coisas, mas significa sobretudo compromissos. E esses compromissos se exercem no campo das disputas sociais e ideológicas, compreendidas para além das conotações partidárias ou dos sectarismos políticos.

Neste ponto, antes de finalizar, se quisermos compreender as afiliações de Cabral ao Modernismo numa perspectiva mais ampla, relacionando-as ao fluxo de ideias que se move no rastro do chamado Modernismo internacional da segunda metade do século XX, evocaremos, para fins de aproximação, certas noções propostas por Antoine Compagnon¹¹, em seu livro *Os cinco paradoxos da modernidade*, o qual sugeriu que aventura da modernidade, levando em conta as suas consequências para a produção da arte nesse momento da história, poderia ser entendida, entre os muitos sentidos que se lhe dão, como aventura ostensiva do *novo*, sendo as grandes narrativas da crítica (e a narrativa do poeta engenheiro se alinharia com esse esforço) que procuraram legitimá-la as principais vozes em que o discurso da modernidade – confundida às vezes com modernização – transparece.

Essa descrição, à parte as dificuldades que acarreta, nos ajuda senão a compreender, pelo menos a estabelecer alguns marcos de referência que permitem delimitar o espaço daquilo que vimos chamando de *modernidade*. Perceberemos nele a presença de uma noção de “apologia” (que marca o plano da crítica) da ruptura e da busca do essencial, fundada num discurso coerente, rigoroso e tendente a justificar os meios pelo esclarecimento dos fins, sendo esse o modo principal de consciência do presente. Isso se demonstra, por exemplo, nos pontos

que se podem encontrar em comum entre o pensamento de Cabral e o do crítico de arte estadunidense Clement Greenberg, mencionado por Compagnon, os quais assinalam os laços de um empreendimento comum.

Para Compagnon – se quisermos estender um pouco o raciocínio –, Greenberg teria pretendido, em seus estudos sobre a pintura de seu tempo, sobretudo explicar o fato de que a pintura, tendo abandonado a perspectiva e a profundidade, caminhará em direção ao seu achatamento. Assim, nas palavras do próprio Greenberg, citadas por Compagnon, o caminho que um pintor como Cézanne escolhera seguir o teria conduzido “diretamente, nos cinco ou seis anos que se seguiram à sua morte, à pintura mais chapada que jamais se produziu no Ocidente desde a Idade Média” (apud COMPAGNON, 1996, p. 55). Ora, na teorização do crítico estadunidense, um de seus aspectos principais (que faz lembrar o ensaio que João Cabral de Melo Neto escreveu acerca da pintura de Joan Miró, de 1950) é a ideia do achatamento da pintura, sendo a vanguarda do início do século (representada principalmente pelo cubismo), a conclusão de um processo que tem origem no século anterior. Segundo Compagnon (1996, p. 55-56), “o cubismo é o desfecho necessário a partir do qual Cézanne é revisto e mal conhecido, apesar dos louvores: ‘O cubismo de Picasso, Braque, Léger terminou aquilo que Cézanne começara’. Aí está a declaração que faz de Cézanne uma vítima da redução.”

Não estaria em questão afirmar que haja uma influência direta de Greenberg sobre Cabral ou deste sobre aquele (ponto que cumpriria estudar com mais cuidado, mas que extrapola os limites deste estudo). Ocorre apenas que, voltando às questões da crítica brasileira, certa teorização do poeta pernambucano acerca da pintura ou da poesia modernista em geral têm ressonâncias parecidas com as dessa voz influente do modernismo internacional. E tornam-se por sua vez influentes e incisivas no modernismo brasileiro da segunda metade do século XX (e talvez muito mais influente, é de crer, do que a crítica costuma reconhecer ou manifestar), conforme o demonstram trechos como estes, escritos pelo poeta brasileiro:

Lamento que Marianne Moore, que infelizmente morreu antes de receber vosso prêmio, não possa como Francis Ponge e Elisabeth

