

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Rafaela Cardeal da Silva

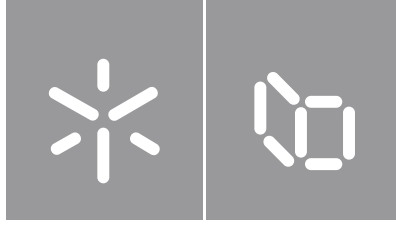
Lição de poesia: a obra de João Cabral de Melo Neto em Portugal

Lição de poesia: a obra de João Cabral de Melo Neto em Portugal

Rafaela Cardeal da Silva

Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/147088/2019).





Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Rafaela Cardeal da Silva

**Lição de poesia: a obra de João Cabral de
Melo Neto em Portugal**

Tese de Doutoramento
Ciências da Literatura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Carlos Alberto Mendes de Sousa

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.

“Tecendo a manhã”
João Cabral de Melo Neto

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia, cujo apoio financeiro foi indispensável para a realização deste trabalho.

Ao meu orientador, Professor Doutor Carlos Mendes de Sousa, pela confiança no meu trabalho, pelas palavras sempre encorajadoras, pelo exemplo e rigor da sua leitura e escrita, pela amizade.

Ao Centro de Estudos Humanísticos, pelo acolhimento.

Ao Professor Doutor Eucanaã Ferraz, que me acompanhou no início da jornada cabralina, pelo entusiasmo e incentivo permanente, pela sensibilidade e escuta atenta.

Ao Gastão Cruz (*in memoriam*) e ao Fernando J.B. Martinho, pelas preciosas lições de poesia.

Às técnicas e aos técnicos das bibliotecas, arquivos e espólios consultados, em especial da Biblioteca Nacional de Portugal e do Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea. À Rosângela Florido Rangel, Eduardo Ribeiro e Cláudio Vitena, do Arquivo Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, pela valiosa colaboração.

Às herdeiras e aos herdeiros, familiares ou responsáveis que possibilitaram o acesso aos arquivos e espólios: Maria Andresen, Salette Brandão, Nicolau Andresen Leitão, Maria Filipe Ramos Rosa, Joana Botelho, Alexandre Pinheiro Torres Filho, especialmente a Rodrigo Cabral de Melo e à Agência Riff, pela autorização para a pesquisa e reprodução do arquivo de João Cabral de Melo Neto.

Aos que gentilmente ajudaram direta e indiretamente a tecer esta tese com testemunhos, materiais ou diálogos. Às Professoras Doutoradas Clara Rowland, Joana Meirim, Joana Matos Frias, Rita Patrício, Rosa Maria Martelo, Sofia Sousa e Silva, pela generosidade e pelas conversas tão estimulantes.

Às companheiras e aos companheiros de saga académica: Fernanda Drummond, Sara Campino, Daniel Tavares, Ricardo Marques, João Concha, Rita Natálio, pela amizade, escuta e partilha das dores e delícias doutorais. Às amigas que estão do outro lado do mar, Francyne França e Maria Lessa, cujas vozes estão sempre presentes nas mensagens e leituras, nos devaneios e divãs.

À minha mãe, Sandra, e à minha avó, Orlanda, pela alegria radical e revolucionária, pela fibra, integridade e ternura de que são feitas, por tudo que me ensinaram. Este trabalho é para elas.

Para o Brasil, “em vosso e meu coração”, guardamos o mais encarnado cravo de Abril!

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

LIÇÃO DE POESIA: A OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO EM PORTUGAL

RESUMO

Esta tese analisa a circulação da obra do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto em Portugal desde o fim da década de 1940 até meados dos anos 2000. Sob uma ótica expandida, articulam-se episódios biográficos e literários decisivos que permitiram sua recepção numa esfera público-privada por parte de críticos, escritores, intelectuais e poetas portugueses. Delineia-se, aqui, um amplo mapa de relações, de intercâmbios bibliográficos e epistolares e de testemunhos recepcionais, para demonstrar o efeito provocado pela *persona* e pela poesia de João Cabral na vida cultural e na produção literária portuguesa, contemplando três fases de recepção — de 1940 a 1960; os anos de 1960; e o período entre 1970 e 2010. Tendo em vista as vertentes crítica e estética, que convergem nas leituras de seus principais leitores e receptores — críticos-poetas ou poetas-críticos —, analisa-se a formação de uma linhagem interpretativa iniciada na imprensa, *a posteriori* consagrada em âmbito universitário, buscando-se identificar como o nome do autor é textualmente convocado nas obras poéticas.

As partes deste trabalho apresentam, como resultado de uma investigação biobliográfica e documental, um *corpus* composto por textos e paratextos éditos, inéditos ou dispersos — cartas, manuscritos, dedicatórias, depoimentos, entrevistas, recensões críticas, entre outros —, provindos de fontes diversas, incluindo arquivos, espólios e bibliotecas de escritores. Partindo de publicações díspares que documentam a leitura e recepção de João Cabral, observa-se ainda a dimensão da sua “lição de poesia”, nomeadamente nas obras de Alexandre O’Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade e Gastão Cruz, possibilitando, em vários aspectos, uma visão sobre o impacto do poeta brasileiro em Portugal, bem como da poesia brasileira na poesia portuguesa, ao acompanhar um largo e significativo diálogo luso-brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto, poesia brasileira, poesia portuguesa, recepção crítica.

LESSON OF POETRY: THE RECEPTION OF THE WORKS OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO IN PORTUGAL

ABSTRACT

This thesis analyses the circulation of the literary work by Brazilian poet João Cabral de Melo Neto in Portugal between late 1940s and mid-2000s. From a broad perspective, crossing both the public and private lives, it articulates biographical and literary episodes that encouraged the reception of his works by critics, writers, poets, and intellectuals. Correspondence, book exchange, and critical reviews outline a map of relationships to demonstrate how João Cabral's poet persona and his body of works were received by the social and cultural spectrum to which he belonged, and how they have impacted Portuguese cultural life, spanning through three phases of reception — from 1940 to 1960; in the 1960s; and from 1970 to 2010. By relating both the critical process as well as the aesthetic impacts that come mainly from critics, poets or poet-critics, this analysis focuses on the development of a line of interpretative criticism seen in press media, later canonized by the university, while identifying how the author's name is textually claimed, as a poetical statement, in a vast array literary production by Portuguese poets.

This work is divided into parts that lay out the *corpus* collected during the bio-bibliography and documental research, based on many published, unpublished or dispersed literary texts and paratextual items (letters, manuscripts, book inscriptions, interviews, and public statements) from various sources, including archives, literary estates, and libraries. The analysis of these enunciative structures — which have documented João Cabral's critical reception — indicate the influence of his "lesson of poetry" on the creative responses of writers, specifically in the works of Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade and Gastão Cruz. This exchange has allowed for a great impact of the author's works in Portugal and has in many ways influenced the presence of Brazilian literature in Portuguese literature, while underlying a broad and significant dialogue within the Luso-Brazilian culture.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto, Brazilian poetry, Portuguese poetry, critical reception.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. TRÂNSITOS	
1.1. O fulminante <i>cavalo de todas as cores</i>	18
1.2. Entre o ofertório e o caixeiro-viajante	33
1.3. Finda a fábrica inconsútil	53
1.4. Engenhosa, estranha e nítida poesia	75
2. HORIZONTES	
2.1. <i>Quaderna</i> , este livro luso-brasileiro	93
2.2. Primeiros <i>poemas escolhidos</i>	125
2.3. Vida e glória <i>severina</i>	147
2.4. Uma <i>educação pela pedra</i>	171
3. ENTRETEMPOS	
3.1. Outros quadrantes	194
3.2. Na cidade do Porto	220
3.3. “Melo Neto está na moda”	248
3.4. O “estragador involuntário” de poetas portugueses	268
4. DIÁLOGOS	
4.1. A “saudação” de Alexandre O’Neill	289
4.2. “Sob o sol inabitável” de Sophia de Mello Breyner Andresen	313
4.3. <i>Branco no branco</i> , o leitor Eugénio de Andrade	339
4.4. Gastão Cruz e a “poesia de prosa fria”	358
CONSIDERAÇÕES FINAIS	379
ANEXOS	
Anexo I. Saudações, homenagens & intertextos	388
Anexo II. Para uma imagem espectral da biblioteca João Cabral	425
Anexo III. Inéditos & dispersos	
Prefácio para a Antologia “De António Nobre ao Saudosismo”	428
A poesia de João Cabral de Melo Neto (1960), Sophia de Mello Breyner Andresen	431
Discurso de agradecimento ao Prémio Camões	434
Anexo IV. Acervo iconográfico	

Periódicos & documentos	435
Postais & bilhetes	440
Fotografias	442
REFERÊNCIAS	
I. Bibliografia de João Cabral de Melo Neto	
1. Publicada em Portugal	443
2. Publicada no Brasil e em outros países	446
II. Bibliografia sobre João Cabral de Melo Neto	
1. Publicada em Portugal	447
2. Publicada no Brasil e em outros países	455
III. Correspondência inédita	457
IV. Bibliografia geral	460
V. Arquivos, espólios e bibliotecas	467

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Exemplar da revista <i>O Cavalo de Todas as Cores</i>	30
Figura 2: Exemplares de <i>O Cavalo de Todas as Cores</i>	31
Figura 3: Lista de destinatários de <i>Pedra do Sono</i>	34
Figura 4: Exemplar de <i>Pedra do Sono</i>	35
Figura 5: Exemplares de <i>O engenheiro</i>	37
Figura 6: Exemplares de <i>Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode</i>	39
Figura 7: Exemplares de <i>O cão sem plumas</i>	41
Figura 8: Exemplar de <i>Poemas reunidos</i>	62
Figura 9: Exemplar de <i>Quaderna</i>	100
Figura 10: Exemplares de <i>Duas águas (poemas reunidos)</i>	103
Figura 11: Vocabulário de <i>Quaderna</i>	106
Figura 12: Exemplar de <i>Joan Miró</i>	108
Figura 13: Exemplares de <i>Quaderna</i>	109
Figura 14: Exemplares de <i>Dois parlamentos</i>	117
Figura 15: Exemplares de <i>Poemas escolhidos</i>	127
Figura 16: Errata de <i>Poemas escolhidos</i>	131
Figura 17: Exemplar de <i>Poemas Escolhidos</i>	150
Figura 18: Exemplar de <i>Antologia poética</i>	154
Figura 19: Exemplares de <i>Morte e vida severina</i>	156
Figura 20: Índice da primeira edição de <i>A educação pela pedra</i>	174
Figura 21: Exemplares de <i>A educação pela pedra</i>	191
Figura 23: Exemplar da segunda edição de <i>A educação pela pedra</i> (2006)	193
Figura 22: Exemplar da primeira edição de <i>A educação pela pedra</i> (1966)	193
Figura 24: Capa do <i>Jornal do Fundão</i> , 4 fev. 1968	198
Figura 25: Exemplar de <i>Terceira Feira</i>	200
Figura 26: Exemplares de <i>Museu de tudo</i>	208
Figura 27: Exemplar de <i>Poesias completas</i>	215
Figura 28: Exemplar de <i>Mensagem</i>	231
Figura 29: Folheto de divulgação III Grande Corrida de Amizade Luso-Brasileira	235
Figura 30: Exemplares de <i>Terceira feira</i>	254
Figura 31: Datiloscrito de "Saudação a João Cabral de Melo Neto"	290
Figura 32: Manuscrito reproduzido em <i>Poemas escolhidos</i>	298
Figura 33: Exemplar de <i>Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode</i>	300
Figura 34: "Dois punhados de saudade", <i>Diário de Lisboa</i>	311
Figura 35: Exemplar de <i>Auto do frade</i>	311
Figura 36: Exemplar da primeira edição de <i>O Cristo cigano</i>	319

Figura 37: Exemplar da segunda edição de <i>O Cristo cigano</i>	322
Figura 38: Manuscrito de “Dedicatória da terceira edição do Cristo cigano a João Cabral de Melo”	323
Figura 39: Exemplar de <i>Mar novo</i>	326
Figura 40: Exemplar de <i>Dia do mar</i>	326
Figura 41: Exemplar de <i>Antologia</i>	327
Figura 42: Exemplar de <i>Contos exemplares</i>	329
Figura 43: Exemplar de <i>Auto do frade</i>	338
Figura 44: Exemplares de <i>Poesias completas</i> , <i>Museu de tudo</i> e <i>A escola das facas</i>	340
Figura 45: Exemplar de <i>Antologia poética</i>	359
Figura 46: Exemplar de <i>A doença</i>	372
Figura 47: Prova tipográfica de “Intervalo enigma”	386
Figura 48: Páginas da revista <i>Manchete</i>	435
Figura 49: Anúncio do <i>Diário de Lisboa</i> , 29 jan. 1966	435
Figura 50: Anúncio do <i>Diário de Lisboa</i> , 31 mai. 1966	435
Figura 51: Capa de <i>Livros de Portugal: Boletim Mensal do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros</i>	436
Figura 52: Capa de <i>Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro</i>	436
Figura 53: Convite enviado por Joaquim Montezuma de Carvalho	436
Figura 54: Fita cassete de <i>Morte e vida severina</i> , Arquivo Mário Pinto de Andrade	436
Figura 55: Páginas do processo PIDE/DGS n. 5118-NT-1291	436
Figura 57: Capa do suplemento “Literatura Brasileira, Hoje”, 31 mar. 1968	437
Figura 56: Capas do <i>Jornal do Fundão</i> , 14 e 21 jan. 1966	437
Figura 59: Entrevista ao <i>Diário de Notícias</i> , 20 jan. 1985	438
Figura 58: Divulgação da Galeria Quadrante	438
Figura 60: Entrevista ao <i>Jornal de Notícias</i> , 28 jun. 1987	438
Figura 61: Capa e página do <i>Jornal de Letras, Artes e Ideias</i> , Ano X, n. 428, 18-24 set. 1990	439
Figura 63: Capa do suplemento “Leituras”, do <i>Público</i> , 16 out. 1999	439
Figura 62: Página do <i>Jornal de Letras, Artes e Ideias</i> , Ano X, n. 434, 30 out-5 nov. 1990	439
Figura 65: Cartão-postal enviado por Sophia de Mello Breyner Andresen, Atenas, 15 set. 1963	440
Figura 64: Manuscrito “Pátios”	440
Figura 67: Carta coletiva enviada por Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa, 15 dez. 1967	440
Figura 66: Cartão-postal enviado por Murilo Mendes, Lisboa, 22 ago. 1963	440
Figura 68: Cartão-postal enviado por Vitorino Nemésio, Lisboa, 17 ago. 1968	440
Figura 69: Bilhete enviado por Natércia Freire	441
Figura 73: Bilhete enviado por Urbano Tavares Rodrigues	441
Figura 71: Bilhete enviado por Miguel Torga	441
Figura 70: Bilhete enviado por Óscar Lopes, 11 dez. 1963	441
Figura 72: Bilhete enviado por Mário Dionísio	441

Figura 74: Bilhete enviado por Marcello Caetano, 4 fev. 1976	441
Figura 75: João Cabral, Fernanda Botelho e David Mourão-Ferreira	442
Figura 76: João Cabral e Eugénio de Andrade, México, 1981	442
Figura 77: Agustina Bessa-Luís, Alberto de Oliveira Luís, João Cabral e Arnaldo Saraiva, 1987	442
Figura 79: João Cabral e Alice Vieira, 1985	442
Figura 78: Alexandre O'Neill e João Cabral, 1984	442
Figura 80: Alexandre O'Neill, Vasco Graça Moura, João Cabral e Arnaldo Saraiva, 1985	442

INTRODUÇÃO

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor

“Paisagem tipográfica”

Ao folhearmos as mais de mil páginas da *Poesia completa* (2020), de João Cabral de Melo Neto, notamos que a “paisagem tipográfica” (Melo Neto, 2014, p. 231) composta por seus versos dá a ver outras paisagens. Reconhecemos o nome de cidades, países, lugares que o poeta e diplomata brasileiro viu, visitou ou onde estabeleceu residência ao longo de mais quarenta anos a serviço do Itamaraty, como é mais conhecido o Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Barcelona, Londres, Sevilha, Marselha, Madrid, Genebra, Berna, Assunção, Dacar, Quito, Tegucigalpa, Porto, Rio de Janeiro estão presentes, em maior ou menor grau, na sua poesia, ainda que não assumam o mesmo protagonismo de Recife e das muitas cidades pernambucanas, ou nordestinas, evocadas pela sua obra. Salvo um país, a Espanha, para onde é removido — como se diz na linguagem diplomática — em 1947, assumindo seu primeiro posto consular estrangeiro, e onde passaria mais anos durante o período em que serviu em território europeu. A transferência foi, a vários níveis, decisiva para a obra e a vida do autor, como sinaliza o livro *Paisagens com figuras*, incluído em *Duas águas* (1956), no qual a presença da Espanha, uma “presença gêmea” à do Nordeste brasileiro, na visão de Alexandre Pinheiro Torres (1963), impõe-se como eixo poético-geográfico. Assim os aspectos físicos, humanos e culturais das duas regiões, a partir daí, estariam intimamente ligados.

As raízes nordestinas de João Cabral encontraram terra fértil em solo espanhol. Não por acaso, essa espécie de dupla cidadania é reivindicada pelo epíteto “pernambucano espanhol” (Mendes, 2014, p. 216), atribuído por Murilo Mendes, em 1964, no “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”. O próprio João Cabral tentou explicar tal afinidade em diversas ocasiões, numa delas quando perguntado sobre a influência da Espanha na sua obra durante um encontro com alunos da Pontifícia Universidade Católica (PUC), como registra o curta-metragem *O curso do poeta* (1973): “Primeiro lugar porque existe qualquer coisa do espanhol no pernambucano, compreende? Quer dizer, um povo áspero” (Melo Neto *apud* Neves & Sabino, 1973). Para além da aspereza do povo e da secura de certas paisagens, todas as manifestações culturais espanholas, como mais tarde diz o poeta em *Recife/Sevilha* (2003), abalaram profundamente sua escrita. Dos muitos poemas que escreveu sobre a música e a dança flamencas, ou

sobre o mundo do toureio, representado pelas *figuras* de cantadores, bailadoras e toureiros, bem como nos textos que dedicou à vida severa e severina, retratadas pelas *paisagens* dos canaviais, dos engenhos e dos severinos, poderíamos extrair seus muitos modos de “em verso / dar a ver Sertão e Sevilha” (Melo Neto, 2014, p. 592). Contudo, os depoimentos do autor ajudam-nos a esclarecer, a partir de uma perspectiva pessoal, como existe igualmente certa parte menos explicável desse parentesco.

Na nota biográfica que antecede o importante estudo sobre a poesia João Cabral, publicado em 1971, Benedito Nunes fala-nos de exílios. Antes das sucessivas andanças diplomáticas, o primeiro exílio teria acontecido quando, ainda menino, saiu de São Lourenço da Mata, onde nasceu e viveu até os dez anos nos engenhos de açúcar da família, em direção ao Recife; o segundo, com cerca de vinte anos, ao mudar-se para o Rio de Janeiro; e o terceiro exílio, profissional, que se estenderia praticamente por toda a sua vida, o mais importante do ponto de vista literário.¹ Daí em diante a sua obra, que é quase toda escrita fora do Brasil, seria marcada por aquilo que o crítico define como “dialética do desterramento”: “movimento de separação e retorno, de ida e volta, permitindo a percepção distanciada de uma realidade outrora próxima, que se torna, por contraste com aquela em que se passou a viver, tanto mais nítida quanto mais longínqua e cristalizada” (Nunes, 1974, p. 15). Segundo ele, um viés atuante na poesia brasileira desde Gonçalves Dias, passando por Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, que atingiu a obra de João Cabral — linhagem em que poderíamos incluir Ferreira Gullar, Mário Quintana, José Paulo Paes, até chegar à música popular, com Torquato Neto ou Tom Jobim e Chico Buarque. As célebres palmeiras e o solitário sabiá tornar-se-iam motivos para outros cantos e novas canções do exílio, ora românticas, ora críticas, ora sem “palmeiras” nenhuma, ora com “palmares”, entre “macieiras da Califórnia” (Mendes, 2014, p. 8) e “engenhocas de rapadura e cachaça” (Andrade, 2015, p. 167). Não faltariam nesse inventário nacional-afetivo, de acordo com essa proposta, os ondulantes canaviais pernambucanos, que se exibem como típica propriedade cabralina, embora sem obrigatoriamente entrar no jogo paródico.

Em certo sentido, João Cabral é um escritor exilado, desterrado, que logo precisou se fixar — talvez por isso a *serventia das ideias fixas* —, nem que fosse através da sua linguagem. Em 1980, a propósito do lançamento de *A escola das facas*, disse João Cabral: “Descobri Pernambuco fora do Brasil” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 117), acrescentando que o livro tinha deixado de se chamar *Poemas pernambucanos* por razões comerciais. Também foi no exterior que ele descobriu, ao folhear a revista *O*

¹ Como esclarece a biografia escrita por Ivan Marques (2021), o que Benedito Nunes chama de primeiro exílio não teria acontecido de forma tão radical, pois João Cabral vivia no Recife, mas visitava as propriedades da família situadas no interior, próximas da capital.

Observador Econômico e Financeiro, no consulado em Barcelona, que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29. Diante do choque emocional provocado pela estatística, segundo conta o próprio poeta, nasceu *O cão sem plumas*, livro em que o poeta, pela primeira vez, faz referência a Pernambuco. Entre exílios, ele descobriu a sua terra natal à medida que ia fabricando o “Pernambuco de seu bolso / (que é onde vai sua ideia de céu)” — objeto portátil, íntimo e único —, “um Pernambuco que nenhum / pernambucano reconhece”, que está “em quase tudo de que escreve, / como se ainda lá estivesse” (Melo Neto, 2014, p. 678), conforme lemos nos versos do poema “*The return of the native*”. Sem jamais voltar a estabelecer residência ali, o nativo retornaria ocasionalmente a casa, quase sempre em trânsito. Além dos muitos poemas e dos livros inteiros dedicados aos lugares da sua infância, e mais amplamente aos motivos nordestinos, os sintomas de *homesickness* ficariam bem registrados naquele documentário de 2003, no qual ouvimos, em *off*, João Cabral explicar sua obsessão por Pernambuco, o fato de ter sempre vivido fora de lá: “O que eu gostaria no fundo é que Pernambuco fosse um país independente e que eu fosse embaixador do Brasil em Pernambuco”.²

A luminosa afinidade hispânica desde logo chamaria a atenção da crítica. Em 1972, o lusitanista alemão Georg Rudolf Lind afirma que, se folheássemos as *Poesias completas* (1968), de João Cabral, poderíamos verificar o expressivo aumento do número de poemas com temática espanhola. Em segundo lugar, notaríamos que Portugal e a paisagem portuguesa estavam ausentes daquela obra, embora existissem poemas dedicados a poetas portugueses, tal como Alexandre O’Neill e Sophia de Mello Breyner Andresen — e Cesário Verde, curiosamente não mencionado por Lind. Um diagnóstico que continuaria válido até *A escola das facas*, onde aparece uma pontual referência a Lisboa e a outras capitais europeias. Para pensar a “afinidade electiva” entre o poeta brasileiro e a Espanha, o crítico esboçou uma primeira conclusão: “João Cabral precisa, para ser inspirado, duma estadia extensa no país; as viagens curtas e as simples excursões não o estimulam senão raras vezes” (Lind, 1972, p. 421). Por essa razão, predominariam os motivos sevilhanos e catalães em comparação a outras regiões espanholas, de que fala muito menos sua poesia, refletindo o fato de ele ter exercido funções diplomáticas por mais tempo em Sevilha e Barcelona.

Se folheamos a mais recente edição da obra de João Cabral, publicada para assinalar o seu centenário de nascimento, observamos cenário semelhante. Apesar de localizarmos certa presença de Portugal e da paisagem portuguesa nos seus últimos livros, a assimetria é nítida, como ilustra a

² Algo que não seria totalmente inédito na historiografia pernambucana, já que em 1817 Pernambuco se tornou independente da Coroa Portuguesa por 75 dias.

contabilidade feita por Antonio Carlos Secchin (2020, p. 853). A expressiva presença espanhola desponta em cento e vinte e nove poemas, enquanto, para efeitos comparativos, detectamos a discreta presença portuguesa em quinze composições. Não se trata de nenhuma novidade para seus leitores, tão-somente confirma aquilo que *a priori* já sabemos: Portugal não é um *tópos* dessa poesia. Eclipsando qualquer outra afinidade possível, a solar presença da Espanha projetou uma zona de sombra na escritura da “casa portuguesa”, como diria Jorge Fernandes da Silveira (1999, p. 15), cenário a partir do qual Portugal é representação e espelho de sua própria história e identidade. Tal inclinação poderia ser legitimada tanto por via textual, com fragmentos extraídos da poesia cabralina quanto, em direção oposta, por via extratextual, com elementos de natureza biográfica, entre eles as diversas declarações de João Cabral a propósito do seu gosto ou do que chamava de temperamento poético.

Muitas vezes essa última via parece mais esclarecedora, já que a suposta incompatibilidade, como face oposta à afinidade eletiva, está firmada em uma visão muito particular do autor, a critérios subjetivos que — é claro — serão apoiados em explicações mais objetivas, ou, se quisermos, racionais. Não seria desmedido, portanto, pensar na dimensão ibérica comum aos dois países, anterior à delimitação de fronteiras nacionais, como em vários momentos João Gaspar Simões faria questão de sublinhar, mas não sem um “patriotismo exacerbado” (Simões, 1966, p. 15). A expressão usada pelo crítico do *Diário de Notícias* demonstrava a tentativa, malsucedida, de se esquivar do nacionalismo ao reivindicar a origem supostamente portuguesa da rota aberta pelo autor de *Quaderna*, tão atraente para os mais jovens poetas portugueses. João Cabral chegou inclusive a considerar tardiamente, em entrevista concedida ao poeta José Paulo Moreira da Fonseca em 1987, que seu interesse pela cultura espanhola talvez estivesse ligado ao parentesco com a cultura luso-brasileira, pois viver na Espanha deixaria o escritor brasileiro menos exilado do que em qualquer outro país não ibérico (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 31).

Todas essas questões encontram-se em jogo quando Georg Rudolf Lind reconhece que João Cabral pertencia a uma categoria de artistas cuja obra supera e amortece a biografia, embora ligada por mil fios à vida do autor, tornando-se assim permanente desafio para seus comentadores. Foi o que o crítico alemão disse durante a conferência “João Cabral de Melo Neto, modelo de um poeta objectivo”, realizada na Livraria Quadrante, em Lisboa, no dia 30 de março 1969, e editada no ano seguinte pela revista *Humboldt*. Longe de estar esgotada, a discussão continua a desafiar os leitores e especialistas cabralinos e a oferecer ainda novas searas interpretativas, em particular no sentido de revisitar os lugares-comuns cristalizados pela crítica assim como pela mitologia criada em torno do autor, as quais ele

também ajudou a construir. Um dos elementos centrais da sua mitografia diz respeito ao fato de João Cabral não ter biografia, ou melhor, da sua biografia não interessar para a obra, ou poder ser resumida ao simples registro das mudanças de postos consulares, algo que teria pouco impacto na compreensão da sua escrita. Em carta enviada de Quito, em 21 de agosto de 1980, João Cabral fez um curioso pedido ao editor Daniel Pereira, encarregado da publicação de *A escola das facas* na José Olympio:

Se não for essencial para Vocês, gostaria que o livro saísse sem fotografia e sem a minha biografia. Em geral, as fotografias de intelectuais são ridículas: mostram-nos 30 anos mais jovens e com ares meditados que ninguém pode levar a sério. Quanto à biografia, é coisa que não tenho. (Melo Neto *apud* Ferraz, 2021, p. 196)

Reproduzida nas páginas da *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto* (2021), a carta é convocada desde logo no texto de apresentação escrito por Eucanaã Ferraz, organizador do volume. Na sua “Tabuleta”, o ensaísta e especialista na obra cabralina sublinha que, de acordo com esses critérios, uma fotobiografia seria algo duplamente desaprovado pelo poeta, que recusou insistentemente o que chamava de poesia confessional. Exemplar de certa modernidade convicta de que a vivência particular do escritor deveria permanecer fora da escrita, sua obra afastou-se ao máximo do mito romântico, dos enredos que diretamente ligavam a pessoa física do escritor à instância textual do autor. Mas se João Cabral pode ser considerado um “artista inconfessável” — título de um de seus poemas —, e defendia para si uma ausência de biografia, como bem observa Eucanaã, “uma das marcas de sua poética é justamente o que se pode chamar de *memorialismo*” (Ferraz, 2021, p. 7, grifos do autor).

As tensões entre vida e obra nitidamente aparecem em *João Cabral de Melo Neto, uma biografia* (2021). Ao comentar aquela carta enviada ao editor da José Olympio, Ivan Marques destaca ainda que *A escola das facas*, o livro em que o autor não queria que constasse nem fotografia nem biografia, curiosamente, estava impregnado de dados autobiográficos, muitos deles ligados à infância e às primeiras vivências pernambucanas. Se não podemos falar de uma biografia ao modo romântico, em que as fronteiras entre vida e escrita se querem indistinguíveis, essas recentes publicações demonstram-nos que a instância biográfica, quando bem articulada à obra, pode se tornar muito relevante para os estudos literários. Um dos índices mais claros talvez seja a condição exilada, ou excêntrica, a partir da qual João Cabral produziu sua obra em função da carreira diplomática, a vários níveis decisiva no percurso literário do autor, pois ele sempre teve a consciência de que se não tivesse sido diplomata, a sua poesia seria completamente diferente, como também confessou no documentário *Recife/Sevilha*.

A obra de João Cabral inevitavelmente está enredada aos mil fios da vida do autor, como cedo mostrou George Rudolf Lind (1970), o que iria se refletir no modo como se deu o processo de recepção,

tantas vezes condicionado por fatores extraliterários. Lembremos que a sua poesia começou a circular tanto no Brasil quanto em Portugal graças ao investimento e aos esforços próprios, como é natural num primeiro momento, através da publicação de seus primeiros livros, todos edições de autor. Também a divulgação foi beneficiada por contatos pessoais, que permitiram a formação de um público leitor, a princípio bastante reduzido, porém especializado e composto por destacadas e influentes figuras da cena literária luso-brasileira, na medida em que João Cabral enviava seus livros tanto para escritores, poetas, intelectuais brasileiros quanto para portugueses. Foram eles os primeiros intérpretes e responsáveis pela inserção do jovem poeta pernambucano no circuito literário através da visibilidade que possuíam nos suplementos de jornais e revistas, no espaço que dedicaram a apreciações críticas da sua **engenhosa, estranha e nítida poesia**, como veremos no capítulo **Trânsitos**.

Todo esse expressivo diálogo com Portugal e com autores portugueses ficou à margem da obra por não pertencer a uma dimensão textual, ou poética, e sim às circunstâncias que envolveram sua recepção. Recordando a formulação de Lind (1972), para João Cabral ser “inspirado”, isto é, para que algo impactasse sua escrita, parecia precisar de uma vivência mais estreita no lugar. Apesar de “inspiração” ser uma palavra nada cabralina — anticabralina, diríamos —, e carregar sentido negativo no seu vocabulário, indica-nos algo factual: quase todas as cidades onde ele viveu em exercício de funções diplomáticas despontaram na sua poesia. Desse modo, ele precisou viver dois anos em Portugal para escrever o poema “Na cidade do Porto”, topônimo que aparece pontualmente em “Sevilha em casa”, ambos publicados em *Sevilha andando* (1989), ou mesmo visitar a pequena localidade onde viveu e se suicidou o autor de *Amor de perdição* (1862) para escrever os poemas “Visita a São Miguel de Seide” e “A Camilo Castelo Branco”, de *Agrestes* (1985). Este livro, como sugerem as duas composições, foi composto em parte no Porto, assim como quase integralmente *Crime na Calle Relator* (1987), segundo Arnaldo Saraiva (2014), uma das pessoas mais próximas de João Cabral durante esse período.

Ainda que essas marcas tenham ficado inscritas na poesia cabralina, sobretudo na sua produção mais tardia, é notório que elas são episódicas, por vezes relacionadas por contraste a motivos espanhóis, especialmente sevilhanos, como é o caso daqueles dois poemas. Se o título do primeiro poderia sugerir a homenagem à cidade portuguesa, sua leitura desfaz por completo a impressão na medida em que a paisagem é puramente cenário e o poema está, conforme sinaliza o nome do livro, ligado à paixão do poeta por Sevilha. É o que nos apontam os versos iniciais: “Numa dessas tardes vazias, / em que só se está, não se vive, / da janela que dá para a rua, / comercial, consultar e triste, // vi passar, entre as que passavam, / uma mulher de andar sevilha” (Melo Neto, 2014, pp. 812-813). Sem particular ênfase,

o lugar é apenas o ponto de partida onde se situa o sujeito da enunciação, no caso, podemos dizer o próprio João Cabral, que via a Rua de Sá da Bandeira da janela do consulado do Porto, então localizado no centro da cidade. Sua caracterização, “comercial, consular e triste”, parece refletir o estado anímico do sujeito que a vê, por alguns instantes, acometido pela fulminante passagem de uma mulher que andava como as tantas sevilhanas que João Cabral viu passar na *calle Feria*. Um andar imponente, de “pisar decidido”, de quem carrega a cabeça erguida, “soberana” que as mulheres ali, da cidade do Porto, desconheceriam, pois só naquela rua andaluza as “mulheres da plebe / passam com porte de duquesas” (*ibidem*). Movimentos que não nos deixam de evocar os “Estudos de uma bailadora andaluza”, do livro *Quaderna* (1960), publicado em Lisboa, até porque o poema posterior retoma, em parte, algumas das metáforas do anterior, nomeadamente, a espiga e a chama — que veremos no tópico **Quaderna, este livro luso-brasileiro**, no segundo capítulo desta tese.

A outra referência à cidade portuguesa encontra-se nos versos “faço vir às pressas ao Porto / sevilhana além de Sevilha” (*idem*, p. 811), alusão à poeta Marly de Oliveira, segunda companheira de João Cabral, a quem é dedicado o livro *Sevilha andando*. Ao lado da autora de *A suave pantera* (1962), livro premiado pela Academia Brasileira de Letras, João Cabral viveu parte de sua estadia portuguesa, após a morte de Stella Maria Barbosa de Oliveira, sua primeira companheira, que inclusive chegou a viver na Villa Adriano, residência oficial do cônsul-geral — episódio, não por acaso, tratado em **Na cidade do Porto**, no capítulo **Entretempos**. À Stella, arquivista de profissão, devemos este trabalho. Graças aos esforços da primeira parceira do poeta preservou-se todo o acervo — cartas, bilhetes, cartões-postais, manuscritos, fotografias, toda sorte de documentos — que está sob a guarda da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Ela foi a grande responsável por reunir e organizar sincronicamente os papéis de João Cabral à medida que iam se acumulando, conservando o arquivo como valioso objeto da mudança, que poderia ter sido disperso em meio às constantes remoções de postos diplomáticos, habituais a cada dois anos. No assinalável volume da correspondência pessoal do autor, indicado no inventário por cerca de mil e cem entradas, encontramos os muitos nomes dos destinatários portugueses que veremos ao longo da tese. Sem ele, não seria possível rastrear a trama de contatos, nem cruzar as informações coletadas nos espólios, institucionais e particulares, consultados em Portugal.

A correspondência assumiu protagonismo desde o primeiro momento desta investigação. Através dela, conseguimos recuperar as muitas vozes que aqui se reúnem, desde o relato autoral, tão essencial para a compreensão de certos aspectos, até os testemunhos dos interlocutores de João Cabral. Essa perspectiva documental, além de multiplicar as nuances desta narrativa, da história da recepção e

seus vários desdobramentos, deu-nos um expressivo ponto de partida, ao evidenciar que, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, o poeta brasileiro muito se interessou por Portugal, e sobretudo quis estabelecer com seus contemporâneos diálogo direto. Afinal, longe do Brasil, ele esteve durante uma longa temporada bem mais perto daquele país, com o qual partilhava uma comunidade linguística, entre tantos falares estrangeiros. Mas, antes mesmo da transferência para Barcelona, onde começou a reconhecer sua ascendência poética espanhola, João Cabral voluntariamente esforçou-se desde sua estreia literária para estabelecer laços fraternais com os que então estavam distantes, do outro lado do Atlântico. E, além disso, ele conheceu mais da literatura portuguesa, em especial da poesia portuguesa produzida no seu tempo, do que demonstraria publicamente, ou do que poderíamos vislumbrar em seus versos. Mesmo assim não foi, à maneira de seus antecessores Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, franco interlocutor da tradição da poesia portuguesa e de seus contemporâneos portugueses. A única exceção é Sophia, que ocupa lugar de destaque na sua obra — como veremos, em detalhe, na parte dedicada à autora no capítulo **Diálogos**.

No imaginário de João Cabral, em algumas controversas declarações, a imagem de Portugal e da poesia portuguesa está reduzida à sua “vocação *lírica*”, no dizer de Eduardo Lourenço (1999, p. 38), à expressão de sentimentos, típica de certo lirismo, que é sem dúvida um dos veios expressivos dessa produção poética, porém não o único. De certo modo, pensando a dicotomia estabelecida em “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” (1952), a poesia portuguesa estaria atrelada à dos poetas ditos inspirados e ao perfil, um tanto caricatural, traçado por João Cabral, enquanto no polo oposto, e positivo, poderíamos situar a Espanha, a cuja poesia ele atribuía a linguagem objetiva, concreta, dos poetas oficiais, os que têm no trabalho seu emblema. Como é evidente, esses valores estão contaminados pela própria perspectiva do teórico, de modo reconhecidamente sectário, pois nem a poesia portuguesa nem a brasileira são apenas inspiradas, sentimentais ou subjetivas, como nos dá a entender João Cabral, embora exista uma forte tradição nesse sentido, e nem mesmo a poesia espanhola é absolutamente objetiva. É o que reconheceu em carta a Murilo Mendes, ao dizer que só era capaz de se interessar pela “Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas” (Melo Neto *apud* Araújo, 1972, pp. 193-194), ao passo que o poeta de *Tempo espanhol* incorporando o “tom de veemência explosiva”, o catolicismo, o lado mais espiritual, medieval e gótico, fazia da sua Espanha mais total, completa.

Estamos diante de um caso de “afinidades eletivas” — termo que era usado pelos alquimistas para explicar a atração e fusão dos corpos mais tarde consagrado por Goethe —, que escapam, por

vezes, a qualquer escrutínio mais analítico. Contudo, a relação controversa estabelecida por João Cabral com Portugal, sobretudo com a tradição, não interferiria na relação que os críticos, escritores, intelectuais e poetas portugueses desenvolveriam com o brasileiro, responsáveis pelo pronto acolhimento da obra cabralina. Convém destacar que tal receptividade estava associada mais ao contexto cultural e literário, extremamente favorável, no qual que ele tomou parte e foi sendo incorporado do que rigorosamente ao seu caso particular. Claramente houve uma série de fatores propícios, formando uma conjunção astral perfeita, para que sua poesia fosse capaz de inserir nesse circuito, de se estabelecer na plêiade brasileira até assumir “função de astro”, no dizer de João Gaspar Simões (1967), inclusive com o poder de criar satélites. Para o crítico, com João Cabral operava-se “uma curiosa translação no orbe lírico nacional” (Simões, 1962, p. 3), quer dizer, invertiam-se os papéis do complexo jogo de influências literárias. À medida que Fernando Pessoa era considerado o poeta mais influente no Brasil, João Cabral era o “astro poderoso” que atraía a nova poesia produzida em Portugal, sobretudo depois de 1961. Esse é um diagnóstico que, na verdade, demonstra como a poesia pessoana e a poesia cabralina, distantes de seus contextos originais, formulavam naquele momento interessantes respostas ou soluções para as questões de brasileiros e portugueses.

A impressão de que João Cabral rejeitava tudo que remetesse a Portugal, ou tivesse qualquer origem portuguesa, sobretudo cristalizada na década de 1990, aos poucos se mostra ilusória, ao menos mais labiríntica do que parece à primeira vista. Uma das prováveis razões para que se construísse esse lugar-comum está atrelada ao fato de que várias declarações que o autor concedeu ao longo de décadas, entrevistas, depoimentos e todo tipo de testemunho, dispersos em jornais, revistas e livros publicados no Brasil e em diversos países, ficaram, em certa medida, salvaguardadas em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998). A edição, organizada por seu amigo Félix Athayde — bibliografia obrigatória da fortuna crítica cabralina e deste estudo —, selecionou e compilou o que literalmente, nas suas palavras, *magister dixit* durante sua lida literária. Isso só foi possibilitado pelo acesso ao arquivo particular de João Cabral, criado por Stella, figura que acompanhou a feitura do livro. Embora no prefácio do volume o organizador afirme que, para além das propositais repetições, encontraremos naturais contradições de João Cabral que, como as de qualquer homem, dependem muito da época e das circunstâncias em que foram ditas, esta é, a nosso ver, a única contrariedade da edição.

Certas afirmações, especialmente as mais polêmicas, quando deslocadas do seu contexto original, adquirem peso e dimensão diferentes, na maioria das vezes, atingindo o perigoso estatuto de verdades absolutas. É o caso, por exemplo, da entrevista concedida a Arnaldo Jabor em 1991, de onde

se tirou a controversa citação do verbete sobre Fernando Pessoa, a propósito do suposto mal que o poeta português teria feito à literatura. Nessa ocasião, que observaremos com maior detalhe, Pessoa não foi o único alvo, mas também Drummond e Mário de Andrade, poetas que João Cabral admirava, o que demonstra o caráter polêmico dessa entrevista, toda marcada por um tom ácido, a nosso ver, muito devedor do temperamento do jornalista, que parece interpretar, por vezes parafrasear, as respostas do entrevistado. Para evitar certas armadilhas críticas, procuramos consultar os depoimentos originais, acompanhando com maior cuidado as oscilações do discurso, ao menos os que estão disponíveis através da valiosíssima Hemeroteca Digital Brasileira.

Pensar a recepção de João Cabral em Portugal não será apenas pensar a leitura da obra do autor em outro país, isto é, fora de seu país de origem, mas incorporar uma questão ainda mais ampla e complexa: a língua. Corpo vivo, sonoro e sensível, patrimônio daqueles que a falam, a língua portuguesa é uma pluralidade de pátrias, espaço linguístico comum ao Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Contudo, não podemos esquecer que o espaço matricial da língua portuguesa — a lusofonia — é atravessado primeiro pela ferida colonial, de modo que as relações entre os discursos e os imaginários de cada país que compõe essa comunidade não poderiam ser mais diversas. Longe de querermos aqui adentrar no movediço terreno da historiografia e das complexas relações Brasil-Portugal, no qual bem se aventurou Eduardo Lourenço em *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia* (1999), sublinhamos que se trata de uma questão cultural, de mitologia cultural, como analisou o ensaísta. A rasura da raiz lusitana, que afastaria o percurso historicamente partilhado, sempre esteve voltada para a busca de uma identidade brasileira. “Mas quem disse que a semelhança era uma garantia de compreensão e harmonia?”, questiona-nos Lourenço.

Em 1969, no inquérito “A situação do escritor de língua portuguesa”, promovido pelo *Diário Popular*, abriu-se um largo debate sobre tais questões, em especial as condições de produção lusófona, para o qual foram convidados os nomes mais representativos das literaturas portuguesa e brasileira, desde romancistas, poetas e ensaístas, inclusive João Cabral.³ Uns defenderam a perspectiva do desconhecimento e estranhamento mútuos, como Autran Dourado, enquanto outros reafirmavam um ponto de vista convergente, como José Cardoso Pires, quando disse sempre ter existido em Portugal um clima de interesse pela literatura brasileira: “Graciliano, Lins do Rego, Manuel Bandeira, Drummond de

³ Em carta enviada pelo responsável da Sociedade Industrial de Imprensa, de 9 de maio de 1968, João Cabral é convidado a participar do debate, enviando suas respostas ao questionário “A situação do escritor de língua portuguesa”, elaborado por Maria Antônia Palla. Ao que tudo indica, ele não chegou a enviar sua resposta, pois não conseguimos localizar seu depoimento nas páginas do *Diário Popular*.

Andrade e, mais recentemente, João Cabral de Melo Neto são desde a primeira hora conhecidos de uma larga camada de leitores portugueses. Alguns influenciaram até muito dos nossos escritores...” (Pires, 1969, p. 8).

Quanto à existência de uma literatura de língua portuguesa, Autran Dourado discordava radicalmente, assumindo haver apenas um passado comum, ao passo que Ruben A., em posição oposta à do brasileiro, concorda com a mesma veemência. O ficcionista português dizia-se espantado com a notável heterogeneidade dessa literatura comum, que teria resistido “a todas as tentativas de uniformização, de vocabularização, de junção [sic]” (Leitão, 1969, p. 9), pois era fantástico o fato de que na mesma língua se tenham publicado obras como as de Guimarães Rosa, Aquilino Ribeiro, Fernando Pessoa e Graciliano Ramos, por exemplo. Quando questionado acerca dos pontos de contato e de afastamento entre a literatura portuguesa e a brasileira, Ruben responde nestes termos: o contato resulta do trabalho “com uma enxada que é parecida” e o afastamento “da diferença da terra onde se aplica essa enxada” (*ibidem*). Ao fazer do escritor um lavrador, a metáfora da enxada parece imagem justa para tratar das relações luso-brasileiras, em particular no caso da poesia cabralina, tão voltada para a ideia de trabalho. Desdobrando o pensamento de Ruben A., a enxada — a língua — usada por João Cabral é parecida com a usada pelos poetas portugueses, embora em poesia a língua seja sempre outra, mas a terra onde aplicou o instrumento determinaria os incontornáveis pontos de afastamento, produzindo nesses lavradores efeito tão atrativo.

O efeito de João Cabral em terras portuguesas vem recebendo, nos últimos anos, atenção crítica. Solange Fiuza Yokozawa é uma das estudiosas que mais tem se dedicado ao assunto: dos vários textos publicados poderíamos destacar o que dedicou à relação do poeta brasileiro com a tradição poética portuguesa (2015) e ao processo de canonização do autor em Portugal (2017). Também destacamos as contribuições de Viviana Bosi (2015) e de Rosa Maria Martelo (2018), esta última, autora da primeira dissertação de mestrado sobre a poesia de João Cabral defendida em Portugal, em 1988, transformada no livro *Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto* (1990). Dos muitos estudos comparativos entre a obra de João Cabral e a de poetas portugueses, desde os mais frequentes — Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O’Neill, Carlos de Oliveira — até os mais distantes — Herberto Helder e Ruy Belo —, sublinhamos o artigo pioneiro “Um poeta na voz de dois poetas” (1990), de Fernando J.B. Martinho, que se dedicou ao diálogo com Sophia e O’Neill.

As muitas direções apontadas nesses estudos são aqui alargadas e aprofundadas em dois sentidos, o horizontal e o vertical, articulados pelas imagens do *mapa* e do *arquivo*. Delinear um panorama do que foi — e ainda é — a recepção crítica de João Cabral em Portugal é observar um extenso arco temporal que se inicia nos fins da década de 1940 e continua até hoje, acompanhando, portanto, a própria amplitude de publicação da obra. Uma história da recepção, que significa uma história das leituras de uma obra, sendo um processo que se desenvolve em *continuum*, pode ser melhor compreendida a partir do eixo cronológico, da sucessão de eventos que possibilitaram o conhecimento de determinado autor. Preservaremos, para conduzirmos a nossa leitura, o ponto de vista diacrônico, cartografando os *momentos decisivos* — bem cientes de que o caráter *de-cisivo* é produto de uma “decisão”, de um corte arbitrário, como destaca Ettore Finazzi-Agrò (2013) — ocupados pelo surgimento, pela ampliação e articulação da obra cabralina em território português. Partindo desse limite territorial, a cartografia que elaboramos diz respeito ao campo de conhecimento das ciências sociais e humanas e, como tal, trata de movimentos, relações, forças. Ao desenhar esse mapa de leitura, assimilamos uma topologia dinâmica e disponível ao registro das transformações decorridas no terreno percorrido e à percepção do sujeito que cartografa, no caso, da cartógrafa.

Para a construção desta narrativa — dentre as muitas possíveis — a perspectiva sincrônica, de forma complementar à diacrônica, como estratégia flexível de análise crítica, atua desde as incisões até as sobreposições que permitem o exame mais detido de um conjunto de enunciados dispersos. É através dessa dispersão discursiva de que fala Michel Foucault (2020) que poderemos empreender a história do que foi dito, a história da recepção, refazendo, em outro sentido, o trabalho da expressão. Ainda que o termo assumia outros significados no seu pensamento, sobretudo com a fixação do conceito de arqueologia, a imagem do *arquivo* assume também dimensão documental, em certa medida, institucional, no que se refere às fontes que possibilitaram *a priori* os movimentos de pesquisa, como, em sentido projetivo, tornou-se um outro *arquivo*, inventário desta reflexão. Desde logo, porque todo o trabalho de recolha, seleção, cruzamento de dados e composição narrativa tem como finalidade a fabricação desta espécie de dispositivo que é afinal uma tese de doutoramento. Os fios, as linhas e redes que servem de apoio à escrita naturalmente acabam por forjar na sua costura certa continuidade nos espaços onde se encontram fissuras, fraturas, linhas de fuga. Neste enredo, que nos dará a ver um *mapa* e um *arquivo* da recepção portuguesa de João Cabral, não tencionamos forçar demasiadamente as costuras, mostrando seus incontornáveis limites e suas naturais fragilidades, embora, às vezes, o gesto nos seja inevitável para que o tecido não se desfaça.

Sob o “cristal do número quatro” (Melo Neto, 2014, p. 444), a tese está estruturada em quatro capítulos que se desdobram em quatro tópicos. O desenho que é definido por este traçado regulador não quis se aproximar de modo arbitrário dos princípios arquitetônicos tão caros à poética cabralina, mas, enquanto parte integrante do processo compositivo, foi o formato que se mostrou mais adequado. Depois de muitos esboços e tentativas de dar forma à matéria sempre intempestiva da investigação, chegamos a esse mínimo múltiplo comum que permitiria enquadrar o objeto de estudo nos seus aspectos essenciais. Entendemos ser metodologicamente pertinente acompanhar a recepção na própria linha do tempo que, como fio condutor, guia as três primeiras partes do trabalho, organizadas à volta do que podemos chamar de fases, ou ondas, receptivas: os anos de formação, do fim da década de 1940 até de 1950; o ápice e a consagração na década de 1960; a canonização e estabilização, da década de 1980 aos anos 2000. Estes dois últimos momentos serão sobrepostos porque o período da década de 1970, em especial a partir do 25 de Abril de 1974, é menos profícuo do ponto de vista recepcional à medida que “outro valor mais alto se alevanta” (*Os Lusíadas*, I, 3). E também porque queremos abrir espaço à vertente estética da recepção, explorada no último capítulo com o estudo de casos.

No primeiro capítulo, **Trânsitos**, acompanhamos as idas e vindas dos processos que condicionaram a recepção. Subordinada à circulação dos livros, ela não pode ser dissociada do intercâmbio bibliográfico promovido pelo próprio autor, que chamaremos, à falta de melhor termo, de ofertório — ou ofertório cabralino —, palavra que aqui é tomada no seu sentido mais amplo, de oferta, sem qualquer contorno religioso, para se referir ao conjunto de ofertas de livros. Num primeiro momento, o acesso ao texto estava completamente condicionado ao livro, cuja difusão, desafiadora sobretudo naquela época, é determinante para que os títulos chegassem às mãos dos destinatários certos, transposta a inicial distância entre Brasil e Portugal, e depois entre os outros países em que João Cabral viveu e Portugal. É inegável que, além da qualidade e da originalidade, a poesia de João Cabral tornou-se objeto de interesse crítico porque atingiu determinados leitores. A publicação da revista *O Cavalo de Todas as Cores*, a incansável ajuda do “caixeiro-viajante” Alberto de Serpa, bem como toda a atividade da editora artesanal O Livro Inconsútil, articulam-se de modo direto à apreciação crítica de Vitorino Nemésio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, os primeiros a se debruçarem sobre a poesia do autor, ainda na década de 1950, quando ela não era difundida nem editada no país.

O segundo capítulo, **Horizontes**, trata do encontro do “*riguroso horizonte*”⁴ inscrito na obra de João Cabral e dos horizontes de seus intérpretes portugueses através dos episódios que envolvem as publicações de *Quaderna* (1960) e *Poemas escolhidos* (1963), livros que marcam a entrada do autor no mercado editorial; as apresentações teatrais de *Morte e vida severina*, realizadas pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), em Lisboa, Coimbra e Porto, durante o final de maio e início de junho de 1966, e as leituras de *A educação pela pedra* (1966). Com esse título, queremos sinalizar o inequívoco diálogo com a chamada “Estética da recepção”, aporte teórico que atravessa as análises desses objetos, guiando de modo amplo a investigação e a nossa abordagem. Hans Robert Jauss, no seu nuclear e provocativo ensaio, defende que a literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no “horizonte de expectativas” dos leitores, críticos e autores, contemporâneos e extemporâneos, ao experienciar determinada obra. Dessa maneira, o autor propõe a investigação do fenômeno literário “no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico” (Jauss, 1994, p. 38).

A expressão utilizada por Jauss, que tem origem na fenomenologia de Husserl e na hermenêutica de Gadamer, não deixa de ser, portanto, um quadro de referência a partir do qual as experiências, ações e observações adquirem significado (cf. Aguiar e Silva, 2002, p. 111). É nesse sentido que, reabilitando o papel do leitor, a concretização do texto literário como objeto estético realiza-se na experiência da leitura. Mediante a fusão parcial, ou, dito de outra forma, a interseção de dois “horizontes de expectativas”, aquilo que está inscrito no texto toca a leitura do intérprete. Sabemos que uma obra não emerge num espaço vazio nem se apresenta absolutamente como novidade, tampouco um leitor é uma folha em branco ou uma entidade estável. A interação que se institui entre um e outro não pode ser entendida como mera causalidade, uma vez que, antes mesmo do ato de leitura, são duas instâncias autônomas, rejeitando-se, assim, a hipótese de que o leitor seja mero produto do texto, ou a de que o texto seja mera construção do leitor. Em conformidade ou ruptura com certos códigos, a obra é um artefato singular que possui certas marcas, enquanto o leitor, por sua vez, carrega consigo um repertório de valores e ideias que é constantemente modelado e remodelado no decurso de múltiplas experiências vitais e leituras cumulativas e constituídas ao longo do tempo.

Ao reconstruir os horizontes de expectativas que envolvem a obra de João Cabral na década de 1960, chegamos ao ponto mais alto da recepção, que é explorada no terceiro capítulo de modo dual.

⁴ A epígrafe de *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiópe* (1947), “Riguroso horizonte”, verso do poema “El horizonte”, do livro *Cántico* (1928), de Jorge Guillén.

Entretempos aponta o sentido da continuidade, acompanhando outros episódios que se verificam até meados da década de 1980, quando o poeta foi cônsul-geral do Brasil no Porto, bem como as repercussões do Prêmio Camões em 1990 e da sua morte em 1999. Toda a atenção recebida pela obra de João Cabral na cena cultural e literária em Portugal não se resumiu às páginas do noticiário, ou das seções de crítica de livro. O impacto causado pelo autor brasileiro também ficou registrado em significativa parcela da produção poética portuguesa. Ensaíamos, assim, um movimento de transição, com a suspensão do eixo cronológico para observarmos mais de perto as muitas camadas presentes na recepção a partir do viés estético. Utilizamos as expressões de dois poetas, José Fernandes Fafe e José Gomes Ferreira, como emblema do fenômeno de influência, a fim de percebermos como a poesia cabralina tornou-se “moda” e quais foram as consequências, mais ou menos felizes, do processo, verificando em que medida o poeta brasileiro pode ser considerado um “estragador involuntário de poetas portugueses” (Ferreira, 1998, p. 205). Tratando desse tema, incontornavelmente, chegamos às questões da influência poética, ou àquilo que desde Harold Bloom se entende como *A angústia da influência*, no original *The anxiety of influence: a theory of poetry* (1973).