Bishop, laureados ambos com o *Neustadt Prize*, não possa, com seu exemplo de poeta, confortar-me hoje, ao receber esse prêmio, como poeta. Na verdade, eles foram poetas cuja visão da poesia não tem nada a ver com aquele lirismo confessional, que, hoje em dia, e desde o Romantismo, passou a ser tudo o que é considerado poesia. De certa maneira (e dizendo isso não posso deixar de sentir uma certa *mauvaise conscience*) o que escrevi até hoje nada tem a ver com “lirismo”, que veio a ser, não somente a qualidade de certos poemas, mas sinônimo do que se espera de todos os poetas. (MELO NETO, 1994, p. 799)

Mas é preciso dizer: nossa atitude não visa, nesta conclusão, a propor uma *contestação da contestação*. Corresponde apenas ao intento de apresentar argumentos que podem pôr em questão conceitos bem firmados no espaço da crítica, tais como aqueles referentes às relações de Cabral com as realizações da chamada Geração de 45 da poesia brasileira – essa geração “enganada e enganosa” – como a estigmatizou Merquior (1965a)¹², tantas vezes subestimada pela crítica. Devido ao excesso de fidelidade à história do poeta engenheiro, e descrito de um modo sumário, um certo patrimônio de cultura é deixado à deriva, justificando o esforço de lhe devolver a voz. Suspendamos, por um instante, a pretensão de julgar, e isto poderá nos auxiliar a dar um passo na tentativa de *falar* mais abertamente da crítica e da cultura brasileira, quaisquer que sejam as suas feições. Cumpre interrogá-las ou perceber os seus horizontes e limites, abrindo a possibilidade de que as obras se iluminem mais amplamente, para além das molduras com que desde sempre se tem procurado enquadrá-las, canalizando o seu sentido e a sua significação.

Nessa altura, talvez se deva acrescentar o seguinte: se é verdade que o trabalho de interrogar a crítica, de interpretá-la também, conduz a certos impasses (e não se trata de propor uma nova maneira de ver a poesia de João Cabral de Melo Neto, mas de passar em revista o que se tem visto, mostrando que aquilo que se chama de novidade em crítica é, muitas vezes, apenas a reiteração de constantes que já se reproduzem há tempos), então é preciso reunir tudo e, a partir do que for reunido, imaginar a possibilidade de uma superação. Esse não seria necessariamente mais um salto em busca do novo e não precisaria significar, propriamente, desvio ou abandono do que já foi construído.

É de acreditar, ao menos, que o fato de que se possa refletir sobre a narrativa (do “poeta engenheiro”) e distinguir, com maior ou menor clareza, os seus contornos e limitações já anuncia a perspectiva de um salto, de um passo para fora, saindo de um círculo (a descrição da poesia como domínio de uma engenharia do verso que jamais poderá ser teorizada convincentemente) e, com ouvidos tornados mais atentos (desde que captaram outras nuances), reavaliar o que se tem imposto longamente como evidência. Seria uma atitude viável também para a crítica, não importando as dificuldades, as obscuridades e as incertezas do caminho.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND THE REQUIREMENTS CRITICISMS OF
SECOND HALF OF TWENTIETH CENTURY

ABSTRACT

This article studies the relationships of João Cabral de Melo Neto’s work with the Brazilian criticism of the second half of the 20th century. Starting from the notion that the poet comes out as one of the most influential and expressive voices in Brazilian poetry of his time, the emphasis is transferred to the atmosphere of the criticism, understood as the criticism that was written on the poet and the criticism that the poet himself formulated. In order to deal with both, references are made to the ambience of modernity in which they developed, emphasizing the idea that Cabral’s formulations about literature and art maintain commitments with the construction of the ideal of modernity in Brazil of the last decades of the century. At the same time, such formulations receive echoes or special emphasis in the score of the interpretation, thus founding a kind of tradition which we will examine and question here.