Não nos interessa a discussão à volta do pensamento do crítico norte-americano, também ele alvo dos conceitos que elaborou para explicar as relações intrapoéticas, como a “desleitura” (*misreading*) e a “interpretação errônea” (*misinterpretation*), sobre as quais muito já se escreveu. A ideia de que a influência atua na história da literatura em sentido genealógico, no qual os antigos formam os modernos, patente no ensaio “Tradição e talento individual”, de T.S. Eliot, não é novidade, nem algo estritamente elaborado pela teoria bloomiana. Contudo, sua tese alterou radicalmente o sentido da palavra *influência* no âmbito dos estudos literários. Harold Bloom (2007, p. 40) assinala que o sentido que atribui à influência poética, “poder ascendente; poder de dirigir ou modificar”, é tardio e mais ligado ao seu sentido moral, portanto, distante do sentido etimológico de “influxo”, de “emanação ou força sobre a humanidade proveniente dos astros”, mantido durante séculos na palavra influência. Seu significado de “ter um poder sobre outra pessoa”, atribuído no latim escolástico, assim preservou esse sentido astral, de um poder divino e secreto. Ser influenciado queria então dizer “receber um fluido etéreo proveniente dos astros”, um fluido que afetava tanto o carácter e o destino de uma pessoa quanto alterava todas as coisas sublunares (*ibidem*). Não por acaso encontramos na crítica de Gaspar Simões a imagem do astro em referência ao poder de influência de João Cabral e de Fernando Pessoa, e mais recentemente, a propósito de *Pessoa e outros fingidores*, Maria Irene Ramalho (2021, p. 11) prefere o conceito de

constelações, em vez do conceito de influência, por considerar mais proveitoso falar não de influências poéticas, mas de “constelações de poetas / constelações de poemas”.⁵

À procura do que definiu como “*o poeta no poeta*”, e para tal distinguindo uma série de mecanismos interpretativos — as seis proporções de revisão, que funcionariam como defesas psíquicas —, Bloom contribuiu para que se criasse a ideia de que a *angústia da influência* existia na relação entre sujeitos. E, ainda, atravessada por impulsos agonísticos, levava à luta entre poetas fortes, se fosse necessário até a morte, com os seus precursores igualmente fortes, o que mais tarde será refutado pelo autor, pois, segundo ele, a *angústia da influência* existe entre poemas. Na revisão crítica que escreveu sobre o livro de Bloom, Paul de Man destacou que, afastando os ornamentos da psicologia, o encontro entre o poeta atrasado e o poeta precursor é a versão deslocada do encontro paradigmático entre leitor e texto. O ponto de vista mais importante dessa teoria seria o de que

[...] tal *encontro* é necessário e tem precedência em relação a quaisquer outros acontecimentos, biográficos ou históricos, da vivência do poeta. Isso significa que os textos emergem do contacto com outros textos e não do contacto com acontecimentos ou com agentes da vida (a menos que, claro, tais agentes ou acontecimentos sejam eles próprios tratados como textos). Dizer que a literatura se baseia na influência é dizer que é intertextual. E as relações intertextuais contêm necessariamente um momento interpretativo. Para poder ser literalmente produtivo, o encontro implica uma leitura, por muito incipiente e superficial que esta possa ser (apesar de, claro, poder ser muito minuciosa). (Man, 1999, p. 295, grifo do autor)

Os muitos contatos “com acontecimentos ou com agentes da vida”, na expressão de Man, são tratados como textos a partir do registro documental. Correspondências, manuscritos, dedicatórias em livros e toda a sorte de papéis que nos inicialmente ajudaram a conhecer os fios textuais e paratextuais estabelecido entre autores — o círculo de amigos e afinidades de João Cabral em território português — deram-nos as mais valiosas perspectivas desta investigação, mostrando-nos que as fronteiras entre obra e vida, por vezes, são difíceis de mensurar. Também por isso optamos por incorporar ao longo da escrita da tese as imagens que fazem registro desse material, assinalando desde já sua importância, que não se quer somente ilustrativa, reservando o espaço dos anexos para testemunhos complementares e para os raros registros fotográficos de João Cabral com escritores e poetas portugueses.

⁵ Em *Fernando Pessoa e outros fingidores* (2021, p. 11), ampliando o conceito de influência, Maria Irene Ramalho esclarece que a noção de constelação possibilita inclusive a leitura de autores ou obras antes nunca aproximadas, nas suas palavras, de “poetas ou poemas que não precisam de estar em contacto, ou em conjugação, para serem lidos como parte da mesma constelação”. Entretanto, em sentido amplo, valemo-nos da metáfora para ilustrar a constelação de poetas portugueses que estabeleceram, direta e indiretamente, ligações literárias ou pessoais com João Cabral.

É assim que no quarto e último capítulo, **Diálogos**, exploramos os encontros — e desencontros — poéticos e biográficos com Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade e Gastão Cruz. Nesse momento fica ainda mais claro que a influência poética nem sempre é dívida ou angústia, como o próprio Harold Bloom viria a reformular, recentemente, dando sua sentença final sobre o tema ao definir “a influência simplesmente como *amor literário, atenuado pela defesa*. As defesas variam de poeta para poeta. Mas a presença avassaladora do amor é vital para o entendimento de como a grande literatura funciona” (Bloom, 2013, p. 21). É esse *amor literário*, de uma *literatura como modo de vida*, como sugere o subtítulo de *A anatomia da influência*, de onde extraímos as últimas palavras de Bloom, que afinal é a *vida da poesia*.

*

Por fim, e não menos importante, em relação às questões linguísticas, julgamos ser pertinente, em especial, num estudo que explora a recepção de um poeta brasileiro por leitores portugueses, manter a grafia original dos autores que são incorporados à tese em forma de citação. Em outras palavras, isso quer dizer que coexistem duas das variantes da língua portuguesa, por vezes flutuantes na escrita na autora, sobretudo no léxico, por influência da sua vivência em Portugal durante a realização desta tese. Afinal, a influência é natural e inevitável, como disse Fernando Pessoa, algo “de que só não sofre quem não vive” (*apud* Martinho, 1991, p. 19). E, ainda, por acreditarmos na potência múltipla e errante da língua, a favor de um dos lemas da Poesia Pau Brasil, aqui ligeiramente adaptado, a favor da *contribuição milionária de todos os usos, como escrevemos, como somos*.⁶

⁶ “A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”. *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado originalmente no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 18 de março de 1924.

1. TRÂNSITOS

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco.

“Psicologia da composição”

1.1. O fulminante *cavalo de todas as cores*

Quando vivia em Barcelona, João Cabral de Melo Neto fundou O Livro Inconsútil. Em cartas e entrevistas ele sempre fez questão de salientar que a pequena editora artesanal, a princípio, não foi motivada por uma ambição propriamente editorial, e sim terapêutica. Para aplacar a dor de cabeça crônica que o atormentava desde a adolescência e pôs fim à sua carreira futebolística — o “futuro grande atleta”, como lemos em “Os três mal-amados” —, o poeta fora aconselhado por um médico a praticar exercícios físicos, sendo indicada a ginástica sueca. Mas, em vez de seguir à risca a prescrição, optou por tratamento alternativo à sua maneira: compra uma máquina tipográfica manual, já que trabalhar nela seria fisicamente tão exigente quanto qualquer exercício físico (Melo Neto *apud* Cadernos de Literatura, 1998, p. 22). Antes de receber todo o material necessário à composição e impressão de pequenas plaquetas, adquirido na tradicional fundição *Neufville*, o aspirante tipógrafo escreve a vários amigos contando os pormenores do seu novo projeto, a fim de obter colaborações e originais para publicar.

Em carta de 16 de setembro de 1947, enviada a Vinicius de Moraes, o título que João Cabral daria ao projeto editorial é revelado, com a observação de que “inconsútil”, essa “palavra luxuosa”, estava tomada em seu sentido mais material: “sem costura” (Melo Neto, 1947). Desse modo ele pretendia fabricar as edições, seguindo um costume que dizia ser muito comum ali em livros de luxo, o que não chegaria a ser exclusividade espanhola, mas estilo do gênero. Tradicionalmente, os colecionadores recebiam seus exemplares em cadernos soltos e dobrados, para que após a leitura pudessem escolher uma capa que proporcionasse o melhor acabamento à obra, tendo em vista sobretudo a sua qualidade. Talvez o caráter despojado da iniciativa já estivesse implícito nessa carta, sublinhado no fato de João Cabral chamar, inicialmente, O Livro Inconsútil de coleção, e não de editora. Mais do que meras publicações, as “coisas portáteis” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 291) que imprimiu tornam-se emblema da efêmera — porém, intensa — aventura tipográfica do poeta.

Até 1950, João Cabral editou treze trabalhos quase todos dedicados à poesia de amigos brasileiros e catalães, à exceção dos poemas de Charles Baudelaire, traduzidos por Osório Dutra — então cônsul-geral em Barcelona, na altura, seu superior. O aprendiz tipógrafo contaria com a assistência de um mestre no ofício: Enric Tormo, gravador catalão, que cuidava das litografias de Joan Miró, não por acaso evocado, posteriormente, no poema “Paisagem tipográfica”, de *Paisagens com figuras* (1956). Mesmo com as valiosas orientações de Tormo, *grosso modo*, o trabalho foi todo aprendido de maneira autodidata, a partir de seus próprios erros e acertos, João Cabral ia compondo as edições. O complexo e árduo manuseio com o maquinário, assim como os desafios iniciais condicionados pela falta de experiência, orientariam a escolha do primeiro impresso. Estritamente por razão de ordem técnica, como teste de impressão, é dada à estampa uma edição autoral: *Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode*, terminada em dezembro de 1947.

Com maior segurança e domínio dos meios, em 1948 são impressos sete títulos: *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira⁷; *Pequena antologia pernambucana*, de Joaquim Cardozo; *Acontecimento de soneto*, de Lêdo Ivo; *El poeta conmemorativo*, de Juan Eduardo Cirlot; *Alma en la luna*, de Juan Ruiz Calonja; e *Cores, perfumes e sons*, de Baudelaire. E, em 1949, *Pátria minha*, de Vinicius de Moraes; *Antologia de poetas brasileiros de agora*, com poemas de Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, selecionados e traduzidos por Alfonso Pintó; *Sonets de Caruixa*, de Joan Brossa. Estes dois últimos jovens poetas espanhóis — um madrileno, o outro catalão —, ligados ao grupo de artistas reunidos à volta da revista vanguardista *Dau al Set* (1948–1956), teriam seus primeiros livros *Corazón en la tierra* e *Sonets de Caruixa* editados nesse período por *El Libro Inconsútil*, como aparece o nome da editora cabralina nas publicações em língua espanhola.

Para aproveitar a máquina Minerva e “as delícias do câmbio” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 291), como diz em carta a Clarice Lispector, João Cabral queria também imprimir uma revista, o que é sinalizado na correspondência trocada com a escritora e outros destinatários, como Lauro Escorel e Manuel Bandeira. Após algumas tentativas frustradas, ele encontraria enfim um parceiro que estivesse realmente interessado em fazer parte da empreitada: o poeta e ensaísta português Alberto de Serpa, a quem enviara exemplares do Livro Inconsútil por sugestão do diplomata brasileiro Renato Mendonça. O amigo em comum e responsável pelo contato tinha servido no consulado do Porto entre 1946 e 1948,

⁷ Sobre a edição do livro, diz Manuel Bandeira: “É possível que nunca viesse a publicar esses versos se não fosse a neurastenia de João Cabral de Melo, que, aconselhado pelo médico a adotar um *hobby* manual, escolheu a arte tipográfica e começou a lançar de Barcelona uma série de edições limitadas do mais fino gosto. Pediu-me o poeta-tipógrafo alguma coisa minha para imprimir e eu me lembrei dos meus jogos onomásticos e outras brincadeiras” (Bandeira, 1958, p. 107).

período em que estreitou relações com Serpa, que residia na cidade. A oferta de “três encantadores volumes” (Serpa, 1949a), nas palavras do destinatário dos livros inconsúteis, não parecia mera cortesia, mas gesto estratégico, tendo em vista a sua influência no meio literário português, em particular o envolvimento em várias publicações periódicas que marcaram a poesia portuguesa, como a revista *Presença* (1927–1940), chegando a ser secretário da sua segunda série, a *Revista de Portugal* (1937–1940), fundada junto com Vitorino Nemésio, os *Cadernos de Poesia* (1940–1942) e a *Távola Redonda* (1950–1954).

Do lado brasileiro, o diálogo epistolar se inicia em carta de 11 de julho de 1949. Já nas primeiras linhas, João Cabral agradece os elogios de Alberto de Serpa ao seu *hobby*, como então encarava o trabalho tipográfico. É interessante pontuar que, apesar de todo o comprometimento, desde o início a atividade é vista como lúdica: imprimir plaquetes “fora do comércio e em luxo” tratava-se de “puro *sport*” (Melo Neto, 1947), como escreve na carta a Vinicius. A expressão utilizada por João Cabral, que se referia ao fato de a produção não ter fins lucrativos, não sendo, portanto, um negócio, convocando sua dimensão física reforçava o suposto objetivo terapêutico constantemente reiterado a outros destinatários e em declarações públicas.⁸ Entre a prescrição médica e o divertimento, o *componedor* amador revela-se profissional na divulgação de seu projeto editorial: assim que terminava cada edição, distribuía os exemplares entre amigos e amigos de amigos, provocando nos seletos destinatários o fetiche bibliófilo e o desejo de virem a ser colaboradores do Livro Inconsútil, como ilustra a promessa de editar os “Poemas quasi [*sic*] brasileiros”, de Serpa, que nunca foram publicados, nem mesmo em outra ocasião. Para o poeta português, João Cabral tinha outra proposta: “Quem sabe se não poderemos levar a efeito uma pequena revista minoritária que tenho planejada, dedicada exclusivamente à poesia, portuguesa, brasileira, espanhola, catalã, galega antiga e moderna” (Melo Neto, 1949b).

Sugerido de modo hipotético, o convite revelar-se-ia bem articulado ao longo da carta. João Cabral evidencia ter uma ideia muito nítida daquilo que queria, do que tinha planejado para outro projeto concebido nos anos anteriores, mas que nunca chegou a sair do papel. Entre 1947 e 1948, João Cabral idealizou a revista *Antologia* em parceria com o amigo Lauro Escorel, então diplomata nos Estados Unidos, e o crítico literário Antonio Candido, que pertenceram ao grupo da revista *Clima*, fundada pelos alunos da Universidade de São Paulo (USP). Inicialmente eles seriam os diretores da revista, os

⁸ Em carta de 4 de setembro de 1947, contando a recente aquisição do material tipográfico, João Cabral escreve a Manuel Bandeira: “Isso é um pouco mania, um pouco coisa de pernambucano (exemplo de José Maria), um pouco de falta do que fazer e algum tanto de recomendação médica: preocupar-me e ocupar-me com coisas mais ‘físicas’, etc.” (Melo Neto, 2001, p. 32).

“escolhedores”, como diz João Cabral a Clarice em carta sem data, muito provavelmente escrita entre agosto e novembro de 1947, estendendo o convite à amiga e explicando-lhe que o cargo não a distrairia da sua escrita, pois “numa revista chamada *Antologia* o trabalho de diretor é um trabalho de escolhedor” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 291). Para além do critério antológico, comum a ambas as publicações, outra afinidade era a epígrafe “*Plus élire que lire*”, de Paul Valéry, citada nessa mesma carta como dístico da revista, que voltaria a aparecer no *layout* da capa esboçada em carta de 26 de julho de 1949, enviada a Alberto de Serpa, na qual, sintomaticamente, o projeto é chamado de antologia:

O CAVALO DE TÔDAS AS CORES

—

PLVS E’LIRE QVE LIRE

Paul Valéry

—

antologia

publicada em cada estação

por

ALBERTO DE SERPA

E

João Cabral de Melo Neto (Melo Neto, 1949c)

Também a periodicidade trimestral e a tiragem de duzentos exemplares eram mantidas, tal qual a estética dos livros inconsúteis, impressos em “bom papel”, o papel de linho “tão alvo como as areias das praias do Nordeste”, nas palavras de Joaquim Cardozo, que acentuou a qualidade ética do tipo Bodoni, frequentemente usado nas edições, conhecido por ser “um dos caracteres gráficos mais dignos e puros” (Cardozo *apud* Mamede, 1987, p. 223). Fica assim evidente como a experiência do tipógrafo e a estética por ele criada — a que poderíamos chamar de inconsútil — assentavam-se sobre uma ética, como bem cedo notou Sérgio Buarque de Holanda (1952) a respeito da poética de João Cabral.

Outro importante tópico do programa editorial cabralino, também explicitado na ocasião do primeiro projeto, era a dimensão estritamente textual, qualquer aspecto externo deveria ser excluído da revista. Dessa maneira não pagaria nenhum tributo à chamada vida literária ou ao livro recebido, não teria seções, nem “as antipáticas e costumeiras ‘seções’ de livros, cine, etc.” (Melo Neto, 2001, p. 61), como escreveu a Manuel Bandeira numa carta de 1948. No que se refere ao formato, João Cabral explica que cada número seria composto por três ou quatro cadernos — ou *pliegos*, como se refere em castelhano —, destinados às colaborações definidas previamente no escopo editorial. Como um pequeno

livro, à maneira das edições do Livro Inconsútil, os conteúdos seriam indicados por uma *portada* — folha de rosto exibindo o título e a autoria do texto —, que poderiam ser selecionados, para cada língua, por um redator responsável, ou para retomar a expressão, um “escolhedor”. Inclusive, uma das opções era começar pela publicação dos referidos poemas de Alberto de Serpa e de uma pequena coletânea intitulada “*El alejandrino en la poesia castellana del presente*”, antes proposta para *Antologia*, como registam as cartas a Bandeira, evidenciando assim a dimensão ibérica da revista. Porém, do ponto de vista prático, o abrangente âmbito cultural ibérico é limitado ao “caráter português-brasileiro”, num plano luso-brasileiro, para garantir mais “liberdade de ação”, permitindo que os diretores se movessem independentemente “dentro do castelhano, do catalão e do galego, sem interferência de gente de outras línguas” (Melo Neto, 1949b).

Dias depois, dizendo-se “posseído” pela ideia da revista, Alberto de Serpa escreve:

Já a vejo na minha frente, e já lhe sugiro um título: — O cavalo de muitas cores. Solo, ou sobre as letras, um Pégaso formoso, que o Almada Negreiros ou o Cícero Dias desenharão da melhor vontade, e a que a sua tipografia dará uma cor em cada número. Que lhe parece? [...] O primeiro número deverá dar já dos melhores, e, assim, lembro-me do nosso Bandeira, ou do Drummond, e de qualquer outro seu patricio; de cá, prosa poética do Régio ou do Gaspar Simões e versinhos do Miguel Torga. Para o n. 2, já cá tenho inéditos do Nobre para um caderno e, para lá mais para diante, faremos um n. só com uma longa e admirável poesia inédita do Fernando Pessoa. (Serpa, 1949a, grifos do autor)

Já exercendo a função de diretor, Serpa sugere que tanto a coordenação quanto o recorte temático ficassem circunscritos ao eixo luso-brasileiro devido ao reduzido formato da revista, contrariando a proposta inicial e um dos principais objetivos de João Cabral, como ficará explícito na carta seguinte. Desde que entrara em contato com o grupo de jovens escritores catalães que publicavam as revistas clandestinas *Algol* e *Dau al Set*, o poeta queria promover sua cultura fora da Península Ibérica, especialmente entre os intelectuais brasileiros, editando “uma revista clandestina catalã brasileira” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 295), como declarou a Clarice Lispector. Não por acaso, João Cabral pretendia batizar a revista com aquele primeiro nome: “palavra que em árabe medieval significa Diabo” (Melo Neto, 1949c), conforme escreve a Alberto de Serpa. Pela resposta ao diretor português, fica nítido que a questão política não seria negociável. Opondo-se radicalmente à restrição às duas literaturas, João Cabral declara que aí influía um motivo político: “o de se apoiar o que o regime atual da Espanha não tolera com bons olhos: a literatura catalã — que é bem interessante — injustamente mantida em *boycott*” (*ibidem*). Com a imposição do regime totalitário comandado por Francisco Franco, que fez do castelhano

língua nacional, João Cabral queria também divulgar a literatura castelhana produzida no exílio e a “não contaminada” (*ibidem*), as que não se curvavam, portanto, ao franquismo.

O incontornável aspecto político naturalmente aparece na correspondência trocada entre Alberto de Serpa e João Cabral, já que os países em que eles viviam, Portugal e Espanha, estavam desde a década de 1930 sob o jugo de ditaduras que mantinham rígido controle dos meios de comunicação, sobretudo impressos. Em virtude disso, o assunto merece especial atenção no *post scriptum* da carta de 17 de julho de 1949, na qual Alberto de Serpa alerta João Cabral sobre os cuidados que deveriam ter com a submissão revista aos Serviços de Censura, em ambos os países, a fim de se evitar qualquer impedimento futuro. Se a censura espanhola não seria um problema, de acordo com o poeta brasileiro, já do lado português havia uma delicada questão: o desentendimento de Serpa com António Ferro, figura do Modernismo e editor da mítica revista *Orpheu* (1915), então diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) — órgão responsável por intervir na fundação, circulação e distribuição dos periódicos. A querela se originava na tentativa de obter autorização de uma revista sem que ela ficasse submetida ao exame prévio da censura, o que foi recusado por Ferro, embora a decisão pudesse ser revertida com acordos. Por “variadas razões de ordem política e moral” (Serpa, 1949b), no dizer de Serpa, ele nunca aceitaria qualquer pacto com o diretor da propaganda e da censura, e, furioso com a situação, atacou publicamente o membro do governo, o que gerou larga repercussão.

O episódio narrado por Alberto de Serpa adverte João Cabral de que a ligação entre eles poderia ter consequências na sua carreira diplomática, ainda que o português não tenha participado ativamente na resistência como outros intelectuais, escritores e poetas, conforme faria questão de sublinhar: “Sou um homem sem qualquer ligação política, um democrata independente que combate, só pelas suas palavras, qualquer extremismo da direita, ou da esquerda” (Serpa, 1949b). A partir de tal declaração de princípios, poderíamos deduzir que o embate com António Ferro estaria pouco relacionado à perspectiva ideológica, mencionada na carta, pendendo muito mais para o lado pessoal ou literário. Nada disso preocupará João Cabral, como evidencia sua contundente resposta: “Se alguma dificuldade a revista me pode criar, futuramente, no caso de designação para um posto em Portugal, correrei com o risco. Afinal de contas, não creio que a situação daí dure eternamente e que, por isso, esteja eu eternamente incapacitado para viver em Portugal” (Melo Neto, 1949e). De fato, essa estadia a longo termo em Portugal acontecerá dez anos após a queda do Estado Novo, quando assume o posto de cônsul-geral no Porto.

Mais investido nas suas próprias convicções pessoais do que alarmado pelas eventuais represálias ou por constrangimentos diplomáticos, João Cabral demonstra assim sua firme e inabalável posição político-ideológica. Apesar de nunca ter tornado pública nenhuma inclinação partidária, sequer ter aderido à militância, em função do cargo no Itamaraty, quem conviveu com ele sabia de suas preferências sempre reservada às conversas e aos escritos íntimos. As ideias e posições políticas de João Cabral distinguiram-se por uma clareza meridiana. De acordo com Lêdo Ivo (2007, p. 16), ele proclamava-se “materialista-atéu-marxista-leninista-comunista-stalinista”, expressão talvez usada durante suas inúmeras discussões, como provocação ao alinhamento à direita do amigo. Como dirá a Alberto de Serpa, na opinião de João Cabral, Lêdo Ivo estava muito ligado aos reacionários brasileiros.

Com relação às questões estritamente editoriais da revista, João Cabral concorda com o título sugerido por Alberto de Serpa, indicando, porém uma ligeira alteração: substitui “muitas cores” para “todas as cores”, a fim de dar um sentido mais amplo, plural e internacional. Não deixa de ser curioso o fato de que tal ambição, contudo, não seja estendida à materialidade da revista, cuja tiragem muitíssimo limitada inviabilizaria desde logo sua ampla divulgação. É inequívoco que os poucos exemplares não seriam consequência, sequer imposição, da difícil lide com a prensa manual Minerva, mas um objetivo de antemão: o de manter a difusão numa escala minoritária, como esclarece João Cabral:

Não creio que a poesia que fazemos hoje, no mundo todo, tenha, e mesmo possa ter, uma vigência maior de exemplares. Essa poesia é evidentemente uma poesia extremada, isto é, que toca os pontos extremos da “qualidade” (como perfeição e conhecimento e intensidade do fenômeno poético). Mas essa poesia, expressão de uma classe que esteve baseada no todo poder do indivíduo começa a se fazer incompreensível — isto é, a não interessar — senão as poucas pessoas que a fazem. Ou melhor: essa poesia é uma poesia para outros poetas. Porque no segundo ato de seu extremar-se ela deixou de interessar à própria classe burguesa, que a procurou, e se especializou profissionalmente. (Melo Neto, 1949e)

Para preservar o “vício de classe”, que estaria começando a desaparecer naquele momento, o poeta-impressor queria “dedicar um cavalo mensageiro”: “Um cavalo descosido, sem certificado de origem, uma carta coletiva, a 4 mãos, de Alberto de Serpa a seus amigos portugueses e de J. Cabral de Melo a seus amigos brasileiros” (*ibidem*).

Muitas dessas questões envolvidas na elaboração da revista aparecem na correspondência trocada com outros destinatários, como é o caso de Lauro Escorel, um dos confidentes de João Cabral. Em carta de 11 outubro de 1949, João Cabral reconhece que a ideia de apoiar a literatura boicotada

pelo regime espanhol estender-se-ia também a Portugal, o que em nenhum momento é exposto diretamente a Alberto de Serpa. Ao comentar a pretensa relutância do parceiro português em publicar poesia catalã, revelando certa desconfiança em relação ao seu engajamento político, João Cabral declara:

E por cartas posteriores, notei que a atitude heroicamente anti-salazarista dos meus amigos portugueses era muito semelhante à dos heroicos mineiros do manifesto e heroicos democratas da U.D.N. São anti-salazaristas porque se reúnem em casa e falam mal do Salazar. Mas na hora de agir, nada. O cavalo (a poesia) pode ter todas as cores, menos a cor vermelha. E eles são heróis porque nunca escreveram poemas defendendo Salazar. Mas acontece que o heroísmo não pode existir sem ser posto à prova e Salazar nunca lhes deve ter pedido nenhum poema. É o mesmo que dizer que Manuel Bandeira ou Schmidt foram formidáveis lutadores antifascistas porque nunca louvaram o Getúlio. Pois fazer poesia desinteressada dentro de um regime fascista é nada mais nada menos que ajudar o fascismo. Porque se v. não luta contra o inimigo, você deixa-lhe as mãos mais livres. (Melo Neto *apud* Fiuza, 2020, p. 129, grifos do autor)

A opinião mordaz de João Cabral sobre seus amigos portugueses — ao que tudo indica, ao seu amigo português Alberto de Serpa, praticamente o único correspondente frequente durante o período — é reconsiderada no dia seguinte, antes mesmo do envio dessa carta, como bem adverte Solange Fiuza. O fragmento transcrito pela autora, cujo conteúdo foi revisto pelo próprio remetente, justifica-se, segundo ela, porque é ilustrativo do quanto o poeta brasileiro “está orientado por um pensamento comunista ortodoxo, bastante comum entre intelectuais da época, para os quais a realização de uma arte não empenhada ou não assunção de uma atitude ostensivamente antifascista é um modo de compactuar com o totalitarismo de direita” (Fiuza, 2020, pp. 129-130). Ainda que essa ideia esteja presente de modo contundente nessa carta, não nos parece, contudo, que isso se verifique em termos de uma ortodoxia comunista, já que as inquietações de João Cabral estariam muito mais alinhadas à concepção de arte derivada do ideário marxista, ou, nas palavras de Antoni Tàpies, sob o efeito do “sarampão marxista” (*apud* Marques, 2021, p. 173).⁹ Embora na fórmula citada por Lêdo Ivo João Cabral tenha se declarado comunista, e numa carta enviada a Carlos Drummond de Andrade em 1948 declare que *O cão sem plumas* seria “uma espécie de explicação de [sua] adesão ao comunismo” (Melo Neto, 2001, p. 228), parece existir em tais declarações certa inconsistência, ou mesmo falta de convicção, que tornaria esse tipo de rótulo problemático e redutor.

O conteúdo da crítica que João Cabral faz aos portugueses, de certo modo, encontra eco no inflamado debate a respeito da arte engajada que em Portugal se polarizou entre presencistas e

⁹ Para maiores detalhes sobre o assunto, ver o capítulo “Sarampão marxista”, de *João Cabral de Melo Neto, uma biografia* (2021).

neorrealistas, mas não se restringia às fronteiras nacionais. Não temos nenhuma evidência concreta de que o poeta brasileiro tivesse conhecimento da discussão travada entre os intelectuais da época, nem entre outros escritores brasileiros, dentre os quais aqueles envolvidos na militância comunista, como é o caso de Jorge Amado. Os autores portugueses alinhados ao Neorrealismo foram influenciados de tal maneira pela obra do escritor baiano que se atribui a um texto Joaquim Namorado a primeira ocorrência do termo “neorrealismo”. Publicado em 1940 na revista *Sol Nascente*, o estudo de Namorado destaca, naquela literatura, o seu sentido “heroico”, caracterização muito em voga naquele período. Mal sabia João Cabral que o que disse a Lauro Escorel, ainda que provisoriamente, se assemelhava à imagem do presencismo veiculada pela crítica neorrealista ao apontar nos seus amigos portugueses, quase todos ligados à geração presencista, seu desprezo pela intervenção política e social. Em certa medida, alinhava-se, ao que João José Cochofel chamou de “teorização neorrealista faca nos dentes” (*apud* Martelo, 2004, p. 61). Sem qualquer contato com o movimento, somente na década de 1960 haveria alguma aproximação, por parte do lado português, através de Alexandre Pinheiro Torres, poeta e crítico da chamada segunda geração neorrealista, autor do prefácio de *Poemas escolhidos* (1963), de João Cabral.

Ora, se para preservar a justeza dos fatos precisamos sublinhar que as palavras de João Cabral refletem um julgamento precipitado e injusto, que, segundo Fiuza (2020), é observado ao longo da leitura dessas cartas¹⁰, por outro lado, não poderíamos desconsiderar o que motivou o ataque. Para além da “natural maledicência”, como reconhece o próprio remetente, a crítica traduz a reação imediata à primeira colaboração portuguesa enviada por Alberto de Serpa: o poema “Nove canções católicas”, de Pedro Homem de Mello. Como explica a Lauro Escorel, “um título tão fascista e de extrema direita” (Melo Neto *apud* Fiuza, 2020, p. 129) estaria estampado no número inaugural da sua revista, o que irritou profundamente João Cabral decerto em razão do fascismo clerical vigente na época, muito presente no contexto espanhol. Para que *O Cavalo de Todas as Cores* não se tornasse “um cavalo de todas as cores aceitas pela burguesia” (*ibidem*), o poeta e editor iria contrabalançar a impressão publicando o inédito “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes — poema incluído na *Antologia poética*, editada pela primeira vez em 1954, com a adição de duas epígrafes.

A resposta Alberto de Serpa, afinal, contraria o juízo expresso na carta a Lauro Escorel.¹¹ Prontamente o parceiro português aceita todas as sugestões, inclusive a colaboração catalã que, na visão

¹⁰ Atualmente, Solange Fiuza dedica-se ao projeto Edição comentada da correspondência de João Cabral de Melo Neto e Alberto de Serpa & Estudos críticos.

¹¹ O importante e extenso epistolário de João Cabral e Lauro Escorel encontra-se inédito. Seu conhecimento se dá, sobretudo, de maneira parcial, através de citações em trabalhos acadêmicos, como é o caso do artigo de Solange Fiuza (2020) e da tese de doutoramento de Priscila Monteiro (2021).

de João Cabral, teria o peso de *statement* político: o poema escolhido, de Rafael Santos Torroella — poeta que o fascismo manteve fora de atividade, explica num cartão de 1950 —, é uma homenagem a Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca e Miguel Hernández, quatro poetas assassinados por Franco.¹² Mesmo sem dizer o que teria provocado direta e indiretamente essas mortes, apenas o fato de reunir os nomes desses autores equivaleria “a dar uma geral bofetada em muita gente”: “Não crê você que homenagear os 4 é dar sérias contrariedades ao Ministro de Portugal em Berna” (Melo Neto, 1949d), provoca João Cabral, em referência a António Ferro, recém-nomeado para o cargo. Retomando o dissabor de Alberto de Serpa, ele reforçava o papel interventivo da revista com a publicação de uma composição que afrontaria não só os membros do regime salazarista como também os seus entusiastas.

O teor político não estaria limitado à curadoria dos textos. A distribuição de *O Cavalo de Todas as Cores* no Brasil devia ser cautelosa para que a revista não se tornasse “uma espécie de *Atlântico*” (Melo Neto, 1949j), revista luso-brasileira dirigida entre 1947 e 1950 por Ferro e por Lourival Fontes, propagandista de Getúlio Vargas e do Estado Novo brasileiro. Dito isso, João Cabral queria evitar que a ela pudesse ser cooptada por esses ideais, ponderando cuidadosamente quem poderia representá-la no Rio de Janeiro. Os nomes apontados nas cartas logo são descartados: uns, por estarem ligados à “turma filo-fascista” (*ibidem*), como Lêdo Ivo; outros, pelo interesse na consolidação da chamada Geração de 45, como Domingos Carvalho da Silva, filiação que não seria nada oportuna para João Cabral, que sempre se recusou fazer parte dela. Por fim, ele chegaria ao nome mais indicado: Maria da Saudade Cortesão, poeta portuguesa que admirava e pretendia editar numa plaquete do Livro Inconsútil. Luso-brasileira, a filha de Jaime Cortesão, além de carregar um sobrenome “nada simpático ao Salazarismo”, era casada com Murilo Mendes, segundo João Cabral “um dos pouquíssimos católicos brasileiros que não sentiram nunca nenhuma simpatia fascista” (*ibidem*).

O Cavalo de Todas as Cores não terá distribuição sistemática em território brasileiro, nem contará com Maria da Saudade como representante. Nas cartas trocadas entre os diretores da revista, os motivos não são bem explicitados, mas, ao que tudo indica, eles chegariam à conclusão de que não haveria tal necessidade: João Cabral cuidaria das remessas para o Brasil, enquanto Alberto de Serpa das para Portugal. No entanto, o convite chegou a ser feito a Saudade, conforme testemunha a carta de 12 de dezembro de 1949:

¹² “Federico García Lorca (1898–1936) foi efetivamente assassinado pelo regime. Antonio Machado (1875–1939), pressionado pelo governo, seguiu um périplo de fuga, de 1936 a 1939, até morrer, de pneumonia, num hotel de Colliure, na França. Miguel Hernandez (1910–1942), o poeta da Guerra Civil, morreu na cadeia devido a uma tuberculose causada pelas condições precárias a que estava submetido. Miguel de Unamuno (1864–1936), depois de destituído do cargo de reitor da Universidade de Salamanca, faleceu em prisão domiciliar.” (Fiuza, 2020, p. 130)

Recebi sua carta me propondo representar aqui o Cavalo de várias cores [*sic*], e aceito com prazer. Espero que a revista não demore muito pois já estamos com grande curiosidade e interesse por conhecê-la. Vai ser bilíngue? Seria muito bom que seja em português e espanhol que, sempre se voltaram as costas, deviam andar de mãos dadas. Murilo felicita você pela iniciativa, mas acha que deve ter cuidado, pois seria pena que o transferissem de Barcelona, onde você está trabalhando tão bem. Ele refere-se ao caráter combativo que você quer imprimir à revista. Por mim acho bem. (Cortesão, 1949)

O “caráter combativo”, sem dúvida, é um efeito do primeiro *tempo espanhol* de João Cabral em Barcelona, para evocarmos o título do livro de Murilo Mendes. Apesar de não haver nos impressos do Livro Inconsútil, nem nos livros publicados no período, o tom panfletário, à maneira da cartilha da época, é indubitável sua preocupação artística de cunho social. Durante a convivência com Joan Brossa, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats e Juan-Eduardo Cirlot, o brasileiro tornou-se uma espécie de mentor dos jovens catalães, graças à imunidade que o ofício diplomático lhe dava. Como reconhecem mais tarde Tàpies e Brossa, a influência que ele exerceu definitivamente não passou pela esfera poética, mas pela reflexão acerca do papel da arte na sociedade. A lição parecia simples, porém muito reveladora para os artistas que estavam culturalmente insulados pelo regime: deveriam procurar um estilo próprio, mas também incluir nas suas obras elementos que indicassem a crítica social, evitando fórmulas prontas ou, nas palavras de Tàpies, o “mau gosto do realismo socialista” (Cadernos de Literatura, 1998, p. 15), portanto, sem abdicar da liberdade estética e do trabalho formal. Num contexto de exceção, as escolhas de João Cabral, por si só, eram contestadoras: editar a poesia catalã, escrever sobre a pintura de Joan Miró, um dos artistas silenciados pelo franquismo, ou compor um poema como *O cão sem plumas*, revelam que, para ele, o poeta é um ser social, “não vive em órbita” (Melo Neto, 1976, p. 112), como dirá em entrevista à revista *Manchete*.

Antes de galopar em direção aos seus leitores, *O Cavalo de Todas as Cores*, ou o “bicho” — como Alberto de Serpa apelidou carinhosamente a revista — enfrentou alguns obstáculos. O instável estado de saúde do impressor foi um dos principais empecilhos: em novembro de 1949, João Cabral é submetido pela primeira vez a uma série de intervenções cirúrgicas na cabeça, uma tentativa de curar a cefaleia crônica que o acompanhava desde os tempos do Recife. “Serei ‘trepanado’ como Apollinaire e Braque, apenas com muito menos talento, é claro” (Melo Neto, 1949i), escreveu a Serpa no início desse mês. Nos intervalos entre as cirurgias, faltaria ao tipógrafo suficiente vigor físico para compor e imprimir a revista, processo do qual era o único encarregado, à exceção do *pliego* em prosa que devido à sua complexidade foi encomendado a um linotipista profissional. Sintomaticamente, a dor de cabeça de João Cabral, um de seus mais célebres “biografemas”, segundo a formulação de Roland Barthes, antes o

motor da oficina tipográfica, tinha se transformado em contratempo, responsável pela marcha lenta do *Cavalo*, “misteriosamente enferrujado” (Melo Neto, 1950) com o trabalho parado.

Com os constantes atrasos, Alberto de Serpa exibia certa impaciência, sempre pedindo notícias da saúde de João Cabral e do *Cavalo*, que muito desejava ver lançado, ainda naquele ano, “às terras, aos mares, aos ares” (Serpa, 1949d), como registra em carta de 1 de dezembro. Nesse ínterim, o diretor português espalhava a notícia do iminente e tão aguardado aparecimento da revista, mantendo inabalável o entusiasmo expresso desde o primeiro momento, assim como aproveitava para adiantar a lista das ofertas “para os futuros colaboradores e os amigos de ontem, de hoje e de amanhã” (Serpa, 1949c). Com carta branca do diretor brasileiro, ele elabora um plano de venda nas principais livrarias portuguesas para atrair subscritores, que ia criando alguma repercussão: “Os livreiros, aqui, abriram já assinaturas, e pedem *Cavalos* como nos restaurantes se pedem *beefs...*” (*ibidem*).

Em janeiro de 1950, quase seis meses após a carta-convite, finalmente vem à luz *O Cavalo de Todas as Cores*, meses antes de *O cão sem plumas*, última obra impressa em Barcelona sob o selo do Livro Inconsútil. Estampada na mesma prensa manual Minerva, a revista conserva o *design* das edições inconsúteis, quer no uso dos tipos Bodoni, quer nas folhas descosidas e dobradas, e o pequeno formato — 23 x 15 cm. O primeiro número abre com o poema “Noves canções católicas”, de Pedro Homem de Mello, seguido por “A bomba atômica”, de Vinicius de Moraes, e “*Cuatro poetas*”, de Rafael Santos Torroella. Incluindo, ainda, “Poesia”, texto em prosa escrito por José Régio, e “*Xilografía popular em Cataluña*”, as ilustrações dos séculos XVII e XVIII acompanhadas por nota explicativa de Enric Tormo. À semelhança do Pégaso imaginado por Alberto de Serpa em carta de 17 de junho de 1949, vemos na sua capa um cavalo tipográfico com ares mitológicos, alado, soltando labaredas da boca, assinado pelo artista plástico catalão Francesc García Vilella (Figura 1).¹³

¹³ Francesc García Vilella ilustrou *Cores, perfumes e sons*, de Charles Baudelaire, com tradução de Osório Dutra, editado pelo Livro Inconsútil. Além disso, foi o responsável por desenhar o símbolo da coleção de poesia, dirigida por Rafael Santos Torroella, na qual veio a lume *Em va fer* (1951), de Joan Brossa, com prefácio de João Cabral.

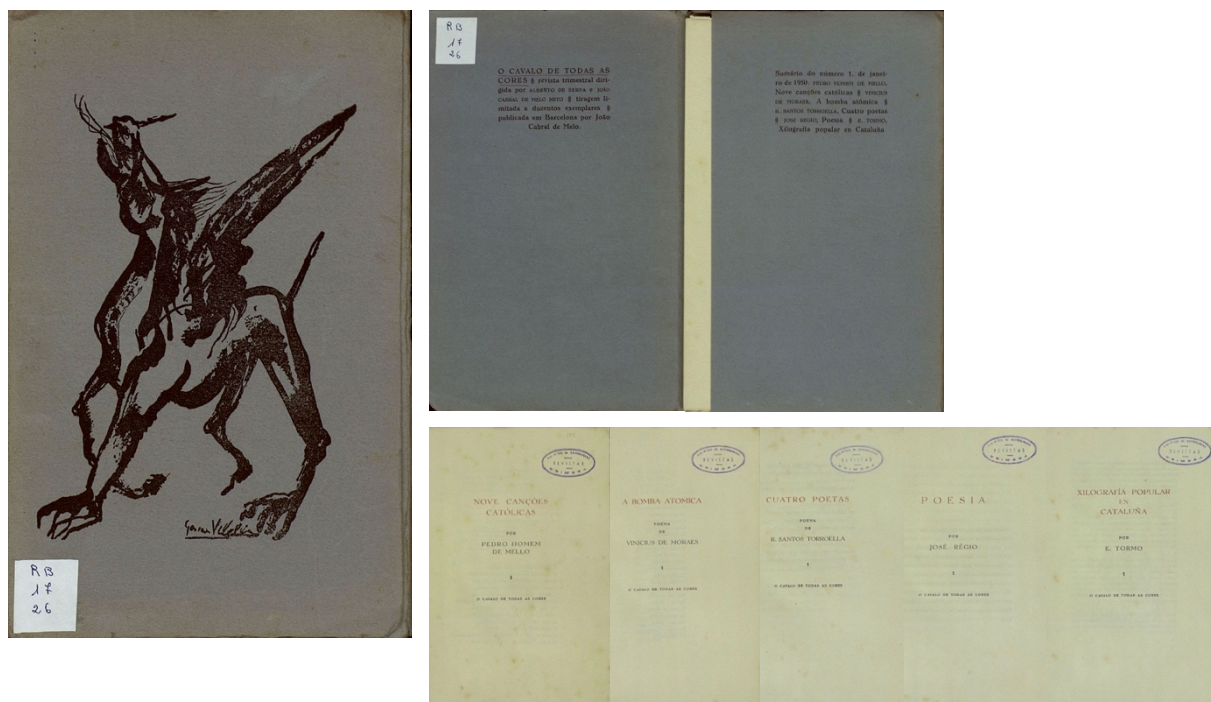


Figura 1: Exemplar da revista *O Cavalo de Todas as Cores*

Nos últimos anos, a revista tem se tornado um precioso objeto de estudo para a crítica cabralina. Como foi apontado por Carvalho (2007), Moreira & Athayde (2017), e mais recentemente demonstrado por Fiuza (2020) e Moreira (2021), a experiência ilumina muitos aspectos do Livro Inconsútil — e não só da editora —, quer do ponto de vista material, quer do ponto de vista literário, sendo importante testemunho do engajamento político-ideológico de João Cabral e da sua atuação direta no meio intelectual espanhol, e mais oblíqua no cenário português, aspectos que também vem recebendo destaque. Podendo ser considerado uma edição do Livro Inconsútil, o que é tão válido como proveitoso para situar o contexto em que está inserida, importa sublinhar que *O Cavalo de Todas as Cores* não apresenta o nome nem a marca do selo editorial cabralino, como acontece nos outros volumes. Qualquer razão que justifique a notável ausência não seria exibida na correspondência de João Cabral, sequer é tomada como hipótese nos trabalhos referidos, à exceção do último estudo que, se dedicando ao conjunto de impressos artesanais, considera a revista parte da experiência tipográfica como a décima segunda obra produzida pela editora. Talvez, para o impressor, esse fosse um projeto paralelo, à margem da coleção de poesia, ou ainda a falta de referência seja apenas um lapso, esquecimento do rigoroso impressor.

A raridade bibliográfica, cumprindo sua meta inicial, logo chegaria às mãos de poetas e escritores portugueses e brasileiros. “Até o velho Pascoaes, de lá do meio do Marão, acusou a recepção agradada!”

(Serpa, 1950a), festejava Alberto de Serpa. Já João Cabral recebe notícias de Paris, de João Guimarães Rosa que também agradeceu a “majestosa remessa”, como escreve em carta de 23 de junho de 1950. Os seletos nomes que foram agraciados com a revista *O Cavalo de Todas as Cores*, na sua maior parte, são desconhecidos, contudo, alguns deles revelados através da correspondência de João Cabral e Alberto de Serpa, e por vezes em cartas a terceiros. Nos pouquíssimos exemplares localizados em Portugal, não se encontram vestígios materiais que nos permitam identificar sua origem, sequer o destinatário, senão pelas referências externas e alusivas à descrição de acervos particulares, as quais puderam nos dar alguma pista, como é o caso da biblioteca de Jorge de Sena.¹⁴

O próprio Alberto de Serpa foi o grande responsável por dificultar nosso rastreio. Ficou acordado entre os diretores que uma parte dos exemplares — a menor — seria posta à venda nas principais livrarias portuguesas com o objetivo de que ajudasse as outras despesas, em especial a remessa dos exemplares oferecidos. Justamente por isso o diretor português assinalaria apenas “Oferta dos Directores”, sem qualquer dedicatória ou referência nominal, para que os destinatários “não temessem o chupão da assinatura” (Serpa, 1950b), como escreve em carta a João Cabral. Mesmo assim, ao menos em um exemplar, encontramos a assinatura de Alberto de Serpa (Figura 2).

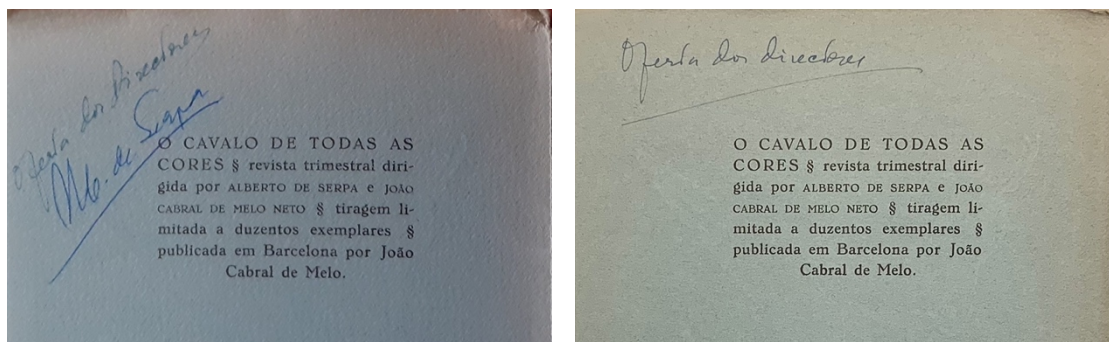


Figura 2: Exemplares de *O Cavalo de Todas as Cores*

¹⁴ Até o presente momento, localizamos seis exemplares de *O Cavalo de Todas as Cores*: dois na Biblioteca Nacional de Portugal, um deles pertencente à biblioteca de Jorge de Sena; um na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra — digitalizado na íntegra — e outro na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Quanto a estes dois últimos, aquele foi adquirido pela BGUC em um alfarrabista, segundo informação do Gabinete de Referência, enquanto este faz parte da Coleção Bordalo Botto, reconhecido bibliófilo do Porto. Em posse de particulares, dois exemplares: um pertencente à biblioteca particular de Isaque Ferreira; outro parte do acervo de Gabriela Gouveia (alfarrabista).

A recepção pública de *O Cavalo de Todas as Cores*, como seria de se esperar, acabou por ficar restrita às breves linhas do noticiário literário. Com uma tiragem de duzentos exemplares, o único número da revista tornou-se um item perfeito para a bibliofilia, o que, desde o início, estava no programa do Livro Inconsútil, a produção de edições “fora de comércio e em luxo” (Melo Neto, 1947). Com precisão, João Gaspar Simões resumiu a fulgurante experiência editorial no artigo “José Régio, poeta militante”, que tratava da publicação do primeiro volume da *Obra poética* do autor — um dos colaboradores da revista —, marcando a estreia de Alberto de Serpa como editor. Relembrando a outra empreitada de seu conterrâneo, o crítico português escreve nas páginas de “Letras e Artes”, suplemento do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro:

Há cerca de um ano que Alberto de Serpa, de parceira com o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto, tentara a publicação de uma de revista de poesia. *O cavalo de todas as cores*, cujo primeiro e único número viu a luz em Barcelona, apresentou-se ricamente ajaezado. Infelizmente, não foi além das “cortesias”. A praça ficou deserta e a corrida poética não teve seguimento. (Simões, 1951a, p. 1)

Espécie de fruto estranho, a excêntrica colaboração luso-brasileira passou quase despercebida nos meios literários português e brasileiro da época, permanecendo, até há pouco tempo, como relíquia de colecionador ou nota de rodapé na bibliografia cabralina. Nos últimos anos, com o crescente interesse gerado à volta da pesquisa documental e da revisitação de certos tópicos críticos, o fulminante *Cavalo de Todas as Cores* tem capturado a atenção dos leitores especializados, tal qual a “tipografia mágica” de João Cabral, para recuperarmos as palavras de Clarice Lispector (2020, p. 348) em carta de 28 de novembro de 1947.

1.2. Entre o ofertório e o caixeiro-viajante

As elegantes edições do Livro Inconsútil, como quebra-gelo, abriram caminhos para o estabelecimento de amizades e conversas literárias. O ofertório promovido por João Cabral não se iniciou com a atividade da sua editora artesanal, embora o caso de Alberto de Serpa seja um dos exemplos do modo como as remessas bibliográficas impulsionaram outras ações, como a parceria que resultou na revista *O Cavalo de Todas as Cores*. Típico da diplomacia literária, o vai e vem postal corrente entre os escritores, em especial no que se refere à oferta de livros, não era algo novo. Desde o início da carreira, João Cabral enviou seus primeiros livros a poetas, escritores, intelectuais consagrados para além do território brasileiro, como documenta o seu arquivo. Um manuscrito conservado entre os seus papéis, composto por uma série de folhas de um bloco de notas, destacadas e numeradas em oito partes, aponta os possíveis destinatários de *Pedra do Sono*, um procedimento que o autor fará com outros títulos, numa extensa lista, em grande parte, com nomes de figuras da cena literária, de amigos e familiares.

Nas últimas páginas, a partir do fim da folha 5, encontramos os nomes de Maria da Saudade Cortesão, seguido de Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, casal de pintores que assim como a poeta portuguesa estavam todos refugiados no Rio de Janeiro. Foi na capital federal brasileira, em 1946, que o poeta recém-chegado do Recife conheceu, através de Murilo Mendes, “a grande pintora portuguesa”, como recorda em entrevista de 1986. Após ler seu primeiro livro, ela teria dito: “O que me impressiona em seu livro é a ausência terrível de Deus” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 86), um comentário que chamou a atenção do autor, já que ele não tinha atentado para a questão. Além das duas, outros portugueses encontram-se na lista elaborada por João Cabral: José Osório de Oliveira, João Gaspar Simões, Padre Moreira das Neves, Adolfo Casais Monteiro, Carlos Queirós, Pedro de Moura e Sá, Albano Nogueira, Miguel Torga, Luís Forjaz Trigueiros, António Ferro, Artur Anselmo, Paulo Quintela, Vitorino Nemésio, António Botto, Aquilino Ribeiro, Alberto de Serpa. E, por fim, as revistas *Ocidente* e *Portucale* (Figura 3).



Figura 3: Lista de destinatários de *Pedra do Sono*

Ora, se não podemos assegurar que nem as ofertas foram realmente enviadas pelo autor, nem tampouco se recebidas por cada um dos destinatários, temos a certeza de que ao menos um único exemplar de *Pedra do sono* chegou a Portugal.¹⁵ Um dos nomes apontados nesse elenco não só recebeu, como trataria de repassar o volume: José Osório de Oliveira, a quem é dedicado o autógrafo datado de Recife, julho de 1942, meses depois, oferece a obra do estreante poeta brasileiro a Jorge de Sena. Na segunda dedicatória, escrita em Lisboa, janeiro de 1943, o gesto voluntário de descarte é assinalado, evidenciando, de modo oblíquo, qual seria seu objetivo: destinar a oferta a um leitor mais capacitado, “que talvez perceba” (Figura 4). O comentário, que não deixa de revelar certa ironia, é sintomático porque

¹⁵ Até o presente momento, na Base Nacional de Dados Bibliográficos (PORBASE), só existe um exemplar de *Pedra de sono*, o único localizado no país, quer em bibliotecas públicas, quer nas bibliotecas particulares a que tivemos acesso.

deixa muito claro o desinteresse, ou provavelmente a incompreensão, de Osório de Oliveira quanto à expressão da poesia brasileira que despontava naquela década. O que poderia ser, na verdade, sintoma de um conflito de geração, visto que o brasilianista português dedicou grande parte de seus estudos à literatura brasileira moderna, sobretudo a produzida nas décadas anteriores. A escolha de Jorge de Sena, porventura, não teria sido casual. Nascido em 1919 — um ano antes de João Cabral —, o poeta português estreia-se com *Perseguição* (1942), no mesmo ano que o brasileiro.

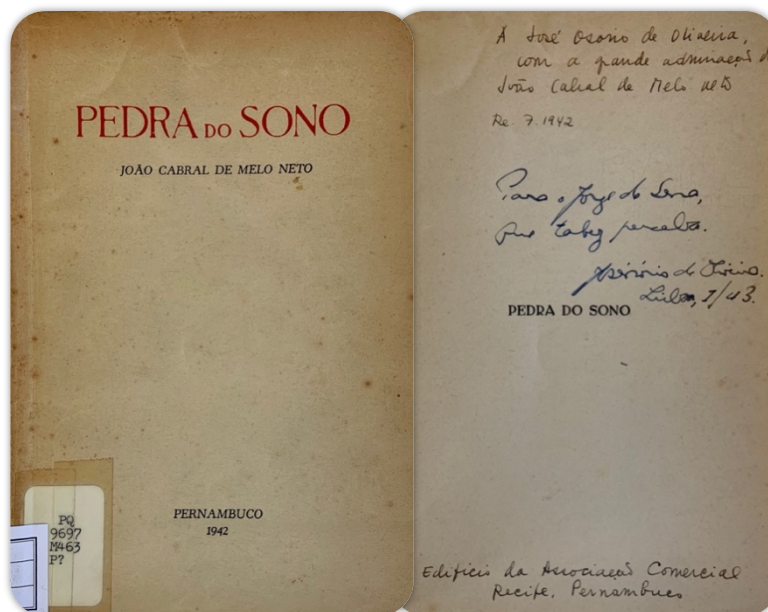


Figura 4: Exemplar de *Pedra do Sono*

Do ponto de vista recepcional, o episódio é mais anedótico do que expressivo. Por um lado, testemunha o investimento pessoal de João Cabral em ser lido pelo público português; por outro, confirma a desatenção de dois potenciais leitores, que não eram quaisquer leitores, mas grandes divulgadores e entusiastas da literatura brasileira em Portugal. Nesse caso, a investida cabralina parecia duplamente malsucedida: não suscitou qualquer reação literária de nenhum dos dois presenteados com o exemplar. Nas coletâneas organizadas por Osório de Oliveira, *Pequena antologia da moderna poesia brasileira* (1944) e *Líricas brasileiras* (1954), editadas após o lançamento de *Pedra do sono*, não se encontram versos de João Cabral, sequer no ensaísmo crítico seniano, em particular na produção dedicada ao tema, postumamente coligida no volume *Estudos de cultura e literatura brasileira* (1988), apresenta-se leitura direta e consistente da poesia do autor. João Cabral somente será citado num

comentário sobre a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e seu *O Cristo cigano*, que exhibe o nome do poeta brasileiro no poema de abertura “A palavra faca”.¹⁶

Com rotas bem definidas, *Pedra do sono* foi o primeiro a cruzar o Atlântico, mas não o único. Já instalado no Rio de Janeiro, João Cabral continua a manter o ofertório, de lá enviando novas remessas bibliográficas, provavelmente aos mesmos destinatários registrados no manuscrito (Figura 3). Publicado em dezembro de 1945, o segundo livro do autor não tardaria a chegar, na sequência de seu lançamento, às mãos de João Gaspar Simões, José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Luís de Montalvor e Pedro de Moura e Sá (Figura 5).¹⁷ Todos eles nomes incontornáveis do século XX português por sua ligação a revistas que mudaram o rumo da poesia portuguesa, como a *presença*, da qual os três primeiros fizeram parte, e a *Orpheu*. Editado em 1915, o primeiro número da revista, marco do Modernismo português, foi dirigido por Ronald de Carvalho e por Montalvor, que mais tarde fundou a editora Ática, responsável por desencadear, em 1942 — ano da estreia literária de João Cabral —, a publicação das obras completas de Fernando Pessoa. Sabemos que esse e outros livros foram enviados a Alberto de Serpa com dedicatória do autor, conforme atesta o catálogo da sua biblioteca particular.¹⁸ Outro destinatário certamente foi Vitorino Nemésio, autor da primeira recensão crítica de *O engenheiro* em Portugal, que vindo a público em 1949 inaugurou nesse ano a recepção cabralina no país. Mesmo que não seja possível precisar, nesse caso, se um exemplar seguiu pela via postal cabralina, a hipótese nos parece bem plausível, tendo em vista que seu nome está registrado naquele manuscrito.¹⁹

Como sabemos, num primeiro momento, a poesia de João Cabral esteve restrita a edições de autor. Impressos por conta própria, *Pedra do sono* e *O engenheiro* configuraram, em certa medida, a recepção da obra do autor que continuaria a ser editada, fora do circuito comercial, pelo Livro Inconsútil até a publicação de *O cão sem plumas*. De acordo com o colofão, o primeiro livro teve a tiragem de trezentos exemplares fora de comércio e de quarenta em papel *Buetten* para subscritores, esta feita com as sobras do papel alemão usado na edição do livro *Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira* (1939), de Gilberto Freyre, obras compostas e impressas no Recife pelas Oficinas

¹⁶ Refiro-me ao texto coligido em *Estudos de literatura portuguesa* (1988), verbete originalmente publicado no *Grande Dicionário de Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, vol. I, saído em 1977.

¹⁷ O exemplar que pertenceu a Montalvor faz parte da Coleção Bordalo Botto, doada à Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Álvaro Bordalo foi um reconhecido bibliófilo que adquiriu, segundo Rosa (2012, p. 309), livros e papéis do espólio do modernista.

¹⁸ A informação consta no catálogo do leilão organizado por Soares & Mendonça (1988), mas, ao contrário da coleção de manuscritos, que é hoje patrimônio da Biblioteca Pública Municipal do Porto, os livros não foram localizados.