KEYWORDS: Brazilian poetry, literary criticism, modernity, João Cabral de Melo Neto.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO Y LOS REQUISITOS DE LA CRÍTICA DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

RESUMEN

este artículo se ocupa de las relaciones de la obra de João Cabral de Melo Neto con la crítica brasileña de la segunda mitad del siglo XX. Teniendo en cuenta

que el poeta pernambucano se presenta como una de las voces influyentes y expresivas de la poesía brasileña de su tiempo, el énfasis se traslada al ambiente de la crítica, comprendida en dos direcciones: la crítica que se ha escrito sobre el poeta y la crítica que el propio poeta desarrolló. Para hablar de ambas, son hechas referencias al ambiente de modernidad en que ellas se desarrollaron, enfatizándose la idea de que las formulaciones de Cabral acerca de la literatura y del arte mantienen compromisos con la construcción de la modernidad en Brasil de las últimas décadas del siglo. Al mismo tiempo, dichas formulaciones reciben ecos o énfasis especiales, en el contexto de la interpretación que para ellas se volvió, fundando una especie de tradición que se pretende aquí examinar e interrogar.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña, crítica literaria, Modernidad, João Cabral de Melo Neto.

NOTAS

- 1 Damos aquí as datas de publicação originais desses ensaios. As edições consultadas aparecem na bibliografia, ao final deste ensaio.
- 2 Publicado originalmente em 1963.
- 3 O que implica dizer que não se trata aqui de afirmar que a crítica tenha assumido explicitamente a orientação formalista, inspirando-se nas escolas de teoria literária que a desenvolveram na primeira metade do século.
- 4 Neste ponto, remetemos a escritos como “O movimento modernista”, de Mário de Andrade, que na avaliação histórica do movimento assinala essas tendências.
- 5 E observemos que o termo “realidade” é bastante empregado e constitui uma espécie de palavra-chave no ambiente dessa crítica.
- 6 NUNES, 1971, p. 33.
- 7 Neste caso, teríamos de dar um (indesejável) sentido metafórico a essa expressão – pois o engenheiro-poeta não é senão outra metáfora –, que tanto se quer evitar quando se faz a apologia da expressão pura e límpida do mundo, que qualquer linguagem repele – e a da poesia, provavelmente, mais do que todas.

- 8 Considerando-se, pois, a maneira *crítica* de ver como a mais adequada para compreender a realidade.
- 9 Observamos aqui que esse argumento é muito parecido com aquele que frequenta as formulações da teoria literária do formalismo russo, principalmente no que diz respeito aos conceitos de “automatismo”, “estranhamento” e “desvio”: “Eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).
- 10 Uma “fenomenologia” da percepção.
- 11 COMPAGNON, 1996.
- 12 De Merquior, mencionaríamos também o ensaio sobre *Serial*, de 1965, além de outros (vide bibliografia).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- BARBOSA, J. A. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, A. de. A meta física dos “metafísicos”. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. Da antiode à antilira. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1976.
- CAMPOS, H. de. O geômetra engajado. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, A. Poesia ao norte. *Folha de S. Paulo*, 11 out. 1999a. Caderno especial.
- _____. A primeira crítica: Candido comenta texto em que fez a descoberta de Cabral. *Folha de S. Paulo*, 11 out. 1999b. Caderno especial.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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

GARCIA, Othon Moacyr. A página branca e o deserto: a luta pela expressão em João Cabral de Melo Neto. *Separata da Revista do Livro*, INL/MEC, Brasília, v. 2, n. 7, 1957.

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. *Seis poetas e um problema*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Serviço de Documentação, [195--].

LINS, Álvaro. João Cabral de Melo Neto: primeiros sinais de um poeta original em sua geração. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LIMA, L. C. A traição consequente ou a poesia de Cabral. *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. Falência da poesia ou a geração enganada e enganosa: os poetas de 45. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965a.

_____. Onda mulher, onde a mulher. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b.

_____. Nosso poeta exemplar. *As idéias e as formas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. Serial. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965c.

NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis; Brasília: Vozes; INL, 1971

_____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*: e outros ensaios cabralinos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Submetido em 13 de fevereiro de 2015.

Aceito em 16 de julho de 2015.

Publicado em 21 de agosto de 2015