¹⁹ *O engenheiro*, no entanto, não foi localizado na biblioteca de Vitorino Nemésio, atualmente sob a guarda da Biblioteca Pública e Arquivo Regional Luís da Silva Ribeiro, em Angra do Heroísmo, onde se encontram outros exemplares de João Cabral: *O cão sem plumas*, *Poemas escolhidos*, *A educação pela pedra* e *Poesias completas*.

Gráficas de Drechsler & Cia. A estreia suntuosa ocorreu por uma simples razão: as edições de luxo seriam vendidas aos parentes de João Cabral, “uns primos ricos, usineiros de açúcar” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 101), para custear a produção da parte impressa em papel comum que seria distribuída a amigos. Já o segundo livro é publicado pela editora Amigos da Poesia, fundada por Augusto Frederico Schmidt, o nome mais influente da poesia brasileira na época, nas palavras de Lêdo Ivo, o “Rimbaud brasileiro”. O autor de poesias derramadas e metafóricas, segundo o próprio João Cabral, ficou pálido após ler *O engenheiro* e disse: “Este livro vai me fazer um grande mal. Mas publica e manda a conta para o meu escritório” (Melo Neto, 1991, p. 5). Schmidt sabia que a força contundente da poesia cabralina — ao se situar no extremo oposto da poesia metafísica, de cunho religioso, que então predominava — mudaria os rumos da poesia nacional, o que de fato viria a acontecer.



Figura 5: Exemplares de *O engenheiro*

Após a transferência para Barcelona, onde João Cabral assumiu seu primeiro posto diplomático, a prática de enviar livros intensifica-se, sobretudo na direção portuguesa, estreitando cada vez mais o intercâmbio luso-brasileiro. A proximidade entre os países foi decisiva, pois, ao olhar do poeta brasileiro, Portugal ia se tornando grande área de interesse, em especial depois da fundação do Livro Inconsútil,

para onde os impressos, autorais ou não, seriam rapidamente enviados. Os primeiros anos na capital catalã foram marcados por uma intensa e produtiva vida intelectual, acima de tudo, pelo diálogo de João Cabral com artistas espanhóis, como o já consagrado pintor Joan Miró e os jovens poetas e pintores ligados à revista de vanguarda *Dau al Set*. Porém, como apontam a correspondência de João Cabral e a própria composição da revista *O Cavalo de Todas as Cores*, as trocas artísticas não ficariam limitadas ao território espanhol, mas ultrapassariam as fronteiras, ao encontro da comunidade portuguesa, com a qual partilhava o incontornável parentesco da língua.

Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode, o terceiro livro publicado por João Cabral, inaugura a oficina tipográfica no fim de 1947. Antes de a edição ficar pronta, o impressor enviou uma prova da portada a Clarice Lispector, a qual comparou com as lojas da rua Larga, localizada no centro do Rio de Janeiro — atual Avenida Marechal Floriano —, que expunham “todas as mercadorias penduradas na porta” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 290). A seguir, ele esclarece que apreciava o ar antigo, de livro do século XVII e XVIII, das “portadas cheias de palavras”, por isso o título do volume, inicialmente o nome da primeira parte, *Psicologia da composição*, seria reconsiderado: “Mas depois me veio algum impulso antigo de mouro e compus a portada com o anúncio completo de toda minha pobre mercadoria” (*ibidem*). No final da carta, João Cabral aproveita para tecer uma longa explicação acerca da sua arte poética:

É um livro construídíssimo; não só no sentido comum, i.e., no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas pelo contrário é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. O que eu fiz me lembra aquela máquina que há nas ruas do Rio, que serve para fazer algodão de açúcar. Você a olha, no começo e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso; que primeiro a roda, i. e, o trabalho de construção; o material — que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc. — vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, como a palavra). (*idem*, p. 291)

A “pobre mercadoria”, além de enviada a Clarice, foi despachada para Lisboa com destino a João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, José Régio e Alberto de Serpa, o futuro parceiro e diretor de *O Cavalo de Todas as Cores*, sendo provavelmente um dos “três encantadores volumes” (Serpa, 1949a), a que se referiu em carta de 19 de junho (Figura 6).

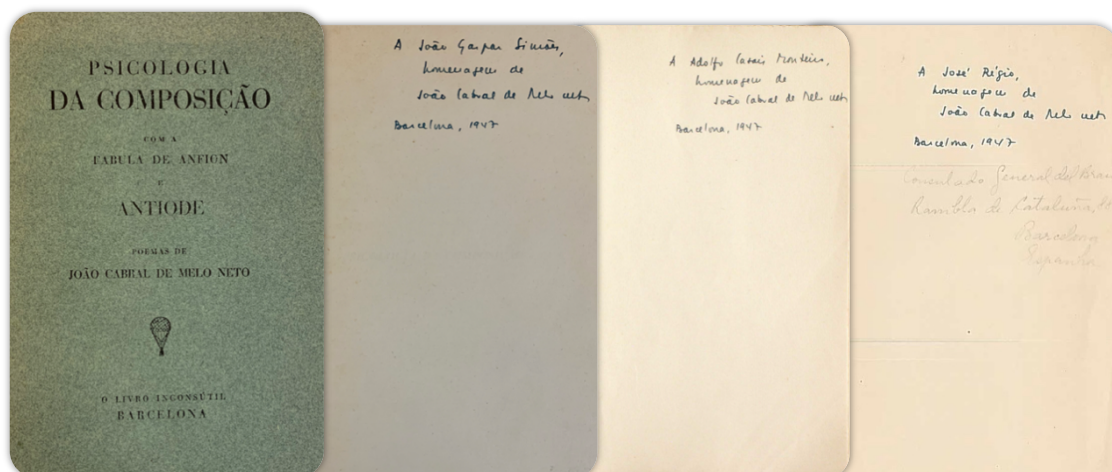


Figura 6: Exemplares de *Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiode*

Até este momento, os contatos estavam restritos à lista que João Cabral tinha recebido no Recife do cônsul português Manuel Anselmo.²⁰ Graças à amizade com Alberto de Serpa, o círculo ia aos poucos se ampliando, como ilustra a carta de 19 de agosto de 1950, em que o poeta brasileiro pedia ao amigo um favor: “[...] gostaria que v. me mandasse nomes e endereços de alguns poetas e críticos portugueses capazes de se interessar pelo meu livro”, presumindo que a lista estivesse desatualizada: “que alguns já morreram e que muitos são desinteressantes” (Melo Neto, 1950b). Do lado brasileiro, na tentativa de atingir um público mais específico, o mesmo pedido é feito a Lêdo Ivo: “[...] poderia v. me mandar o endereço desses jovens poetas que há por aí, para os quais todos v. é mestre e com os quais certamente se corresponde?” (Ivo, 2007, p. 44). Em seguida, o poeta brasileiro confessa, com certa insatisfação, sua condição marginal no circuito editorial a ser contornada com a ação precisa de seu ofertório de livros:

Ora, eu continuo a ser o mesmo poeta sem editor de sempre e por isso não posso esperar que o possível interessado nos meus livros os comprem [*sic*] nas livrarias, como acontece com V. O que têm de fazer esses poetas-distribuidores-de-seus-próprios-livros é buscar ser perfeito na distribuição (Ivo, 2007, p. 44).

O livro em questão é *O cão sem plumas*, décimo segundo impresso do Livro Inconsútil, publicado em agosto de 1950 na sequência da revista *O Cavalo de Todas as Cores*. Mais do que simplesmente remeter os endereços solicitados, Lêdo Ivo tinha se oferecido para distribuir os exemplares do quarto título cabralino no Brasil entre escritores, críticos literários e os poetas jovens, cumprindo o objetivo de João Cabral. Sem notícias de Alberto de Serpa, nem as direções daqueles que poderiam apreciar sua

²⁰ Manuel Anselmo também foi crítico literário, autor de *A poesia de Jorge de Lima* (1939), *Caminhos e ansiedades da poesia portuguesa contemporânea* (1941) e *Família literária luso-brasileira: ensaios de literatura e estética* (1943), este último editado no Rio de Janeiro pela José Olympio.

literatura, João Cabral volta a escrever ao amigo em 12 de setembro de 1950. Nessa carta, ainda em papel timbrado do Consulado Geral do Brasil em Barcelona, ele revela a iminente partida para Londres, para onde seria removido, afirmando-se agradado com o destino “embora não tão contente como para um posto em Portugal ou na França” (Melo Neto, 1950c). Na sua correspondência, em alguns momentos, transparece certo interesse em ocupar um posto em Portugal, naturalmente cobiçado por um diplomata brasileiro que além do mais era poeta, o que seria muito oportuno do ponto de vista literário. Porém, o grande impedimento, como ficará mais claro, seria Salazar.

Em tom de despedida, João Cabral informa brevemente seus planos para *O Livro Inconsútil*. A máquina de imprimir seguiria na mudança para Inglaterra, já que, pretendendo morar nos arredores de Londres, longe da confusão da capital, ele teria tempo disponível para retomar a atividade tipográfica. No fim da mesma carta, encarregava Alberto de Serpa da distribuição de *O cão sem plumas* em Portugal com a remessa de exemplares para que ele distribuisse entre escritores. Conforme a indicação do *post scriptum*, seguiriam dez volumes — sete com dedicatória e três só com a assinatura — caso o portador quisesse oferecê-los a outros amigos ou críticos que autor desconhecia. Dos exemplares dedicados, foram localizados os destinados a João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Vitorino Nemésio e José Régio. A dedicatória menos protocolar a este último destinatário assinala a “mínima retribuição pela sua poesia e seu teatro” (Figura 7), em agradecimento aos livros oferecidos por Régio — muito provavelmente *As encruzilhadas de Deus*, *Jogo da cabra cega* e *Histórias de mulheres* (Anexo III). Em carta de 6 de setembro de 1949, acusando a recepção de três livros, João Cabral escreveu a Alberto de Serpa agradecendo por ele ter posto em contacto com “o grande poeta” (Melo Neto, 1949d), como se refere a Régio, mais tarde, impresso nas páginas da revista *O Cavalo de Todas as Cores*.

Nas folhas de rosto de tais exemplares, abaixo das dedicatórias escritas por João Cabral, todas datadas de setembro de 1950, vemos uma anotação escrita a lápis: “Direcção do Autor: Consulado Geral do Brasil, Barcelona, Espanha”. Como bem evidenciam as caligrafias, ou até as grafias, a inscrição não aparenta ser do poeta, mas de Alberto de Serpa, o que se confirma através do cotejo com as cartas no reconhecimento da sua letra. Mesmo sabendo que João Cabral estava de partida, o distribuidor achou pertinente apontar a direção do consulado espanhol na falta da indicação do novo posto, já que a correspondência remetida em seu nome seguiria diretamente para o novo endereço na mala diplomática.

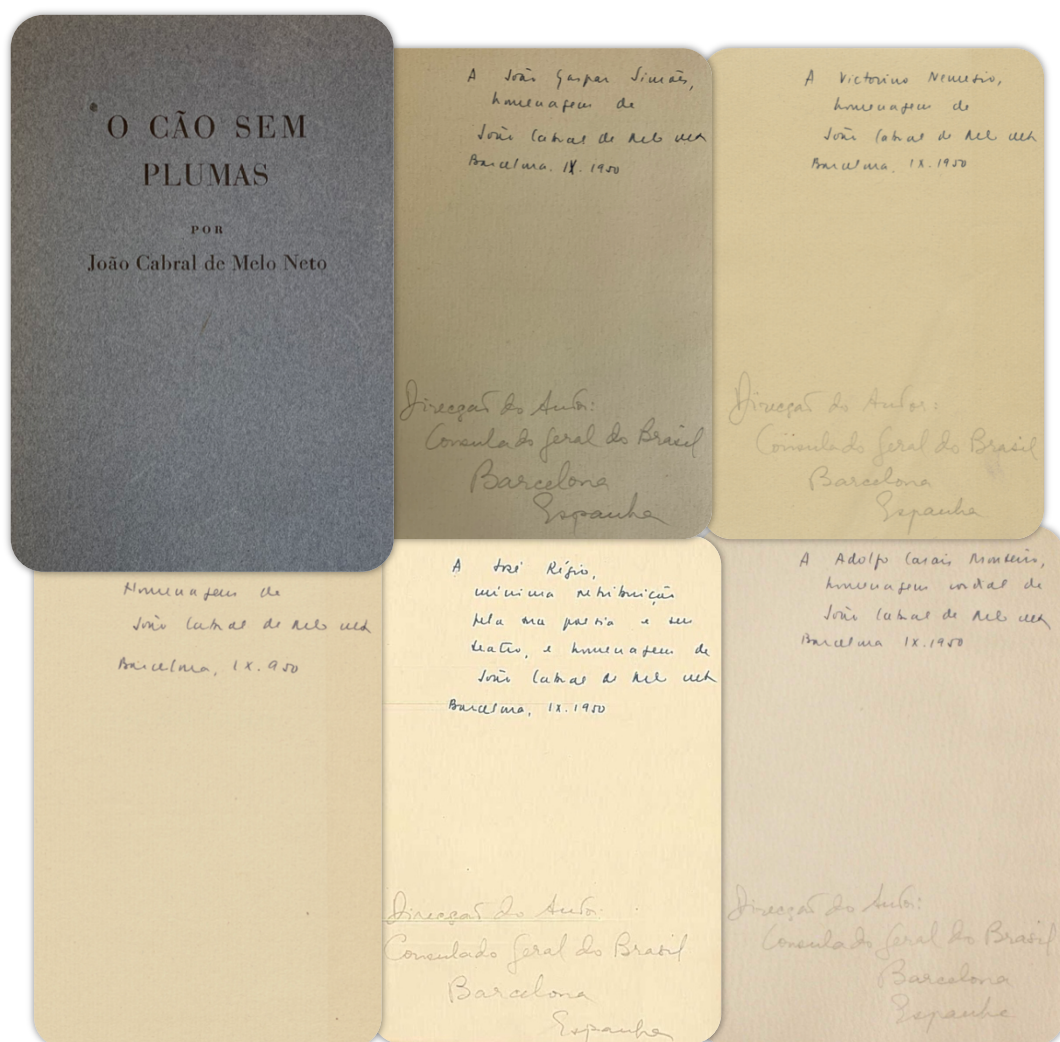


Figura 7: Exemplos de *O cão sem plumas*

Em carta de 28 de setembro de 1950, no dia seguinte ao desembarque do poeta brasileiro em Londres, Serpa responde ao pedido do amigo, dando notícia da distribuição e da leitura de *O cão sem plumas*, sem deixar de mencionar a revista:

Muito estimei o seu livro. Você continua a ser o mesmo estranho Poeta — mas Poeta: aquele rio faz impressão, arrepios, mas tem sempre um artista seguro a viajar o seu curso. Você traz coisas novas da Poesia, meu caro João! A edição acredita ainda mais o Editor. Enviei, sem qualquer demora, os exemplares dedicados. Acha bem que envie os 3 que sobraram ao filho do Ferro (Antônio Quadros), ao *Primeiro de Janeiro* e ao *Diário de Lisboa*? [...]

Fico muito triste por nem uma linha me dar sobre o Cavalo... Devo considerá-lo morto? Aqui, perguntam-me por ele, de vez em quando, com um sorriso triste de velório. E eu respondo que sim, que sairá um dia. Mas sairá? (Serpa, 1950c)

Os três exemplares que sobraram, os sem dedicatória nominal, inicialmente seriam enviados a António Quadros, filho de António Ferro, bem como aos principais jornais do país, *O Primeiro de Janeiro*, sediado no Porto, e o *Diário de Lisboa*, na capital.²¹ Mas, entre os livros da estante de um célebre poeta, que fixou residência no Porto em 1950, encontramos um volume de *O cão sem plumas* com tais características, como veremos em **Branco no branco, o leitor Eugénio de Andrade**. A ausência de quaisquer indicações poderia reforçar a hipótese de que o exemplar teria sido ofertado por terceiros, ou comprado posteriormente em segunda mão, o que não era hábito de Eugénio. Essa suposição, de qualquer maneira, não inviabiliza a possibilidade de Alberto de Serpa, em vez de enviar aos destinatários apontados na carta, ter oferecido o exemplar a Eugénio.

Contemporâneos e protagonistas da mesma estirpe tipográfica, *O Cavalo de Todas as Cores* e o “Cachorro” — como João Cabral chama *O cão sem plumas* em várias cartas — eram “bichos” distintos. Todavia, guardadas suas devidas particularidades, podemos vislumbrar outro expressivo parentesco: o claro investimento na poesia participante, a preocupação com “o tempo presente” e “a vida presente”, para recordamos as palavras de Carlos Drummond de Andrade em *Sentimento do mundo* (1945). Em carta de 13 de outubro de 1949, João Cabral explica a Alberto de Serpa o poema, ainda em gestação, que então teria outro título:

Estou agora trabalhando, com um pouco mais de afinco, num poema sobre o Capibaribe, diante do qual nasci. Esse poema será a primeira parte de um livro que venho chocando, e que se chamará: “Como e porque sou romancista”. Título como v. sabe das memórias do José de Alencar. Esse livro futuro terá três partes: a primeira, sobre o Capibaribe, rio de lama, que traz consigo as terras que vêm fazendo, desde milênios, o terreno de aluvião da cidade do Recife; o Capibaribe é pretexto para que eu fale de certo lado noturno, um tanto aparentado com o surrealismo fúnebre e com certo tipo de poesia mórbida e idealista. Uma segunda parte falaria de minha relação racionalista, explorada na metade final do engenheiro e em meu último livro. Em linguagem dialética, seriam a tese e a antítese. E a síntese, uma terceira parte do livro, ainda a sinto longe de mim. Porque embora já a tenha compreendido, ainda não a vivi suficientemente para que ela me forneça material. Esse plano será, por isso, executado aos pedaços. (Melo Neto, 1949g)

Em virtude das duas operações cirúrgicas realizadas por João Cabral durante o período, ambos os projetos, tanto a revista como o livro, estiveram temporariamente parados. Antes do “Cavalo andar por aí” (Melo Neto, 1949m), os diretores acertavam o conteúdo do próximo número — que nunca sairia do papel —, incluindo “inéditos estupendos do melhor Pessoa” (Serpa, 1949d) ofertados por João Gaspar

²¹ Na Fundação António Quadros, cujo acervo reúne parte das bibliotecas pessoais de Fernanda de Castro, António Ferro e António Quadros, não foram localizados nenhuma obra impressa de João Cabral, nem a revista *O Cavalo de Todas as Cores*.

Simões, para atrair a curiosidade do público, como explica Alberto de Serpa: “o meu querido Fernando é hoje uma doença dos literatos e dos bibliófilos portugueses” (Serpa, 1949e). Além disso, o número contaria com a colaboração de Leonor de Almeida, nas palavras do diretor português, “uma estranha poetisa de cá” que desde seu livro de estreia, *Caminhos frios* (1947), chamava a atenção da crítica: “[...] diz o Gaspar Simões que ‘ela é um Torga de saias e um Régio de cabelos compridos’ — sem a menor influência de qualquer deles” (Serpa, 1949c).²² Pautada numa comparação esdrúxula com poetas homens, a definição sexista do crítico demonstrava que a poesia de Leonor era naquele momento tida em alta conta, como a de Miguel Torga e José Régio. Mais tarde, em agosto de 1950, no artigo “Duas mulheres poetas”, Gaspar Simões relaciona seu protagonismo ao de Sophia de Mello Breyner Andresen.²³ Por sugestão do diretor brasileiro, o número apresentaria uma seleção pessoal dos versos do “Bumba-meu-boi pernambucano” — parte do folclore tradicional do Norte e Nordeste brasileiro —, um ensaio sobre a poesia catalã atual escrito por Carles Riba, “o poeta mais importante da Catalunha” (Melo Neto, 1949j), e as ilustrações do pintor pernambucano Cícero Dias, então radicado em Paris.

Em carta de 22 de dezembro de 1949, à maneira de *post scriptum*, João Cabral resumia o conteúdo dos *pliegos* que comporiam o segundo número de *O Cavalo de Todas as Cores*, sem deixar de comentar o lento processo de escrita de *O cão sem plumas*: “Continuo trabalhando no meu poema sobre o Capibaribe de pura lama. Pouco a pouco e sem muito afã”. E, acrescenta: “Creio que o poema será desprezado por todos os que apreciavam em minha poesia seu esteticismo e seu torre-de-marfinismo. Tanto melhor para mim” (Melo Neto, 1949f). É o que tinha dito, alguns dias antes, a Manuel Bandeira em carta de 3 de dezembro: “Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando contar com ela muitas amarras com a minha passada literatura gagá e torre-de-marfim” (Melo Neto, 2001, p. 114). O objetivo de João Cabral parecia bastante claro: desagradar aqueles que louvaram a linha estética desenvolvida nos títulos anteriores, cuja expressão, para alguns, aprisionaria o poeta na sua própria torre de marfim. A metáfora pejorativa tinha sido utilizada por Lêdo Ivo no artigo que publicou sobre *O engenheiro* no suplemento literário do jornal carioca *A Manhã*, no qual estabelecia um sinal de diferença entre a poesia do jovem poeta

²² Referência ao artigo publicado em 1948 por João Gaspar Simões no jornal *Soi*: “Leonor de Almeida é uma dessas sensibilidades como raramente despontam na nossa poesia feminina. É um Torga de saias, um Régio de cabelo compridos, um Afonso Duarte de olhos pisados e ânsias algemadas” (Simões *apud* Amaral, 2020, p. 14).

²³ No *Diário do Norte*, em 3 de agosto de 1950, Gaspar Simões escreve: “Abrindo o livro de versos Coral, a terceira colectânea poética de Sofia de Mello Breyner Andresen, e folheado, depois, o segundo volume da jovem poetisa, Leonor de Almeida, Luz do Fim, sentimo-nos impressionados pela similitude do regime poético que rege as composições destes dois poetas, os quais, por mais cultos que sejam, não repetindo, de modo algum, a lição de qualquer poeta estrangeiro, vão ao encontro do que de mais moderno se cobre a poesia europeia dos nossos dias” (Simões *apud* Clemente, 2019, p. 181).

pernambucano e certa poesia de Carlos Drummond de Andrade: “A ausência de preocupações sociais, de simpatia humana, de participação, jogam-no, entretanto, em uma espécie de torre de marfim exaustivamente construída ‘a tinta e a lápis’” (Ivo, 1945, p. 2). Em síntese, o articulista conclui dizendo que o mundo de João Cabral poderia ser “o mundo de um engenheiro, e não de um poeta”, o que não insinuaria exatamente o erro de profissão, mas a impressão artificial de que nele lhe causava esse mundo “claro demais para ser verdadeiro” (*ibidem*).

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, frequente destinatário dos exemplares cabralinos, apresenta-se outro ponto de vista do livro por vir, como escreve o autor em 6 de janeiro de 1949:

Apesar do título, não tem nada de surrealista. *O cão sem plumas* é a metáfora em torno da qual construo um retrato do rio Capibaribe, rio que como v. sabe corta a cidade de Recife, onde nasci. Mas o poema também não tem nada daquela permanente recriação da realidade em metáforas, que eu pretendi na “Fábula de Anfion”. É um poema mais direto, menos rígido, mais direto e rígido do que a “Antiode”. Estou certo de que o autor de *Europa* saberá apreciar que o autor de *O Engenheiro* está de volta de muitos extremos intelectualistas. E saberá desentranhar o processo dialético que marcam o irracionalismo de *Pedra do Sono*, o racionalismo do *Engenheiro*, etc. etc. (Melo Neto, 1949g)

No que se refere ao contraponto estabelecido com *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, em especial este último poema, a explicação parece um tanto confusa. Ainda assim, é clara a recusa à aparência surrealista do título, bem próxima da atmosfera de *Pedra do Sono*, e a distância que é demarcada em relação ao livro de 1947 quanto à construção metafórica empreendida em “Fábula de Anfion”. Não por acaso, para definir certo contraste, a terceira parte de *O cão sem plumas* tenha sido nomeada de “Fábula do Capibaribe”, na qual o ideal anfônico passa de objeto de culto a alvo de crítica, como nota Ivan Marques (2021, p. 178), sendo desmontado com os versos que ironizam a assepsia do mar, “como um poeta puro / polindo esqueletos”, “está sempre outra vez lavando / seu puro esqueleto de areia” (Melo Neto, 2014, p. 172). A abertura à temática nordestina, revela-nos o autor da biografia de João Cabral, foi influenciada por Joaquim Cardozo, o “poeta do Capibaribe”, a quem o livro é dedicado, mas teve igualmente outros exemplos: os romancistas da década de 1930, que também influenciaram, de modo decisivo, o Neorrealismo português. “Se houve um romance do Nordeste não haverá uma poesia do Nordeste?” (Melo Neto *apud* Marques, 2021, p. 177), questiona João Cabral em carta enviada a Lauro Escorel.

A resposta de Casais Monteiro só viria no fim daquele ano, em dezembro de 1949. Assim como João Cabral, que certa vez se disse “antiepistolar” (Melo Neto, 2001, p. 227), o poeta e crítico português

assume abertamente sua dificuldade com o manejo postal, que faria dele, nas suas palavras, “péssimo epistológrafo” (Monteiro, 1952). O assunto principal da carta era a colaboração para O Livro Inconsútil, que nunca viria a se realizar. Aproveitando, no entanto, a ocasião o remetente tece algumas considerações sobre a poesia do destinatário, em certa medida, aceitando o desafio proposto anteriormente: “desentranhar o processo dialético” (Melo Neto, 1949g) que segundo ele marcava a evolução do seu percurso poético. Manifestando a intenção de se dedicar à leitura da obra de João Cabral — o que realmente acontecerá, alguns anos depois, num breve artigo de jornal —, Casais Monteiro declara: “Você é, sem dúvida possível, um dos mais significativos poetas de hoje e, embora eu desejasse, às vezes, menor rigidez nos seus versos, não deixo por isso de reconhecer as qualidades excepcionais que os distinguem” (Monteiro, 1949). No início dessa mesma carta, ele revelou a João Cabral que, antes de ter qualquer livro seu — o primeiro presumia ser *O engenheiro*, como testemunha a dedicatória (Figura 5) —, já tinha selecionado seus versos para uma “famigerada antologia” organizada com Rui Ribeiro Couto, poeta e diplomata brasileiro que viveu entre 1943 e 1946 em Lisboa. Mas, após da sua partida para o Brasil, afirma Casais Monteiro, o projeto “não voltou a sair das numerosas pastas que já ocupou” (*ibidem*).

A opinião sobre *O cão sem plumas* será expressa, tardiamente, em carta de 31 de janeiro de 1952. Agradecendo a oferta do livro, Casais Monteiro escreve:

Gostei muito do seu poema, em que a “severidade” e a invenção, o rigor e a imaginação se juntam para darem origem a uma das mais pessoais expressões poéticas que conheço. Porque publica tão pouco? É para reagir com a incontinência de tantos seus confrades? Se tiver algum novo livro, não se esqueça de mim! (Casais Monteiro, 1952)

O pretexto da carta não era de natureza crítica, nem literária, mas de apresentar “um dos mais jovens, e dentre os mais jovens, um dos melhores, dos nossos poetas” (*ibidem*). Casais Monteiro referia-se a Alberto de Lacerda, estreado em julho de 1951 com *Poemas*, número especial da segunda série dos *Cadernos de Poesia*, que meses depois deixou Lisboa rumo a Londres, para trabalhar como locutor e redator da BBC, promovendo a cultura portuguesa. Sabendo que João Cabral tinha sido removido para a capital inglesa, onde assumiu funções no Consulado Geral do Brasil em setembro de 1950, o remetente toma a liberdade de apresentar o jovem poeta português, que muito o admirava: “Nada melhor do que um brasileiro para o ajudar a aceitar o exílio” (*ibidem*). Não por acaso *Exílio*, que marcou sua vida e obra, é título do livro publicado em 1963 pela Portugália Editora na coleção “Poetas de Hoje”, na qual veio a público no mesmo ano *Poemas escolhidos*, de João Cabral.

O episódio ilustra o modo como o círculo de contatos de João Cabral em Portugal gradualmente se expandiu graças a Alberto de Serpa, à exceção dos livros enviados a João Gaspar Simões, Casais Monteiro e outros destinatários pontuais, até o início da década de 1950, quase todas as ligações estiveram relacionadas, em maior ou menor grau, ao diretor português de *O Cavalo de Todas as Cores*. Num primeiro momento, ele exerceu papel decisivo na circulação da obra cabralina ao impulsionar, em via dupla, a dinâmica do intercâmbio bibliográfico luso-brasileiro. Através do diálogo epistolar, ficaram registradas, por um lado, as sugestões de ofertas a autores portugueses, por outro lado, os livros remetidos pelos amigos de Serpa, o que nos permitiu recompor ligações até então desconhecidas. Alguns desses livros, inclusive, foram descritos no catálogo que apresentou a biblioteca particular de João Cabral, que foi a leilão após sua morte (Anexo III). Além da produção poética e ensaística de Alberto de Serpa, João Cabral acusou em cartas o recebimento dos títulos de José Régio, os já mencionados e *El-Rei Sebastião* (1949); de Adolfo Casais Monteiro, *Europa* (1946) e *A poesia de Jules Supervielle: estudo e antologia* (1946); e de António Rebordão Navarro, diretor das revistas *Bandarra* (1953–1964) e *Notícias do Bloqueio* (1957–1962).

Durante o período, o correio postal vindo de Portugal foi especialmente intenso. A direção de João Cabral em Barcelona, depois em Londres, é partilhada por Serpa entre várias figuras do meio literário português, chegando às mãos de futuros remetentes, como testemunha Egito Gonçalves. Em carta enviada em 29 de novembro de 1950, ele pede ao poeta brasileiro uma colaboração para o segundo número de *A Serpente*, revista de poesia que dirigia ao lado de Alexandre Pinheiro Torres. O número inaugural, ainda no prelo, reuniria nomes como Cecília Meireles, Sophia de Mello Breyner Andresen, Adolfo Casais Monteiro, Eugénio de Andrade e inclusive Leonor de Almeida, conforme vemos no primeiro fascículo da publicação. Egito garantiu a João Cabral nunca ter visto os seus livros à venda no Porto, portanto, ele não tinha conhecimento profundo da sua poesia, mas apenas conhecia seu nome através das referências e críticas publicadas em jornais brasileiros, onde teve acesso a um ou outro poema disperso. Quer dizer, o convite é feito sem Egito ter lido nenhum livro de João Cabral.

Meses depois, em carta 23 de janeiro de 1951, a situação demonstrava-se solucionada, como registram os comentários, no dizer de Egito, aos “preciosos livros” remetidos por João Cabral:

Li os livros *O engenheiro* e a *Psicologia da composição*. Tinham-me dito que se tratava de um poeta hermético e difícil. A sua referência na carta a Valéry ajudou a ter de si essa ideia. Talvez por isso, não os achei difíceis. Há leitores que só apreendem o que é musical. As suas poesias não têm os que eles chamam musical — um ritmo doce, lamecha, Cecília Meireles. A verdade é que gostei dos seus poemas mesmo nesse ponto. Tem um ritmo

saboroso, sincopado que eu adoro. Dizem de mim certos críticos que só me falta o sentido do ritmo. Não o terei. Mas creio que isso me facilita a tarefa de compreensão dos ritmos alheios. (Gonçalves, 1951)

Em viés comparativo, a apreciação dos versos de João Cabral abre espaço para considerações menos elogiosas sobre a poesia produzida pelos conterrâneos e contemporâneos do autor. Além de Cecília Meireles, que é mencionada no fragmento, Egito cita Ribeiro Couto, concordando com a opinião de João Cabral a respeito dos dois, expressa na carta anterior — cujo conteúdo desconhecemos.²⁴ Apesar de não sabermos o que se disse, e de não se poder inferir nada através da carta-resposta, a observação provavelmente seria pouco favorável, já que o lirismo da autora de *Mar absoluto* (1945) decerto não agradava o autor de *O engenheiro* (1945) — o que se altera, em 1953, com a publicação de *Romanceiro da Inconfidência*, que, para João Cabral, é “um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos”, conforme declarou no programa “Falam os Críticos”, da Rádio Clube do Brasil, que contou com sua participação desde o início daquele ano.²⁵

O diretor de *A Serpente* aprofunda a discussão se referindo ao fenômeno “inexplicável” que envolvia a recepção de certos poetas naquela época, cujos versos não estavam à altura da repercussão que geravam. O primeiro exemplo citado é o caso de Ribeiro Couto em Portugal, que recebeu atenção de um crítico tão influente quanto Casais Monteiro com a publicação do estudo *A poesia de Ribeiro Couto* (1935), tornando o problema mais insolúvel. “Bem sei que o R.C. beneficiava da sua presença em Lisboa e há um provérbio que diz que os amigos são para as ocasiões” (*ibidem*), escreve Egito Gonçalves. Sugerindo que a recepção do brasileiro se devia menos à qualidade literária, portanto, e mais à influência social, ele menciona outro exemplo do descompasso que observava entre a recepção de portugueses no Brasil, e de brasileiros em Portugal, em comparação ao acolhimento que eles recebiam no seu país de origem. A ressonância de Alberto de Serpa entre os brasileiros era igualmente inexplicável, já que entre seus conterrâneos ele não tinha audiência: “Sabe-se apenas que é um estupendo e hábil propagandista de si próprio, e nos velhos tempos da revista em que ele ‘nasceu’ chamavam-lhe mesmo o ‘caixeiro-viajante da *Presença*’” (Gonçalves, 1951).

Em seguida, pondo fim ao assunto e às más-línguas, Egito retoma a questão da colaboração:

Remeti-lhe já o n. 1 d’A SERPENTE. Informo-o de que, aquilo não sai com o rótulo de revista, mas sim de “publicação em fascículos” o que faz com que não vá à censura. Como verá pelo 1º. fascículo, se fosse à Censura não passaria.

²⁴ Não foram localizadas as cartas enviadas por João Cabral de Melo Neto a Egito Gonçalves.

²⁵ O texto em questão, assim como outros escritos, encontra-se reunido em “Prosa de João Cabral de Melo Neto”, que parte da seção “Produção intelectual” do arquivo do autor.

O que faz com que, novamente, eu insista para o favor de me remeter alguns poemas para a revista. Se eu vir que são demasiadamente comprometedores, devolver-lhos-ei. Creia, que estou a par da situação e sei até que ponto posso chegar. (*ibidem*)

Somente mais tarde o motivo da recusa seria revelado: o poeta brasileiro disse que não poderia aceitar o convite, segundo Egito, “porque o que tinha à mão não passaria na censura portuguesa” (Gonçalves *apud* Pires, 2000, p. 536). O esclarecedor depoimento, no entanto, não especifica os pormenores da negativa veemente de João Cabral, já que, nos anos anteriores, nunca tinha se mostrado preocupado com os censores portugueses. Afinal, a revista *O Cavalo de Todas as Cores*, por ser publicada em Barcelona, informação que deveria impreterivelmente estar estampada na sua capa, não fora visada pela ditadura salazarista. Entre os meses de novembro de 1950 e janeiro do ano seguinte, período em que se deu o diálogo epistolar com Egito, João Cabral não se refere à escrita de novos poemas, salvo a breve alusão no *post scriptum* da carta de 11 de dezembro de 1951 enviada a Manuel Bandeira:

Quando o tenha terminado mandarei um poema que estou acabando a respeito da Espanha. Poema que não poderia publicar com meu nome dada a atual amizade hispano-brasileira. Mas a greve de Barcelona me forçou a escrevê-lo e, formalmente, inspirado no “Bicho” [poema publicado em *Belo belo* no ano de 1948], procurei uma expressão direta e dura a respeito da qual gostaria de ouvi-lo. (Melo Neto, 2001, p. 147)

Talvez esse fosse o poema que não passaria pelo “lápiz azul” da censura, símbolo da repressão salazarista, por ser constantemente utilizado pelos censores nos cortes que faziam no conteúdo proibido. Dessa vez, João Cabral parecia estar mais cauteloso com a delicada situação política em Portugal e na Espanha, assim como a amizade estabelecida com o Brasil entre seus governos totalitários, algo que poderia ver melhor, com certa distância, já instalado em Londres. Notamos uma mudança de tom em comparação aos anos catalães, que marcaram a atividade do Livro Inconsútil e o planejamento de *O Cavalo de Todas as Cores*, assumidamente espaços de resistência e de promoção da literatura catalã boicotada pelo franquismo. A composição descrita a Bandeira volta a ser mencionada no ano seguinte, em 1952, na carta que João Cabral escreve a Lêdo Ivo:

Acabei um poema longo sobre a Espanha. Mas creio que não o poderia publicar. As “democracias ocidentais” andam em tal namoro com Franco que é arriscado agora ser antifranquista. Não viu V., no Congresso da União Latina colocarem o representante espanhol na comissão de defesa da cultura ocidental? (Ivo, 2007, p. 66)

Nenhum poema com tais características aparece na obra de João Cabral, nem foi posteriormente incluído ou sequer conservado entre os papéis do seu arquivo. Tudo nos leva a crer que o escrito foi destruído pelo próprio autor em razão do seu explícito teor combativo, impublicável naquela época. As

cartas enviadas a Manuel Bandeira e a Lêdo Ivo são os únicos testemunhos a respeito de tal composição que, de acordo com as circunstâncias envolvidas na descrição feita pelo remetente, parecem coincidir com o inédito que João Cabral teria à mão quando convidado para colaborar na revista *A Serpente*.

Tratando desse episódio, Arnaldo Saraiva (2020) certifica que não foi por culpa dos portugueses — ou por falta de interesse, acrescentaríamos — que um texto cabralino demorou tanto a ser publicado em Portugal. Além de defender que *O Cavalo de Todas as Cores* não contribuiu para a projeção do nome de João Cabral em terras portuguesas porque não divulgava sua poesia, o crítico destaca o fato de não ser uma revista de vanguarda, sendo muito parecida com outras publicações, a contragosto do impressor, que queria fazer algo tão inovador quanto a revista *Dau al Set*. E ainda, sendo o primeiro e único número, limitado à tiragem de duzentos exemplares, dos quais talvez só um quarto distribuído ou vendido em Portugal, não permitiria nenhuma recepção especial. Como bem aponta Saraiva, um dos possíveis motivos para o malogro estaria atrelado a um erro estratégico: a escolha de Alberto de Serpa afinal não era ideal para uma empreitada desse calibre. Nascido em 1906, portanto treze anos mais velho do que João Cabral, o poeta português estava muito marcado pela estética da geração presencista, o que se demonstrou nas contribuições selecionadas para a revista nos nomes de Pedro Homem de Mello e de José Régio.

É inquestionável o fato de que a experiência editorial teve pouquíssimos leitores. Desde o início, a revista estaria fadada à divulgação minoritária, o que não foi um acidente de percurso, mas intenção de João Cabral. *O Cavalo de Todas as Cores* não foi, nem pretendia ser, “cavalo mensageiro” da poesia do impressor, mas mesmo sem lhe promover diretamente a repercussão gerada em torno da revista acabou sendo muito oportuna para a recepção. O nome do poeta brasileiro começava a ser reconhecido entre seus pares na cena literária portuguesa, como é registrado através das cartas e dos livros trocados durante o período. A rede de contatos e relações tramada em domínio privado teria consequências visíveis nas páginas literárias com os artigos escritos por Vitorino Nemésio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, os primeiros destinatários do ofertório cabralino e críticos portugueses a se debruçarem sobre a poesia do autor ainda no fim dos anos de 1940 e início da década de 1950. Graças ao esforço de João Cabral e às remessas bibliográficas, eles tiveram acesso privilegiado à obra, quando ela era desconhecida em Portugal, de certo modo incentivando a leitura crítica.

Ora, se *O Cavalo de Todas as Cores* assume o papel de coadjuvante, seguramente o protagonista foi seu impressor. Para evocarmos a expressão forjada pelo próprio João Cabral em carta a Lêdo Ivo, o “poeta-distribuidor-de-seus-próprios-livros” cumpriu com louvor o objetivo que ali enunciou: “buscar ser

perfeito na distribuição” (Ivo, 2007, p. 44). Mas o empreendimento talvez não atingisse a mesma dimensão sem a assistência de Alberto de Serpa, nas palavras de Egito Gonçalves, o “caixeiro-viajante da *Presença*” (Gonçalves, 1951). Se no contexto original da carta o epíteto expressa uma visão depreciativa de Egito em relação a Serpa, todavia, retirado qualquer sentido pejorativo, o termo reflete uma das tônicas da recepção cabralina. De mãos em mãos, a poesia de João Cabral foi sendo cada vez mais conhecida em território português, o que levaria muito mais tempo se não houvesse tal investimento. Aquele “hábil propagandista de si próprio” (*ibidem*), no dizer do Egito, representante de vendas presencistas, afinal não quis limitar seu comércio aos interesses da poesia nacional, expandido assim sua ação ao capital cabralino, uma habilidade talvez adquirida na prática diária com seu trabalho formal — Alberto de Serpa era “um simples profissional de seguros” (Serpa, 1949b), como escreve em carta a João Cabral, pedindo que não lhe tratasse por doutor.

Numa via rápida e eficiente de intercâmbio, Alberto de Serpa promoveu a circulação da poesia de João Cabral, ainda inédita no país, atuando como notável mediador e mensageiro de sua recepção. Ao que tudo indica, ele foi o responsável por enviar para Barcelona o artigo que Vitorino Nemésio escreveu sobre *O engenheiro* no *Diário Popular*. Em carta de 19 de junho de 1949, quatro dias depois da publicação do artigo, Serpa pergunta se João Cabral recebera o recorte do jornal lisboeta. É o que também se verifica, no ano seguinte, em relação ao artigo de João Gaspar Simões, dedicado à poesia cabralina, publicado no suplemento literário do jornal *A Manhã*, sediado no Rio de Janeiro. Porém, dessa vez, ele foi somente o porta-voz da notícia porque o crítico português, como lhe garantiu numa carta, trataria de remeter pessoalmente o recorte ao poeta brasileiro. Como registram as dedicatórias dos livros, a relação estabelecida por João Cabral com Gaspar Simões é anterior ao contato com Serpa, mas os laços de amizade parecem ter sido reforçados, não só em virtude do tempo, como também por influência do amigo em comum.

Mais uma vez, Alberto de Serpa estaria envolvido em outro encontro do poeta brasileiro com portugueses. Em carta de 2 de janeiro de 1951, enviada da Casa do Dragão, Cascais²⁶, Gaspar Simões escreve a Serpa pedindo a direção de João Cabral em Londres, porém, como faria questão de esclarecer, não para uso próprio: “O Ruben, que seguiu ontem para lá, ficou encantado com o Cão sem Plumas e gostava de o procurar” (Simões, 1951b, grifos do autor). Trata-se de Ruben Andresen Leitão, mais conhecido sob o pseudônimo literário Ruben A., que vivia na capital inglesa desde 1947. Poucos dias

²⁶ Diz-se que a casa em que João Gaspar Simões viveu entre 1943 e 1957 ostentava um cata-vento de forma de dragão devido ao fato de o escritor ser considerado um “dragão da crítica”. Não à toa o papel de suas cartas era também timbrado com a figura do simbólico animal.

depois, Ruben escreve a Gaspar Simões em carta de 9 de janeiro: “O Rapaz de Veludo e O Cão sem Plumas telefonaram-se e vão almoçar na 4ª. Feira. Menu: Ostras transparentes em palácios careados. Classe.”. Em seguida, acrescenta: “Comuniquei ao Cão sem Plumas a tua amizade e ele disse ser você o melhor [sic] crítico da língua. PUXA.” (Leitão, 1951). Em resposta, Gaspar Simões declara: “Gostava de ter assistido ao almoço do Rapaz de Veludo com o Cão sem Plumas. Espero que esse encontro fique nos anais do intercâmbio luso-brasileiro” (Simões, 1951c, grifos do autor).²⁷ A previsão não poderia ser mais clarividente, o encontro de João Cabral com Ruben A. está inscrito “nos anais do intercâmbio luso-brasileiro” por possibilitar um terceiro e decisivo encontro: o ficcionista português foi quem apresentou a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, sua prima, ao poeta brasileiro.

Numa breve passagem por Londres, Gaspar Simões também conheceu João Cabral, que marcou presença na conferência que o crítico português realizou na cidade, como este conta a Alberto de Serpa em carta de 30 de julho: “Tive pena de não tempo de estar com ele. Pareceu-me muito simpático” (Simões, 1951d). Do ponto de vista biográfico, as ligações entre Gaspar Simões e João Cabral são um tanto nebulosas, embora tenha havido expressivo intercâmbio de livros, bem como produção crítica sobre o autor, não se verifica troca de correspondência direta entre eles. As pontuais informações estão dispersas em cartas a terceiros, como ilustra a carta de Gaspar Simões escrita a Décio de Almeida Prado, em 21 de fevereiro de 1958, na qual afirma ter estado com o grande poeta e grande amigo João Cabral de Melo Neto em Sevilha.

Todo o empenho demonstrado por Alberto de Serpa nas relações portuguesas de João Cabral poderia ter uma razão: seu estimado “bicho”, *O Cavalo de Todas as Cores*. O assunto nunca deixou de estar presente nas cartas enviadas ao poeta brasileiro, ao acusar o recebimento dos exemplares de *O cão sem plumas* na já citada carta de 28 setembro de 1950, na qual manifestava o desejo de voltar a vê-lo no páreo literário, pois tinha se atirado “para o seu lombo cheio de entusiasmo” (Serpa, 1950d). Desde que veio à luz, a promissora corrida do *Cavalo* parecia estar fadada ao fim prematuro devido aos vários percalços enfrentados pelo impressor, em primeiro lugar, os sucessivos procedimentos cirúrgicos a que João Cabral foi submetido, em seguida, a transferência para Londres que colocou, provisoriamente, uma pedra no assunto.

Em carta de 23 de novembro de 1950, João Cabral escreve a Alberto de Serpa contando que já tinha recebido a prensa Minerva, vinda de Barcelona, e esperava voltar às suas atividades tipográficas.

²⁷ Os amigos mais próximos chamavam Ruben A. de Rapaz de Veludo, em referência ao texto homônimo publicado em *Páginas II* (1950), assim como ele se refere a João Cabral como o “Cão sem Plumas”, título editado nesse mesmo ano.

Porém, durante esse período, ele não imprimiu nenhuma edição do Livro Inconsútil. Enviado para um país radicalmente diferente da Espanha, o poeta brasileiro aproveitou a ocasião para conhecer melhor a literatura e a cultura inglesas, como tinha feito na chegada à capital catalã, deixando de lado o *hobby* tipográfico e tornou-se cinéfilo e sócio de sete cineclubes. Também se dedicou à leitura de muitos poetas ingleses, especialmente à poesia dos imagistas T.S. Eliot e W.H. Auden, segundo João Cabral declara em entrevista de 1978, uma influência profunda pouco mencionada pelos críticos (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 48) — diagnóstico que parece continuar atual. A temporada londrina, entretanto, seria abreviada em 1952 com o afastamento de João Cabral da carreira diplomática e o involuntário regresso ao Brasil, que acabou definitivamente com a aventura tipográfica do poeta.

1.3. Finda a fábrica inconsútil

Em 17 de agosto de 1952, o *Correio da Manhã* noticia a chegada de João Cabral de Melo Neto ao Rio de Janeiro, vindo da Inglaterra a bordo do vapor *Argentina Star*. O poeta e diplomata brasileiro, que então servia no consulado em Londres, é removido para a Secretaria de Estado, situada na capital carioca, regressando ao país como um dos principais acusados no inquérito aberto pelo Itamaraty para investigar uma suposta infiltração comunista. Sem direito a qualquer remuneração, ele é afastado e colocado em disponibilidade inativa por tempo indeterminado pelo presidente Getúlio Vargas na sequência da notícia publicada em 27 de junho desse mesmo ano na *Tribuna da Imprensa*. “Traidores no Itamaraty” é o que foi estampado, em letras capitais, na capa do diário fundado pelo jornalista Carlos Lacerda, principal figura da oposição ao governo Vargas, que denunciava a existência de uma célula comunista no Ministério das Relações Exteriores. Com a transcrição de uma carta alegadamente escrita de próprio punho por João Cabral a Paulo Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo, inicia-se uma ostensiva campanha difamatória liderada contra esses e outros diplomatas, dentre eles o reconhecido filólogo e crítico literário Antônio Houaiss.

Peça principal da denúncia, a correspondência interceptada, escrita em 8 de janeiro de 1952, revela uma encomenda de João Cabral ao colega diplomata e economista: a escrita de um artigo, com a recomendação de que sob pseudônimo, a respeito da disputa por mercados no Brasil entre ingleses, alemães e japoneses que incluísse uma análise econômica da situação. O texto seria destinado a alguma publicação, a qual, mais tarde, seria atribuída a uma revista ligada ao Partido Trabalhista Inglês, uma vez que o interesse primeiro era de que os problemas brasileiros fossem conhecidos no país. O remetente declara que “eles não conhecem nada”, “nem mesmo o seu sobrinho Luiz Carlos”, acrescentando a intenção dos “altos organismos” em criar um comitê para América Latina, no qual ele seria “uma espécie de *adviser*” (*Tribuna da Imprensa*, 1952, p. 1). As referências cifradas levariam logo à conclusão de que ele fazia alusão a Luís Carlos Prestes, secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro, desde 1947 na clandestinidade. Além de divulgar o documento, um detalhado e tendencioso perfil do poeta é publicado:

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

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

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

Está ligado aos círculos comunistas de Londres, aos quais serve diretamente, sem se subordinar ao PC [Partido Comunista] brasileiro. (*idem*, p. 10)²⁸

Entre essas e outras inverdades veiculadas com desejo de inflamar a opinião pública, parte da acusação sustentava-se na atividade editorial do Livro Inconsútil atribuindo-lhe transformação radical: de “laborterapia” à impressão panfletária. Os ditos “boletins dos seus novos amigos”, nem os poemas repletos de alusões políticas — panfletários, ardentes e ruins, de acordo com o jornalista —, nunca seriam encontrados sequer citados por outras fontes a não ser nesse artigo, como bem testemunha e sublinha Inez Cabral (2016, p. 43). Não deixa de ser curioso o fato de que a conversão comunista, segundo a narrativa criada, estivesse ligada à transferência de país, o que foi responsável por paralisar a oficina tipográfica de João Cabral. Se este fosse o caso, parece-nos que durante os anos catalães o impressor e sua produção estiveram muito mais próximos do que poderia ser considerado subversivo, pelo contato direto com artistas e intelectuais opositores ao franquismo e pela divulgação da poesia escrita em catalão, boicotada oficialmente, do que no período inglês. Por tais ações, certamente, o poeta brasileiro chegaria a ser visto, aos olhos do regime espanhol, como *persona non grata*, o que nunca aconteceu devido à sua imunidade diplomática.

Em meio à turbulenta temporada brasileira, o selo editorial cabralino daria seu último suspiro com *O marinheiro e a noiva*, de Joel Silveira. De acordo com o colofão, a edição de duzentos exemplares impressos em papel Victoria, numerados e assinados pelo autor, que incluía cinco gravuras de Darel Valença Lins, realizadas pelo processo de *vernís mou*, foi inteiramente composta a mão, em tipo Bodoni de fundição espanhola, de maio a setembro de 1953, no Rio de Janeiro. Assim como *O Cavalo de Todas as Cores*, não exibe qualquer alusão ao Livro Inconsútil, porém, ao contrário da revista, ostenta o logotipo criado pelo poeta-impressor e, logo abaixo, a autoria: “projeto e realização de João Cabral de Melo” — à

²⁸ Cf. Galve, Fernanda (2016). *O navegar do poeta João Cabral no oceano das palavras proibidas* (1952–1964). *Verinotio*, Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, n. 21.

maneira das edições *Antología de poetas brasileños de ahora* (1949) e *O cão sem plumas* (1950). Em todos os aspectos, trata-se de um livro inconsútil forjado na ilustre prensa Minerva que, acompanhando a itinerância diplomática do seu proprietário, fez o roteiro Barcelona-Londres-Rio, ainda que João Cabral afirme, em depoimento a Zila Mamede (1987, p. 15), que a máquina fora vendida em 1952 na capital federal, o que não afasta a hipótese de ele ter se enganado nas datas.

Priscila Monteiro Moreira, no seu estudo sobre as impressões poéticas e tipográficas de João Cabral, considera que esse título é o décimo quarto e último título do Livro Inconsútil. Mesmo assim, como bem nota a autora, o livro de Joel Silveira destoa do resto da produção, à maneira do volume *Cores, perfumes e sons*, de Baudelaire, uma tradução feita por Osório Dutra, por não se enquadrar na refinada curadoria do selo editorial. Tratava-se de uma “espécie de moeda de troca” (Moreira, 2021, p. 150). De acordo com essa perspectiva, no primeiro caso, como fica mais evidente, a impressão partiu da encomenda do tradutor, na altura cônsul-geral em Barcelona, portanto, o chefe de João Cabral; no segundo, a edição teria passado pela escolha consciente de apoiar um projeto estético e literário, cuja implicação, tal qual defende a autora, também seria de ordem política e simbólica. Neste caso, o apoio é mais concreto do que se poderia supor, nas palavras do próprio Joel Silveira (*apud* Marques, 2021, p. 210), a “transação poético-comercial” tornou-se um pretexto para ajudar financeiramente João Cabral — e não só —, então destituído da sua principal e única fonte de rendimentos.

Com o afastamento do Itamaraty, o poeta se viu forçado a encontrar durante esse período outros ofícios. Ao lado de importantes nomes da imprensa brasileira, ele trabalhou como jornalista nas redações dos jornais *Flan*, *A Vanguarda*, sob a direção de Joel Silveira, e *Última Hora*, de Samuel Wainer, seu fundador, editor-chefe e diretor. E, ainda, como comentarista de poesia aventurou-se numa breve experiência radiofônica no programa “Falam os críticos”, da Rádio Clube do Brasil, uma das primeiras emissoras criadas no país que, após ter sido adquirida por Wainer, estava sob o comando de Marques Rebelo, escritor carioca de quem João Cabral era amigo. No ar desde o início de 1953, o programa contava com os críticos Adonias Filho, Flávio de Aquino, Antônio Sá e Reynaldo Jardim, respectivamente, para os comentários de literatura, artes plásticas, música e cinema. É nesse contexto de instabilidade financeira que a atividade do tipógrafo volta a despontar, mas, dessa vez, sem pretensões terapêuticas ou estéticas. Apesar de João Cabral ter planos ambiciosos — uma nova série de edições de luxo que incluiria títulos de Vinicius de Moraes, Aníbal Machado e Murilo Mendes, como chegou a ser anunciado na imprensa —, apenas o livro de poemas do jornalista e poeta bissexto viria a lume, seguramente pela conveniência do projeto. Não existindo ali qualquer interesse literário, estético ou sequer político, acima

de tudo, seus fins eram comerciais. O lucro da venda dos exemplares seria partilhado entre o autor, o tipógrafo e o ilustrador, o artista plástico pernambucano Darel Valença que também trabalhava naquelas redações como diagramador.²⁹

A “moeda de troca” comum às duas peças tipográficas é evidente, mas, ainda que servissem a interesses semelhantes, suas circunstâncias são completamente distintas. Nos áureos anos do Livro Inconsútil, a edição de Osório Dutra acaba por ser publicada a contragosto de João Cabral por uma questão de diplomacia interna, para não se criar nenhuma situação tensa no consulado onde era recém-chegado, nem desagradar o cônsul-geral, que era também poeta — estreado nos anos de 1920, fazia uma poesia de expressão parnasiana, nada admirada pelo impressor. Praticamente obrigado a editar as traduções do chefe, ele decide encomendar ilustrações de Francesc García Vilella, “o mais contrário à mentalidade bem-pensante de nosso homem” (Melo Neto, 2001, p. 87), pelo “prazer da molecagem”, como conta a Manuel Bandeira em carta. Como as ilustrações seriam pagas por Osório Dutra, o gesto era uma maneira de ajudar financeiramente o artista catalão, de quem o poeta brasileiro tinha se tornado próximo. Já a edição de Joel Silveira inseria-se em contexto quase oposto, longe da segurança financeira da carreira diplomática, a editora artesanal renascia para benefício do próprio impressor e de seus companheiros de redação, que enfrentavam um período de adversidades.

Nessa mesma época, o *Diário de Pernambuco* anuncia em outubro de 1953 o iminente regresso de João Cabral à sua terra natal após onze anos da sua partida para o Rio de Janeiro, de onde seguira para Barcelona. Uma circunstância que ficaria inscrita nos versos do poema “Volta a Pernambuco”, de *Paisagens com figuras*, livro escrito durante a temporada brasileira que vem a público em *Duas águas* (1956). É o primeiro título a exibir a incontornável presença da Espanha, marcada em metade de seus poemas, mesmo que nos outros, como é o caso do poema citado, exista uma espécie de fusão geográfica, mediante a qual as paisagens pernambucanas aparecem revistas sob outro ângulo: o do olhar distanciado propiciado pela vivência no estrangeiro, e retratadas em paralelo com paisagens espanholas e inglesas. Especialmente fértil para escrita, a estada pernambucana do poeta foi passada, na sua maior parte, longe da agitação de Recife em Carpina — município localizado ao norte da Zona da Mata —, todavia, o retiro cabralino parecia, ao olhar de seus pares, uma espécie de deserção. É o que

²⁹ Em artigo intitulado “Darel 3/6”, José Cláudio (2019) afirma: “Então Darel deixou as aulas de litografia e aí apareceu o emprego de diagramador no *Última Hora*. No jornal, de Samuel Weiner, trabalhavam também, como redatores, Vinicius de Moraes, João Cabral e Nelson Rodrigues. [...] Joel Silveira então resolveu publicar um poema, ou uma coletânea de seus poemas de poeta bissexto, sob o título de *O marinheiro e a noiva*, com gravuras de Darel e tipografia de João Cabral, que a essa altura havia montado uma tipografiuzinha para lidar com os tipos, manuseando-os ele próprio, como havia sugerido o médico para ver se o livrava, com esse trabalho manual, da dor de cabeça que o acompanha até hoje. Joel Silveira, um todo-poderoso da imprensa da época, vendeu por telefone toda a edição de cem exemplares a preço elevado, inclusive para descolar uma grana para João que naquele período estava numa pior financeiramente”.

defendia Perminio Asfora nas páginas do jornal *Flan* (1954, p. 6) ao decretar o “naufrágio a seco” da literatura brasileira, segundo ele, originado por um esgotamento que teria levado os principais escritores da época a seguirem outros rumos: “O poeta João Cabral de Melo Neto, após prolongado banho de Europa, tornou-se ruralista na zona da mata de Pernambucano”.

Ao contrário do que supôs o escritor piauiense, o poeta pernambucano não esteve entretido com a vida rural, nem completamente apartado da vida intelectual. Numa das idas ao Recife, ele reencontra o pintor Aloísio de Magalhães — um primo recém-chegado de Paris — que ao lado de Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira funda O Gráfico Amador em maio de 1954. É inequívoca a influência de João Cabral na oficina tipográfica, acima de tudo como grande incentivador, mas também como mentor, sobretudo na transmissão da expertise adquirida com O Livro Inconsútil, desde as técnicas de composição e impressão até a consultoria a respeito da compra de máquinas e tipos. Frutos dessa parceria são a edição do então inédito “Pregão turístico do Recife”, em 1955, poema abertura de *Paisagens com figuras*, e a de *Aniki Bóbó*, em 1958, duas peças gráficas feitas em formatos experimentais, ilustradas por Aloísio e impressas em tiragens reduzidas, de vinte e trinta exemplares, respectivamente, fora de comércio, assim como os livros inconsúteis.

Aniki Bóbó é um caso excepcional na obra de João Cabral — até há pouco tempo, era uma nota de rodapé em sua bibliografia. Quase sessenta anos depois de sua publicação, em 2016, o enigma começou a ser desvelado quando essa obra “inclassificável”, nas palavras de Valéria Lamego, responsável pela iniciativa editorial, voltou à cena reeditada em versão fac-similar e crítica, situando-a no contexto da produção cabralina sem deixar de lado o pano de fundo das artes gráficas. O livro nos interessa por uma curiosa coincidência: a homonímia com *Aniki-Bóbó* (1942), o primeiro longa-metragem de Manoel de Oliveira, um clássico absoluto do cinema português e marco da cinematografia internacional. Apesar de não nos inclinarmos, aqui, a qualquer diálogo intertextual ou gesto intermedial entre as duas obras, vale dizer que a questão torna-se ainda mais insólita quando observamos que, ao que tudo indica, nem Aloísio nem João Cabral conheciam o filme estreado há mais de uma década, cujo título tinha sido cunhado pelo realizador português. Segundo ele, a expressão foi uma descoberta feita no próprio local das filmagens, na zona da Ribeira no Porto, retirada de um dos versos de uma lengalenga infantil usada para determinar em brincadeiras os “polícias” e os “ladrões”. A fórmula, que envolvia “um certo mistério”, adequava-se ao centro da ação narrativa retratada à medida que o jogo se desenvolve “sob o peso sociológico, ético, ideológico, repressivo, que caracteriza a ideologia, a moral urbana” (Oliveira *apud* Pina, 2012, p. 58). Algo que se encontra, de modo mais abstrato, no poema cabralino.

Arnaldo Saraiva (2014) tentou encontrar, em vão, a origem da rima infantil em estudos de folclores e em cancionários populares de Portugal e do Brasil. Muito embora oriunda de tradições orais de uma pequena comunidade, a cantiga ficaria patenteada pelo filme. Do lado brasileiro, deparamo-nos com explicações mais enigmáticas quando se busca de onde vem a referência: Aloísio afirmou, em entrevista dos anos 1980, que lera o nome Aniki Bóbó em algum lugar, de que não se lembrava, mas o interesse pela palavra fez com que imaginasse um pássaro, imagem que está presente na lengalenga (Magalhães *apud* Anastassakis & Kuschnir, 2016, p. 45); enquanto, em carta de 1976, João Cabral atribui a origem ao parceiro, esclarecendo que o próprio Aloísio teria dito que esse era o nome de um brinquedo pernambucano, do qual igualmente não se lembrava. Nas palavras do poeta, a obra não passava de uma “brincadeira” com os desenhos de Aloísio, restando a ele a função de “ilustrar com o texto”, o qual definia como abstrato e, por fim, como “jogo” (Melo Neto *apud* Mamede, 1987, p. 111). Uma hipótese bem plausível, tendo em vistas essas coincidências, é a de que todas as referências tenham uma raiz portuguesa, ou ibérica, comum, já incorporada pela tradição popular pernambucana.

Como *tópos* poético, Pernambuco desponta nos versos cabralinos a partir da década de 1950. Para Benedito Nunes (1974), a transferência para Barcelona — o terceiro exílio de João Cabral — foi o que lhe permitiu reencontrar suas origens em terra estrangeira. Ali ele descobriu, ao folhear a revista *O Observador Econômico e Financeiro*, que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, portanto, inferior à da Índia, de 29. “Impressionado com este dado”, diz João Cabral, “Pernambuco, de repente, apareceu na minha poesia” (Melo Neto, 1970, p. 1). O impacto da descoberta, ou o “choque emocional”, como definiria a experiência que teria originado o livro, não foi o único motivo. Existia um interesse claro de adotar uma nova posição, rompendo com o que então já considerava ser sua literatura “passada”, “gagá e torre de marfim”, como escreveu a Bandeira na já citada carta de 3 de dezembro de 1949. Não à toa João Cabral atestará, em entrevista ao *Diário Carioca*, que a quarta parte de *O cão sem plumas* é “uma autocrítica da minha poesia anterior” (Melo Neto, 1953a, p. 3). Deixando para trás a expressão mais estética e cosmopolita, a poesia cabralina apostaria numa incursão na paisagem geográfica, humana e social pernambucana.

Às avessas de *O cão sem plumas*, que nos dá a ver o rio através da perspectiva do poeta, *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, como salienta o subtítulo, é a visão do próprio Capibaribe. Dessa vez, a intenção de João Cabral era escrever propositalmente um poema “prosaico, rude, tosco, mal-acabado”, buscando uma “qualidade de juta, de aniagem, de pano de saco” (Melo Neto, 1953b, p. 26), para afastar a fama de poeta “técnico” que tinha ganhado — e o

irritava profundamente —, como afirma em entrevista a Vinicius de Moraes. Nesse depoimento sabemos que o destino do livro foi completamente alterado: em vez que ter sido submetido num concurso aberto por um jornal carioca de poemas sobre o Recife, como o autor pretendia, concorreu no concurso do IV Centenário de São Paulo por influência do próprio Vinicius, que foi o portador dos originais e responsável pela inscrição. Assinado sob o pseudônimo de Pedro Abade — frade a quem é atribuída a única cópia do “Cantar de Mio Cid”, o mais antigo poema épico espanhol —, *O rio* saiu vitorioso do Prêmio José de Anchieta, cujo júri era composto por Antonio Candido, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes de Almeida. Para além da tiragem de dois mil exemplares, o livro premiado rendeu ao poeta 100 mil cruzeiros — cifra que acaba por figurar no título daquela conversa com Vinicius, publicada na revista *Manchete* em 27 de junho de 1953, “Um poeta ganha 100 mil cruzeiros”.

No ano de 1954, como parte das comemorações da fundação da cidade de São Paulo, realizou-se o Congresso Internacional de Escritores. Realizado em agosto, o evento reuniu uma série de intelectuais nacionais e estrangeiros na capital paulista, como o sociólogo francês Roger Bastide, que ocupava na Universidade de São Paulo a cátedra criada por Claude Lévi-Strauss, o poeta norte-americano Robert Frost e o romancista William Faulkner, seu conterrâneo, laureado em 1949 com o Prêmio Nobel. Não só pelo convívio e intercâmbio literário entre autores, a ocasião foi especialmente decisiva para um dos congressistas convidados: o poeta e crítico português Adolfo Casais Monteiro. Alvo da perseguição política salazarista, afastado do ensino e proibido de lecionar ou publicar qualquer texto em seu nome, a permanência no seu país era então insustentável. Portanto, ele serviu-se do convite para congresso para exilar-se no Brasil. Junto de um vasto elenco da intelectualidade portuguesa, como Jaime Cortesão, Agostinho da Silva, entre outros, compôs aquilo que Carlos Leone (2005) definiu como a segunda vaga do êxodo cultural que marcou o século XX português. Mas, o “estrangeiramento” de Casais Monteiro, na expressão do autor, será definitivo visto que ele se fixou em território brasileiro até sua morte, em 1972, sem nunca regressar a Portugal.

A organização do congresso também convidou os escritores Miguel Torga e Manuel Rodrigues Lapa, que faziam oposição ao governo português, provocando o desagrado do regime de Salazar. Para autorizar sua participação, foi imposta a condição de que o escritor Conde d’Aurora e o professor de literatura Álvaro da Costa Pimpão, entusiastas do regime, fizessem parte da delegação que representaria Portugal. Durante o evento, o embate ideológico entre eles ficou sempre explícito, bem como o apoio dos brasileiros aos oposicionistas, em especial pela visibilidade concedida a Casais Monteiro, o único participante a apresentar duas teses: uma na sessão abertura do evento, “Problemas da crítica de arte”,

que figuraria depois em *Uma tese e algumas notas sobre a arte moderna* (1956); outra no encerramento da Sessão de Poesia, “Fernando Pessoa, o insincero verídico”, um de seus ensaios mais célebres sobre o autor que integraria, mais tarde, os *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958). Nessa mesma sessão, João Cabral apresentou “Da função moderna da poesia”, tese que na altura foi recebida com grande entusiasmo, mas com certo espanto, de acordo com o jornal *Flan* (1954, p. 6), pelos “herméticos poetas paulistas” por orientar os “jovens poetas para caminhos contrários ao hermetismo e esteticismo cerebral”, dos quais ele seria o grande representante.

A forçada temporada brasileira de João Cabral enfim começava a ser menos amarga. Logo após o encerramento do Congresso Internacional de Escritores, em setembro de 1954, a edição de *O rio* é publicada e, meses depois, vem a público os *Poemas reunidos*, a primeira edição comercial da obra cabralina. À exceção do livro premiado, impresso em larga tiragem, todos os anteriores foram publicados em pequenas edições de autor, quer encomendadas a gráficas com apoio de familiares e amigos, como aconteceu com *Pedra do sono* e *O engenheiro*, quer estampadas pelo Livro Inconsútil, como *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* e *O cão sem plumas*. Planejada ainda no período em que estava em Londres, a edição de *Poemas reunidos* é anunciada na imprensa brasileira desde 1952, mas só é lançada dois anos depois, pela editora Orfeu, de Fernando Ferreira de Loanda, um dos diretores da revista homônima, publicada no Rio de Janeiro entre 1947 e 1953.

Nascido na capital de Angola, o primeiro editor de João Cabral era naturalizado brasileiro e conhecido, segundo o *Correio da Manhã*, como o poeta mais rico da Geração de 1945, por ser um sucedido industrial, sócio de uma fábrica de sabão — o único que poderia competir, em termos de capitais, com Augusto Frederico Schmidt, também ligado à indústria, atestou o suplemento do jornal *A Manhã*. Como maior representante desse movimento literário, Loanda foi o organizador da antologia *Panorama da nova poesia brasileira* (1951), que reuniu os autores mais expressivos da nova geração como Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e João Cabral, que ali é representado com *Psicologia da composição*, cuja “Antiode” criticamente voltava-se “contra a poesia dita profunda” então praticada por seus companheiros de geração.

A respeito do volume, o crítico João Gaspar Simões irá apontar nos primeiros versos desse poema — “Saio do meu poema / como quem lava as mãos” — o tema e a essência geral do panorama apresentado: uma poesia pura, sublimada através do sentimento do poeta, contudo, antípoda do que propunha o projeto cabralino. Esse aspecto é ainda reforçado quando diz que Fernando Pessoa poderia exercer incontestavelmente “o papel de deus tutelar dessa confraria de poetas a quem não são

indiferentes, por igual, a disciplina da mais remota tradição da poesia de língua portuguesa” (Simões, 1951b, p. 5). Se o interesse pelo autor da *Mensagem* era evidente entre os novos poetas brasileiros, como no caso de Domingos Carvalho da Silva, por exemplo, João Cabral afasta-se não só do magistério pessoano, como também dessa tradição na medida em que sua poesia, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, mantinha uma consciência constantemente alerta e ativa, um zelo vigilante e criador “tão estranhos aos mais inveterados costumes da lírica luso-brasileira” (Holanda, 1996, p. 517).

Outra iniciativa editorial promovida por Loanda foi a *Antologia da nova poesia brasileira* (1965) publicada no Rio de Janeiro pela Livros de Portugal, dois anos depois em Lisboa pela Moraes Editores na prestigiosa coleção “Círculo de Poesia”. Dessa vez, o espaço dedicado a João Cabral no volume é maior, encontram-se nove poemas desde *O engenheiro* até *Quaderna* — “A viagem”, “O engenheiro”, “Pregão Turístico do Recife”, “O vento no canavial”, “Escritos com o corpo”, “O sim contra o sim”, “Paisagem pelo telefone”, “História natural”, “Imitação da água”. A edição portuguesa, contudo, não teve destino promissor, sendo retirada do mercado porque não correspondeu ao plano do organizador nem aos desejos do editor, nas palavras deste, Pedro Tamen (1977, p. 12), “dos maiores dissabores e desastres de toda a história do ‘Círculo’”. O desencontro, que teria sido provocado pelo intermediário entre Loanda e Tamen, trouxe consequências para o resultado final da edição que saiu “a seco”, sem quaisquer notas e prefácios, ou vislumbres de aparato crítico.

Voltemos aos *Poemas reunidos*. Por se tratar da primeira edição comercial, João Cabral reviu criteriosamente seus versos, como descreve em carta de 24 de novembro de 1951, enviada de Londres a Lêdo Ivo, a quem confiou os originais e a intermediação com o editor. Em maior ou menor grau, todos os livros sofreram alterações: foram retirados seis poemas de *Pedra do Sono*, “*hopeless*, no dizer do poeta; introduzidas mudanças vocabulares em *O engenheiro*, bem como incluídos títulos e legendas em *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*. E, ainda, a inclusão do poema “Os três mal-amados”, publicado na *Revista do Brasil* em 1943, que não tinha sido editado em livro. Outras indicações precisas, “rabugices de tipógrafo” para João Cabral (*apud* Ivo, 2007, p. 61), são especificadas sobretudo quanto à sinalética a ser preservada: os asteriscos usados na divisão das partes de certos poemas e o sinal de parágrafo localizados nas estrofes daquele último livro. O apuro tipográfico fica bem visível desde a capa, ao que tudo indica planejada pelo próprio poeta, que de modo equilibrado exhibe o nome do autor, o título e a editora em vermelho, intercalados pelos títulos dos livros com fonte menor, em cor cinza.

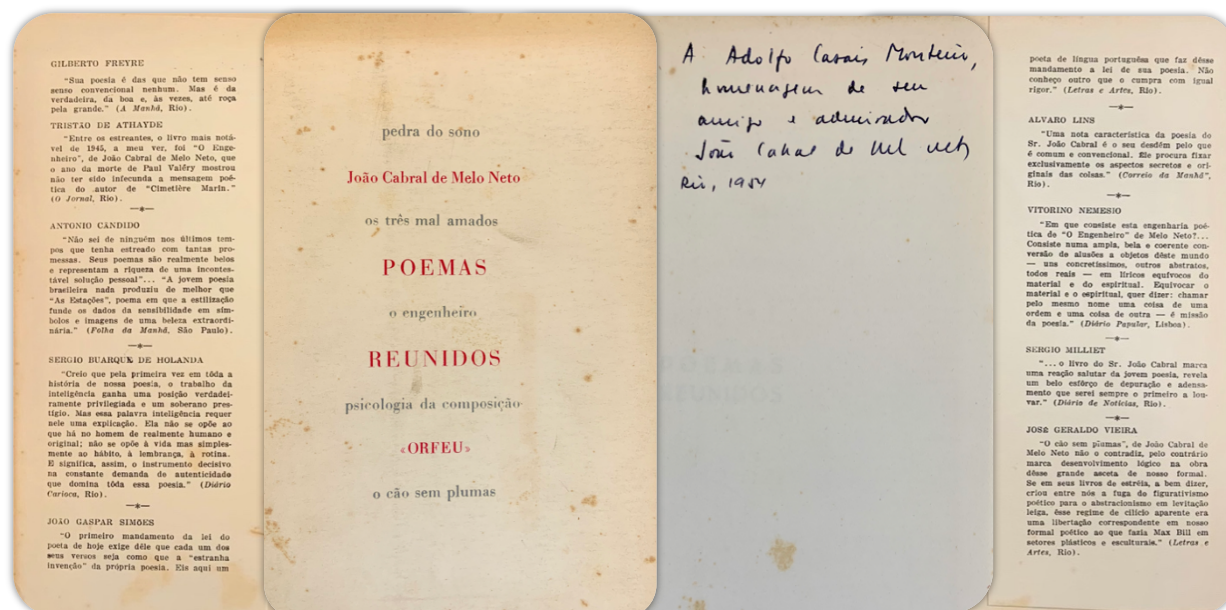


Figura 8: Exemplar de *Poemas reunidos*

Em grande estilo, o ofertório cabralino voltaria à ação. Do Rio de Janeiro João Cabral envia um exemplar a um de seus habituais destinatários portugueses, Adolfo Casais Monteiro, então radicado em São Paulo, cidade onde eles tinham se conhecido pessoalmente em 1954 por ocasião do Congresso Internacional de Escritores (Figura 8). O crítico português levaria a cabo o desejo expresso alguns anos antes, em carta de dezembro de 1949, de escrever sobre a poesia cabralina, nas páginas do suplemento literário de *O Estado de São Paulo* — jornal em que colaborou regularmente, contribuindo para o debate cultural e literário brasileiro. Trata-se do artigo “Verso nítido e preciso” que, além de mencionar o grande acerto da Comissão do IV Centenário com o prêmio outorgado a *O rio*, sugere que os *Poemas reunidos* apareciam em boa hora, no momento oportuno em que o nome do autor estava em evidência. A reunião dos cinco livros em único volume permitiria ainda uma visão do conjunto, a partir do qual se poderia seguir esse percurso, de modo apaixonado, tal qual faz o crítico literário, acompanhando as diversas formas que tomavam a busca do autor por uma expressão que se afastasse da tradição modernista, assim como de qualquer outra.

O ano de 1954 não trouxe louros somente à carreira literária de João Cabral. Quase na mesma altura em que a edição da *Orfeu* veio a público, o Supremo Tribunal Federal anulou, por decisão unânime, a disponibilidade inativa em vigor desde março do ano anterior. Nunca se chegou a ser apurada qualquer irregularidade, nenhuma atividade subversiva, sequer a infiltração da tal célula comunista no Itamaraty, expondo as muitas inconsistências e ilegalidades do processo administrativo, tão somente baseado na

denúncia do diplomata Mário Calábria, um dos colegas de João Cabral, que tinha como principal evidência uma ilícita violação de correspondência. Reintegrado à carreira diplomática, o poeta é alocado na Divisão Cultural da Secretaria de Estado, onde aguardaria longos meses a remoção para um posto no exterior. Agravado pela arrastada espera, esse turbulento período faria com que Joel Silveira no fim de 1955 escrevesse a crônica intitulada “Kafka no Itamaraty” no *Diário de Notícias*, atestando que o episódio demonstrava afinal que *O processo* não era pura ficção. Surpreso com a notícia de que o amigo ainda se encontrava em solo brasileiro, o jornalista manifesta sua indignação com as autoridades que haviam cometido uma grande injustiça e não tinha sido devidamente reparada. Os diplomatas que foram alvo desse caso kafkiano tinham apenas recuperado parte de seus direitos, visto que eles continuavam “mofando” no Rio à espera da designação para o estrangeiro, que estava sendo escamoteada.

Em abril de 1956, João Cabral regressa a território espanhol. Mas, por conta do sucedido, não retomaria a anterior vida consultar em Barcelona, medida adotada pelo próprio Itamaraty para se evitar alguma investida da ditadura franquista. Apesar de oficialmente alocado na capital catalã, o poeta é comissariado para fazer pesquisas históricas sobre o Brasil no Arquivo das Índias de Sevilha, onde não havia consulado. O imprevisto desvio de rota provocado pela temporada brasileira, de certo modo, acabou por mudar o destino da vida e da obra de João Cabral ao ser deslocado para a cidade pela qual se encantaria e que ganharia lugar de destaque nos seus versos. Longe de ser só mais um capítulo da sua carreira diplomática, depois de um período de enorme incerteza e tensão, a transferência provocou uma metamorfose total no diplomata antes considerado “velho e neurastênico”, segundo Inez Cabral (2016). No volume *A literatura como turismo*, ela conta que o pai tornou-se imediatamente uma figura solar, boêmia e simpática, algo notável no uso de ternos claros e na escolha do carro da família que passou a ser um modelo extravagante, único da cidade, reconhecido por todos.

Com outra disposição anímica, muito alimentada pelo fulgor da vida sevilhana, João Cabral volta a escrever a Alberto de Serpa após um hiato de cinco anos. Em carta de 15 de agosto, “esperando que esta carta estabeleça nossa antiga correspondência Porto x Barcelona” (Melo Neto, 1956a), ele conta ao amigo português que estava de volta à Península Ibérica, mas, dessa vez, sem o aborrecido trabalho burocrático, e sim com a missão de inventariar a documentação do Arquivo das Índias a respeito do território americano, sobretudo em relação às fronteiras brasileiras. Além de querer reatar os laços de amizade através do diálogo epistolar, o pretexto da carta não era somente afetivo, porém de ordem prática: obter indicações de historiadores e catálogos portugueses que se dedicaram aos documentos do arquivo e poderiam ser úteis à sua pesquisa. Do modo igual, o ofertório bibliográfico era retomado

com o envio de um exemplar de *Duas águas*, lançado meses antes no Rio de Janeiro pela editora José Olympio, com a seguinte observação: é “um livro meu recente, que publica meus poemas reunidos, mais uma porção de coisas novas, escritas em meus anos de perseguição e reabilitação no Brasil” (*ibidem*).

Alberto de Serpa atende prontamente ao chamado do amigo brasileiro. Já investido na resposta do que foi solicitado, ele aguardava notícias concretas de seus conhecidos sobre o assunto, assim como esperava ansiosamente a oferta prometida, a edição que “já vi, namorei e folhee numa livraria” (Serpa, 1956). E, acrescenta na mesma carta, de 22 de agosto, que as *Duas águas* seriam “recebidas com foguetes, que do Brasil, fora Bandeira e Drummond, nada tem vindo que saiba a Poesia” (*ibidem*). Na carta seguinte, João Cabral aproveita para revelar que tinha trazido consigo quatro ou cinco exemplares para oferecer a escritores portugueses, pedindo que o destinatário sugerisse através de uma lista de nomes e endereços quem poderia se interessar pelo livro, como fizera em relação a *O cão sem plumas*. Não sabemos ao certo se os volumes chegaram a ser remetidos a outros destinatários nessa altura. Só o exemplar de Adolfo Casais Monteiro apresenta autógrafo datado de 1956, e fora enviado, contudo, do Rio de Janeiro antes da partida de João Cabral para a Espanha (Figura 8). Outro assunto mencionado nessas cartas é a possibilidade de eles enfim se conhecerem pessoalmente: de Alberto de Serpa ir à Sevilha, pelo puro prazer da viagem; ou de João Cabral ir ao Porto, a trabalho, para consultar bibliotecas portuguesas. Ao que tudo indica, esta última hipótese, a primeira viagem de João Cabral a Portugal só veio a acontecer em março de 1958 na companhia do escritor Murilo Rubião, então adido cultural em Madri, assinalada publicamente pela entrevista ao *Diário de Lisboa*.

Animado com o regresso e a proximidade do antigo parceiro, talvez numa tentativa de reavivar o projeto de *O Cavalo de Todas as Cores*, Alberto de Serpa pergunta ao tipógrafo por seu prelo. Sem entrar em detalhes por motivos bastante óbvios, João Cabral responde que tinha ficado cerca de um ano e meio fora do Itamaraty, sem rendimentos, por isso vendeu a “fábrica dos livros inconsúteis” (Melo Neto, 1956b) no Rio de Janeiro. “Melhor vendê-la do que vender-se, não acha você?”, retoricamente interroga João Cabral, em observação entre parênteses, afirmando que seu interlocutor concordaria com ele, o que poderia ser ilustrado com seu próprio exemplo. Ao que tudo indica, uma referência à recusa de Alberto de Serpa em negociar com António Ferro, narrada em carta de setembro de 1949, na ocasião em que o então diretor do Secretariado de Propaganda Nacional teria sugerido um acordo para liberar a publicação de uma revista sem que fosse submetida à censura prévia. Naquele momento a declaração adquiria outro sentido, pois aludia à situação mais recente que o poeta atravessara no Brasil, que não comprometeu seus ideais nem sua índole.

O intenso diálogo epistolar entre João Cabral e Alberto de Serpa, embora não tenha sido longo, documenta um período muito expressivo na trajetória do poeta brasileiro. Concentrado em grande parte nos anos de 1949 e 1950, é um testemunho da ebulição e dos trânsitos que envolvem *O Livro Inconsútil*, sem deixar de iluminar outros aspectos igualmente essenciais, como as diligências da oficina artesanal e os esforços em prol da sua divulgação e circulação, sobretudo em Portugal. A correspondência evidencia que o poeta e ensaísta português foi um importante ator da recepção de João Cabral de Melo Neto em Portugal. Nome bastante célebre na época, cuja ressonância atual é menor do que seus companheiros presencistas, Alberto de Serpa é ainda menos conhecido — ou completamente desconhecido — do público brasileiro, algo que vem se alterando graças à revista *O Cavalo de Todas as Cores*. Por sua vez, a troca de missivas nos dá a ver uma imagem mais complexa e mais humana do poeta-impressor.

Como bem aponta Andrée Crabbé Rocha, se as cartas entre escritores expõem muitas vezes um ligeiro vaivém postal, quase sempre confinado a certo plano íntimo ou utilitário, elas também registram a convivência entre oficiais do mesmo ofício. Neste caso, a autora classifica as cartas conforme seu pretexto, ou seu maior ou menor grau de interesse literário em quatro categorias: as que se referem, em primeiro lugar, aos pedidos de colaboração, menos relevantes pelo seu formato um tanto previsível de aceite ou de recusa da proposta; em seguida, aos agradecimentos pela oferta dum livro alheio. Esta última categoria talvez seja uma das tarefas mais delicadas que se impõem a um destinatário: por um lado, se condicionada pela diplomacia literária, nem sempre segue os princípios da sinceridade; por outro lado, se não adota tal protocolo, num plano particular, pode exercer a missão da crítica com a expressão de fraternas e construtivas observações ou das mais ácidas e sinceras reprovações. Ainda se encontram num nível mais esclarecedor as cartas trocadas entre autores de idades diferentes que têm, por seu lado polêmico ou doutrinário, interesse capital no que diz respeito à luta das gerações, em especial ao decurso da história literária; enquanto, por fim, as confidências sobre a obra em curso, “o diário íntimo da obra — imagem ‘em abismo’ da própria criação” (Rocha, 1985, p. 388).

Todas essas categorias encontram-se naquele epistolário, inclusive o descompasso geracional provocado por uma diferença de quase quinze anos. Nas últimas cartas enviadas pelo poeta brasileiro, deparamo-nos com comentários sobre os livros recebidos do amigo português. Se os tão mencionados “Poemas quasi [*sic*] brasileiros” nunca chegaram a vir a público, em 1954 ao menos sai o *Almanaque de lembranças luso-brasileiro* — referência ao periódico homônimo fundado em 1851 por Alexandre Magno de Castilho, cujo objetivo era estreitar os laços fraternais entre Brasil e Portugal como evidencia

o título. É nesse sentido que se direcionam os versos de circunstância escritos por Serpa e dedicados a seus amigos brasileiros, dentre os quais Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Marques Rebelo, José Lins do Rego, Mário de Andrade, e aos portugueses, como Pedro Homem de Mello e José Régio. Um dos poemas, intitulado “Saudade da casa de praia de Renato Mendonça”, chega a ser apreciado por João Cabral ao destacar, em carta, a “belíssima imagem” referente aos “meninos a colher sol sobre o gramado” (Melo Neto, 1956a). O elogio tinha sido feito em outra ocasião, numa carta em que, contando que o próprio Renato lhe mostrara em Madri o poema sobre sua casa de praia, ele diz que tinha “os ouvidos cheios daquele verso” (Melo Neto, 1950b). Não deixar de ser notável a ausência de João Cabral, bem como de sua obra poética, entre as homenagens do *Almanaque*, que incluía até o amigo em comum, responsável pelo contato inicial com Serpa.³⁰

Na última carta enviada por João Cabral, o agradecimento por outro livro acaba por abrir espaço simultaneamente para apreciações fraternas e construtivas e para ácidas e sinceras reprovações. Em 18 de outubro de 1957, o poeta brasileiro escreve:

Muito obrigado pelo presente de seus *Mais uns versos de Castela*. Vejo que depois daquele congresso de Segóvia, para o qual v. escreveu aquele belo pregão, a paisagem castelhana entrou de cheio na tua poesia. E com estupendos resultados. Na verdade, gostei e muito de sua Castela: é sóbria, objetiva e anti-retórica. Que é o que não passou com os “poemas ibéricos” de seu patricio Miguel Torga, em que Castela, ao contrário, parece ter disparado todas as molas e gatilhos da eloquência e do palavreado. Fico com a tua. (Melo Neto, 1957)

Os juízos oblíquos sobre outros escritores, como adverte Andrée Crabbé Rocha (1985, p. 389), são normalmente “duma contundência temível”. Tratando do sucessor de *Pregão* (1952), escrito para o I Congresso de Poesia em Segóvia, realizado nesse mesmo ano na província espanhola de Castela e Leão, João Cabral elogia na poesia de Serpa algo que lhe é particularmente caro. A partir daquela experiência, os versos do autor teriam sido impactados pela própria paisagem castelhana, por uma espécie de efeito antilírico que refletia suas qualidades “sóbria, objetiva e anti-retórica” — valores que essencialmente são procurados pela poesia cabralina. Com conhecimento de causa, consequência de seus anos espanhóis, já inscritos em *Paisagens com figuras* (1956), João Cabral sente-se à vontade para avaliar outra Castela, a retratada em *Alguns poemas ibéricos* (1952), de Miguel Torga. Esta, porém, não é tão celebrada, por ser, em sentido diametralmente oposto, eloquente, retórica e palavrosa, avessa a

³⁰ Não temos notícia de nenhuma outra referência a João Cabral, ou à sua poesia, nos versos de Alberto de Serpa, o que poderia demonstrar que talvez ele não fosse, com efeito, grande entusiasta da obra do amigo, bem distante da lírica brasileira representada pelos poetas a quem prestou tributo.

tudo o que o poeta brasileiro entendia como a grande manifestação da linguagem e da lição castelhana: a expressão direta e concisa. Mais tarde, ele chegaria a reconhecer que seu interesse era muito sectário, à medida que só admirava a “Espanha realista”, “materialista”, “das coisas”.³¹

Essa apreciação é aqui convocada mais como uma evidência de leitura, portanto, menos no seu sentido judicativo, demonstrando que João Cabral esteve atento à produção de seus contemporâneos portugueses, embora isso não transparecesse na sua poesia. Fora do privado e seguro espaço epistolar, o nome de Miguel Torga voltará a ser mencionado, posteriormente, numa entrevista em que João Cabral considera que o patricio de Alberto de Serpa é “um poeta extraordinário” (Melo Neto, 1987c, p. 8). Uma declaração que bem pode se dever à prática, por vezes insinceras, da diplomacia literária ou ainda ser fruto de uma tardia, porém honesta, mudança de opinião ocasionada pela recente estada portuguesa, entre 1985 e 1987, interrompida com a transferência para o Rio de Janeiro naquele ano. Já em outra circunstância, em 1991, um ano após ser laureado com o Prêmio Camões, sendo o segundo a receber o galardão literário na sequência de Torga, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, João Cabral coloca seu antecessor em posição prestigiosa, ao lado de Cesário Verde e de Camilo Pessanha, como poetas de sua preferência (Melo Neto, 1991a, p. 9), estes dois últimos, contudo, já tinham sido referidos em outras ocasiões.

Nessa mesma carta que relatou o fim da fábrica do Livro Inconsútil, João Cabral agradecia à oferta de *Cartas e bilhetes postais a Justino de Montalvão* (1956), volume de correspondência de António Nobre organizado por Alberto de Serpa, confessando ao seu interlocutor que Nobre, junto com o “vosso Cesário Verde”, eram suas “duas maiores manias portuguesas” (Melo Neto, 1956b). Alguns anos antes, em 1950, ele tinha citado o autor de *Só* (1892) em episódio semelhante, após receber um exemplar de *Vida, poesia e males de António Nobre* (1950), escrito por Serpa em homenagem ao cinquentenário da sua morte. Em carta de 30 de março desse ano, João Cabral faz uma reveladora análise do livro que disse ter devorado numa tarde:

É verdade que, ao terminar a leitura, sentia uma rara impressão: a de que havia lido, mais bem [sic], um livro de António Nobre sobre Alberto de Serpa. Não porque v. se tivesse posto como centro do livro, não é isso. As razões são outras: é minha visão de António Nobre que é diferente e é também a presença, tão forte, da poesia de Alberto de Serpa na crítica de Alberto de Serpa.

³¹ Falando da leitura de *Tempo espanhol*, João Cabral afirma em carta de 22 de janeiro de 1959 que a Espanha de Murilo Mendes era “muito mais completa e total”, deixando a sua “humilhada” à medida que não considerava seu lado espiritual, católico e medieval. “E quando uma manifestação, digamos assim, desse lado “espiritual” da Espanha que V. capta tão bem me interessa, repare que sempre o trato amesquinhando. Exemplo: as corridas de touro, coisa inadmissível a uma Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma lição de estética; o cante flamenco, idem. Etc. Etc. Quero dizer: sua posição intelectual é muito mais ampla e abarca as Espanhas branca e negra.” (Melo Neto *apud* Araújo, 1972, pp. 193-194).

Seu livro vem confirmar aquilo que penso — e se não me engano, lhe disse mais de uma vez em carta — sobre a crítica: não pode ela ter, na arte atual tão super-individualista, nenhuma validade universal. Quando ela é feita por uma pessoa que me interessa como intelectual — e é o caso de seu livro —, perfeito! E, por isso, lhe disse aquilo de que o havia lido como se fosse um livro sobre Alberto de Serpa.

O meu Antônio Nobre é menos o subjetivismo do homem Antônio Nobre que certos aspectos de sua poesia. Portanto não é nada idealista o poeta para mim. É materialista. É, sobretudo, o homem que teve a coragem de empregar prosaísmos, o homem que empregava palavras concretas em lugar de palavras abstratas. Por isso, me encanta tanto Cesário Verde e por isso nunca me foi possível gostar — perdoe — de João de Deus. Por isso, nunca compreendi bem a aproximação que se costuma fazer no Brasil entre Nobre e o primeiro Manuel Bandeira (que não me diz nada até *Libertinagem*).

Bem, mas a conversa já vai longe. Eu resumo o que eu queria é agradecer a v. a oportunidade da leitura de seu livro. Que, repito, é do melhor Alberto de Serpa. (Melo Neto, 1950a)

É bem compreendido pelo leitor brasileiro o tributo do ensaísta ao poeta português, afinidade que o próprio Alberto de Serpa definiu em carta a outro interlocutor como “um paralelo de existência” e “uma sombra fraterna e tutelar” (Serpa *apud* Mendes, 1991, p. 145). Por sinal, esse tipo de crítica interessada, em que o leitor se implica decididamente na abordagem a seu objeto de análise, agradava a João Cabral, o que poderia afigurar, em relação a certas convicções, como algo inesperado. Em carta de 26 de julho de 1949, ele teceu uma longa explicação acerca do que deveria ser o papel da crítica no contexto da arte produzida na época. Para acompanharmos o raciocínio do autor, transcrevemos na íntegra seu argumento:

Crítica é julgamento e todas as outras teorias que se inventam hoje para que se constrói justificando o trabalho dos críticos são uma confissão de que o que eles chamam de crítica não é crítica. É criação num segundo grau, etc., etc. Pode me interessar um artigo de Prudente de Moraes Neto sobre Murilo ou Vinicius não porque é um julgamento, mas porque é um depoimento de um homem interessante sobre um poeta que me interessa. O crítico, isto é, o homem transparente e não necessariamente interessante, munido de seus metros e de suas percepções não é mais possível. (Essas coisas eu as digo assim rapidamente para justificar o que vou dizer agora). Portanto, a arte moderna não podendo contar com crítica que a julgue, também não conta com uma crítica que a defina sequer. Porque aquele sistema de crítica individual impressionista — toda crítica hoje é, queira ou não, impressionista —, mais do que mostrar ao leitor (cumprindo aquilo de que o crítico é um leitor que ensina os outros a ler) aspectos de um artista, o que faz é mostrar-se nesses artistas, é servir-se deles para provocar em si a expressão de sua própria personalidade. Isto é: desde o momento em que deseja revelar o autor, a intenção do crítico já está comprometida porque, dado o aparato que é um artigo, um ensaio, um livro, o crítico apresenta mais sobre sua maneira de ver do que sobre a obra vista. (Esse negócio talvez esteja um pouco complicado. Escrevo-o em pleno trabalho). Mas, resumindo: o aparato de crítica, de expressão do crítico, cobre de uma crosta dura o objeto obra (isto não tem nada que ver com o que nós autores sentimos: o de que o crítico não entendeu bem o que quisermos

fazer. O que o artista quis dizer não tem importância). Tem o que o artista pode ter dito — mil coisas diferentes — para mil leitores diferentes. (Melo Neto, 1949c)

Diante dessa explanação um tanto intrincada, conforme admite o remetente, em função de ter escrito a carta durante o horário do expediente consular, a apreciação feita ao livro de Alberto de Serpa torna-se mais clara, demonstrando ainda uma inquietação do autor. Desde o fim de 1948, João Cabral dedicava-se à composição de um ambicioso projeto: seu primeiro estudo crítico sobre a pintura, voltado para a obra de Joan Miró, que viria a ser publicado dois anos depois pelas *Edicions de l'Oc*, em Barcelona, com a tiragem de 130 exemplares numerados, assinados pelo autor e pelo pintor. O prolongado período de escrita coincidiu com a elaboração de *O Cavalo de Todas as Cores* e, paralelamente, com a tessitura de *O cão sem plumas*, provocando atrasos no lançamento da revista e do livro. Se quisermos reformular o enunciado da carta enviada a Alberto de Serpa em 30 de março de 1950, podemos dizer que se sente a presença tão forte da poesia de João Cabral na crítica de João Cabral, deixando-nos a impressão de que lemos um livro de Joan Miró sobre João Cabral.

O diagnóstico que o poeta brasileiro faz do ensaísmo do amigo português serve-lhe de espelho, mais do que evidenciar determinado ponto de vista referente à atividade crítica alheia, ilumina a própria postura adotada por João Cabral como crítico de outros artistas, mas sobretudo crítico de si mesmo. Muitos aspectos de *Joan Miró* dão-nos a ver as afinidades estéticas e éticas entre o autor e seu objeto de estudo, uma reveladora “simpatia espiritual”, como desde cedo pontua Sérgio Buarque de Holanda (1952). Uma delas, não por acaso, constatada no uso da expressão “psicologia da sua composição” em duas das legendas que acompanham o texto, à margem, apontando os diferentes tópicos abordados. Ivan Marques (2021, p. 178) salienta, ainda, como a recorrência do vocábulo “vivo” — de acordo com João Cabral sempre reiterado em conversas por Miró e que adquire no ensaio sintetiza a busca da sua pintura — infiltra-se de forma estruturante nos versos do poeta, em particular na construção da quarta e última parte de *O cão sem plumas*. Na explicação do autor, citada em entrevista de 1953, essa seção representava a autocrítica da sua poesia anterior, isto é, a aposta numa nova direção, contrária ao beco sem saída em que tinha chegado, que ia ao encontro do que é vivo, à espessura do humano.

Se o crítico está inevitavelmente comprometido com seu próprio olhar, segundo defende João Cabral, seu trabalho deveria ser baseado em um gesto de cumplicidade, mais do que qualquer empatia, ao passo que se estabelece uma projeção do leitor crítico nos criadores sobre os quais eventualmente debruça-se. “O que faz é mostrar-se”, afirma João Cabral, servindo-se das obras alheias “para provocar em si a expressão de sua própria personalidade” (Melo Neto, 1949c). Parece claro que nesse sentido

existirá um autor para cada leitor, ou ainda uma versão de determinado autor, ou de determinada obra, a ser atualizada consoante a experiência de leitura. Uma perspectiva muito próxima das teses difundidas pela estética da recepção no que diz respeito à relação texto-leitor, sobretudo ao papel decisivo deste último no processo de comunicação e de recepção, dando origem ao que ficou conhecido como *Reader-response criticism*. Ao reivindicar uma história da literatura mediada pelo leitor, Hans Robert Jauss defende que a literatura se cumpre como acontecimento na fusão de dois “horizontes de expectativas”, na convergência do horizonte inscrito no texto e o horizonte do intérprete. Um gesto interpretativo que fica patente “historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)” (Jauss, 1994, p. 53).

Voltemos, por fim, à questão suscitada pelo autor de *Só*. João Cabral faz questão de salientar que o seu António Nobre não corresponderá ao de Alberto de Serpa, nem de qualquer outro leitor. Com o destaque dado a certos aspectos, evidencia-se maior interesse do que é verificado no texto escrito para servir de prefácio à antologia *De António Nobre ao Saudosismo*, nunca publicada. O projeto é pela primeira vez citado no depoimento concedido a Fábio Freixieiro (1971), que adaptado à terceira pessoa recebe o título “João Cabral de Melo Neto – roteiro de auto-interpretação”. Após dizer que, de todas as literaturas, foi a portuguesa que menos leu, citando apenas Eça de Queirós, António Nobre e Fernando Pessoa (apenas o da *Mensagem*), ele se refere à coletânea que organizou para a editora Livros de Portugal, demandando a leitura de “pilhas de poetas dessa época: Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, Jaime Cortesão” (Melo Neto *apud* Freixieiro, 1971, p. 184). Sobre um dos mentores do Saudosismo, movimento literário com que se encerrava o volume, acrescentou o poeta brasileiro: “Detestou Teixeira de Pascoaes, de quem escolhe, a contragosto, um poema... simplesmente porque estava em outras antologias” (*ibidem*). No mesmo testemunho, sobrepõem-se duas declarações que parecem contraditórias: por um lado, a afirmação de que desconhecia a literatura portuguesa, por outro lado, o relato até então inédito sobre a leitura de uma grande quantidade de poetas portugueses daquele período.

Embora compreendendo uma fase anterior, o volume iria suceder a antologia *Poetas novos de Portugal* (1944), publicada na coleção “Clássicos e Contemporâneos”, das Edições Dois Mundos, sob a organização de Cecília Meireles, um dos marcos na divulgação de Fernando Pessoa no Brasil. O diretor da chancela da Livros de Portugal, Jaime Cortesão, tinha confiado o trabalho inicialmente a Vinicius de Moraes, que não conseguiu finalizá-lo devido a atribulações profissionais da sua carreira diplomática, como explica João Cabral em entrevista concedida a Leonor Xavier em 1985. Aceitando o encargo, ele

selecionou os poemas, escreveu o texto introdutório e entregou os originais ao editor, mas o livro viria a público, segundo declara nessa entrevista, em razão da falência da editora. No mesmo depoimento, ele conta a descoberta do pseudônimo usado por Cortesão, António Fróis, sob o qual publicou *Missa da meia-noite e outros poemas* (1940), livro que satirizava o chefe do Estado português, António de Oliveira Salazar, e que teria muito agradado o exigente organizador. À exceção dos nomes citados nesses testemunhos, não sabemos quais os autores seriam representados na antologia, um projeto até hoje um tanto nebuloso por falta de evidências documentais. Contudo, entre os papéis do arquivo literário de João Cabral, foi conservado um datiloscrito do prefácio, datado de 1946, Rio de Janeiro (Anexo III) — isto é, escrito um ano, ou alguns meses, antes da transferência para Barcelona, que modificaria radicalmente a vida e a obra do autor.³²

Segundo a legitimação de Mário Cesariny (1997, pp. 80-81), as antologias devem ser, em exclusivo, “só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas”. Em conformidade, a antologia de João Cabral mostra-se, sim, tendenciosíssima, mas desapaixonadamente tendenciosa. O prefácio expõe as dificuldades do próprio organizador, numa desobediência ao formato habitual, sem apresentar efetivamente o que é reunido no volume, quer os poemas, quer os autores — em nenhum momento o nome de António Nobre é citado, por exemplo. Desde o início do texto, esclarece-se sua posição enquanto leitor, reforçada pelo fato de que ele teve a mais completa liberdade de escolha, influenciada por aquilo que definiu como “sensibilidade brasileira moderna”, que entregue unicamente a si mesma estava circunscrita ao gosto do antologista, o que tanto valeria dizer a seus mil desgostos, declarava servindo-se da formulação de Paul Valéry. Ao contrário do que aconteceu com a “bela antologia” organizada por Cecília, que permitiu o produtivo encontro entre sensibilidades, fazendo da “experiência da autora de *Mar absoluto* tão parente da realizada por grande parte daqueles poetas novos de Portugal”, João Cabral aponta, além da diferença de idade entre o leitor moderno e os poetas finisseculares, outro problema:

Por outras palavras: nenhum contato afetivo existiu antes (que de alguma forma, pudesse favorecer a receptividade) entre autor e crítico, ou melhor entre autor e leitor, nenhuma influência havendo tais autores exercido (sua estética, seus pontos de vista) na formação de um tal leitor.

Aliás, contemporaneamente, o problema dessa verdadeira luta de gerações parece conter um elemento mais sério do que uma simples diversidade de gostos. Ou por outra: um elemento mais sério do que uma simples diversidade de gosto não explica suficientemente. Na verdade, se é certo que o sentido moderno da poesia está determinado pelo que alguns autores denominam a “*prise de conscience*” de si mesma, é uma certeza disso decorrente que o

³² O datiloscrito faz parte do Arquivo João Cabral de Melo Neto (Produção Intelectual), pertencente ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

contacto com a poesia condicionada por essa consciência haveria de transformar, essencialmente, a posição de um qualquer leitor moderno, quando colocado diante de poetas como (já que aqui é questão deles) os da fase que na literatura portuguesa vai de António Nobre ao movimento do “saudosismo”. Este foi o principal problema que nos acompanhou durante o trabalho de preparação desta Antologia e que, durante todo o curso de seu desenvolvimento, nos fez duvidar se, em lugar de escolher o que nestes poetas é o mais característico, não estaríamos a destacar o que possuíam eles de mais moderno, de precursores.

Quatro anos depois, já não tão distante de tal contexto, quem sabe por algum aprofundamento de leitura, João Cabral comenta a modernidade de António Nobre, assinalando seu caráter precursor: “o homem que teve a coragem de empregar prosaísmos, o homem que empregava palavras concretas em lugar de palavras abstratas” (Melo Neto, 1950a). Assim, ele demonstrava como o António Nobre que escolheu era um poeta mais concreto do que abstrato, ou mais materialista do que sentimental, para retomarmos os termos usados na carta. A própria escolha dos poemas — os quais desconhecemos completamente — seria reveladora da “ação subterrânea” do antologista, que não só evidenciaria seu gosto, mas sua adesão a determinada concepção de poesia. Esses eram alguns dos problemas criados pela encomenda que agravavam “ainda mais o mal-entendido que toda literatura traz em si”, outras questões inerentes a um trabalho dessa natureza, portanto, irremediáveis, poderiam levar à seguinte questão: “[...] não virão tornar esta seleção de textos absolutamente irrepresentativa do momento que pretendeu resumir?” (Anexo III). Expostas no frontispício da antologia, as reservas não seriam de todo dispensáveis, ajudando o organizador a se desculpar, de antemão, por certas incompreensões mais visíveis.

A lição de António Nobre, tal como é entendida por João Cabral, curiosamente, não parece ser assim reivindicada por seus sucessores. Quer dizer, o que talvez interesse aos poetas portugueses fosse outra dimensão da lição poética do autor de *Só* (1892), de acordo com um de seus versos, “o livro mais triste que há em Portugal!” (Nobre, 2009, p. 12), como ocorreu, por exemplo, com Manuel Bandeira. Ainda que a linguagem prosaica utilizada por Nobre tenha sido um atrativo, Bandeira reconhece no poeta português “um paralelo de existência”, assim como Alberto de Serpa, porém, no seu caso, vinculado à mesma condição tísica, à tuberculose, e também a certa disposição melancólica. No soneto “A António Nobre”, de *A cinza das horas*, isso está posto no verso “Revejo em teu destino meu destino!”, bem como quando diz que seu “pranto faz correr o pranto” (Bandeira, 2009, p. 44).³³ “Quando ele nasceu,

³³ Uma afinidade que transparece no poema “Desencanto”, do mesmo livro, em que lemos à maneira de uma arte poética: “Eu faço versos como quem chora / De desalento... de desencanto... / Fecha o meu livro, se por agora / Não tens motivo nenhum de pranto” (*idem*, p. 43).

nascemos todos nós”, é o que diz Fernando Pessoa acerca de António Nobre, “o primeiro a pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas”, lamentando o fato de que “umas não sejam corpos, para lhes poder fazer festas, e de que outras não sejam gente, para poder falar com elas” (Pessoa, 1980 [1915], p. 115). E, assim, conclui de modo implacável: “Dos seus versos não se tira, felizmente, ensinamento nenhum. Roça rente a muros nocturnos a desgraça das suas emoções. [...] O exército dos seus sentimentos perdeu as bandeiras numa batalha que nunca ousou travar.” (*ibidem*). Sem dúvida, esse António Nobre saudosista não é o de João Cabral, assim como a sua Espanha, realista, materialista, das coisas, é sectária, isto é, não é completa como a Espanha total de Murilo Mendes, que não exclui os aspectos religiosos nem barrocos.

A apreciação que João Cabral faz de Nobre não nos parece um daqueles casos de diplomacia literária apontados por André Crabbé Rocha, cujo pretexto é agradecer à oferta de livro, e que por vezes não preza pela honestidade. Se a intenção poderia ser agradar Alberto de Serpa — grande entusiasta de António Nobre — inevitavelmente a identificação de certas qualidades muito caras à poesia cabralina ficou registrada na carta. Esse tipo de comentário, contudo, não voltará a se repetir em outras ocasiões conhecidas, quer públicas, quer privadas, embora durante a elaboração da antologia, nos anos de 1940, João Cabral tenha destacado em carta a Lauro Escorel boas descobertas, dentre elas, António Nobre, poeta de “encher as medidas” (Melo Neto *apud* Marques, 2021, p. 335). A revelação das “duas maiores manias portuguesas” (Melo Neto, 1956b), em certa medida, poderia alçar Nobre ao mesmo patamar ocupado por Cesário Verde no *paideuma* cabralino, o que não encontra respaldo na sua obra. O exemplo, ainda assim, pode nos ser útil para esclarecer um interessante fenômeno que envolve sua leitura tanto da tradição quanto da poesia contemporânea.

Num curioso processo de devoração, João Cabral parece “engolir” os seus precursores, um gesto que poderíamos aproximar da antropofagia, guardando suas devidas implicações, bem distintas e distantes do postulado oswaldiano. Vindos de diferentes campos de atuações, os muitos criadores que figuram na poesia do autor ao serem incorporados pelas suas engrenagens críticas transformam-se imediatamente em poetas, escritores ou artistas visuais cabralinos. Quer dizer, a *poesia crítica* de João Cabral, para evocarmos o título do volume publicado em 1982, acaba por transformar aquilo que lê ou vê em uma espécie de propriedade cabralina, à medida que o objeto é conformado ao molde e ao olhar do poeta. Como explica a Alberto de Serpa naquela carta de 26 de julho, João Cabral acreditava que “o ato de escolher pode ser tão expressivo de uma personalidade como um ato de criação simples” (Melo Neto, 1949c). E, assim, finaliza o poeta brasileiro: “Porque, por detrás da criação há sempre escolha,

escolha entre o material que ocorre ao criador” (*ibidem*). O trabalho antológico não é visto como mera atividade derivada, pois, ao se voltar para sua própria obra, acaba por desencadear um processo muito característico, a que poderíamos chamar de “cabralização”, ou melhor, “Joãocabralização”, recordando a expressão usada por Murilo Mendes em “Texto de Informação”, de *Convergência* (1970).³⁴

Tratando de precursores, o único poeta português alistado no cânone cabralino é Cesário Verde na medida em que ele se alinha — ou pode se alinhar em certos aspectos — com o programa poético de João Cabral. Se a escolha, para o autor, é uma “possibilidade de expressão pessoal” (Melo Neto, 1949e), como reitera em carta ao parceiro de *O Cavalo de Todas as Cores*, esse gesto fica evidente no exemplar poema “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961), que apresenta em quatro movimentos metapoéticos oito figuras da poesia e da pintura, tão distintas quanto Marianne Moore e Francis Ponge, Miró e Mondrian, Cesário e Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet. O que é positivamente é destacado de cada um — cada “sim” — compõe um par opositivo, criando uma relação de tensões que necessariamente não se contradiz, mas, por outro lado, se complementa através da convergência proposta pela leitura de João Cabral. No caso dos dois poetas de língua portuguesa, a escolha sinaliza uma filiação à margem da tradição lírica luso-brasileira, pois João Cabral reconhecia tanto em Cesário quanto em Augusto dos Anjos um parentesco antilírico. O rompimento com a retórica romântica, no caso de Cesário, representava, nas palavras de Fernando Pessoa, a fundação da poesia objetiva, ou, no dizer de Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 45), a instituição de um “lirismo ‘de realidade’”.

³⁴ Referimo-nos aos versos: “Eu tenho a vista e a visão: / Soldei concreto e abstrato. // Webernizei-me. Joãocabralizei-me. Francispongei-me. Mondrianizei-me.” (Mendes, 2014, p. 220)

1.4. Engenhosa, estranha e nítida poesia

Quando falamos da recepção imediata de João Cabral de Melo Neto não podemos deixar de ter em conta o ofertório promovido pelo autor. Editados por conta própria em tiragens reduzidas, seus primeiros títulos — *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas* — chegaram às mãos de notáveis destinatários numa altura em que não eram publicados nem comercializados em Portugal. Inclusive no Brasil, a poesia cabralina ficou restrita, num primeiro momento, até a publicação de *Poemas reunidos* (1954), ao seletor e limitado círculo de leitores que, ao terem acesso direto ou indireto às obras, se tornaram seus primeiros intérpretes. Os esforços de João Cabral — por vezes, de seus amigos, no caso português, contou com o apoio incansável do fiel “caixeiro-viajante” Alberto de Serpa — contribuíram decisivamente para divulgação do iniciante poeta pernambucano, cujo nome despontaria nos principais suplementos literários brasileiros e portugueses. Pouco a pouco, as ofertas dos livros iam criando uma audiência ao promover a circulação das obras, e consequentemente sua repercussão na imprensa, apesar dos envios, em si, não serem nenhuma garantia de leitura, ou de apreciação, como ilustra o inusitado, e nada sucedido, episódio envolvendo José Osório de Oliveira e Jorge de Sena.

Lisboa, 15 de junho de 1949. Data em que vem a público a primeira recensão crítica da obra cabralina em Portugal, na rubrica “Leitura semanal”, assinada por Vitorino Nemésio no *Diário Popular*. Trata-se do artigo “Poesia engenhosa”, como assinala o título, uma leitura de *O engenheiro*, segundo livro do autor, editado quatro anos antes. Considerando o expressivo intercâmbio bibliográfico observado na época, é bastante provável que um exemplar tenha chegado às mãos de Nemésio através dos envios de João Cabral, tal qual aconteceu com João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Luís de Montalvor, José Régio e Pedro de Moura e Sá nos anos de 1945 e 1946 (Figura 5), tornando aqueles dois primeiros, destinatários frequentes, mais do que meros leitores. Embora o nome de Nemésio esteja apontado na lista manuscrita de possíveis destinatários de *Pedra do sono*, e que tenha escrito a apreciação do livro seguinte, na biblioteca pessoal do autor só foram localizadas obras editadas a partir de 1950, isto é, de *O cão sem plumas* em diante. Uma evidência que iria de encontro à hipótese de que ele inicialmente teria feito parte dessa rede de contatos.

Como denuncia o próprio artigo, é incontestável a falta de conhecimento de Nemésio a respeito da produção poética cabralina anterior e posterior a *O engenheiro*. Em certa passagem, o crítico afirma que João Cabral tinha se estreado em 1941, contando até a presente recolha com “três livros apenas” (Nemésio, 1949, p. 5), observação que se baseava na nota bibliográfica estampada na folha de guarda

da edição. Ao leitor menos avisado, o primeiro item listado, *Considerações sobre o poeta dormindo*, tese apresentada no I Congresso de Poesia do Recife e editada pela revista *Renovação* naquele ano, poderia dar a entender que esse seria o livro de estreia. Mesmo sendo rigorosamente a primeira publicação do autor, como bem sabemos, o opúsculo não reúne seus versos, portanto, não tem sequer o estatuto de título de poesia. O comentário impreciso acerca da bibliografia também atestava o total desconhecimento de *Psicologia da composição*, este sim terceiro título do autor, lançado em 1947 pelo Livro Inconsútil, isto é, quase dois anos antes da escrita do texto crítico.

Ora, se não podemos precisar como Nemésio recebeu o livro, recompondo o modo como se deu esse importante movimento da recepção, todavia pouco relevante para sua recepção textual, o caminho inverso é conhecido. Quatro dias após a sua publicação, em carta 19 de junho de 1949, Alberto de Serpa questiona se o recorte do artigo, então já remetido para Barcelona, fora recebido por João Cabral. Mais tarde, em carta de 12 de novembro de 1950, o “caixeiro-viajante” — e também importante mensageiro — notifica a iminente publicação de outro testemunho recepcional, atendendo o pedido de João Gaspar Simões. O crítico português tinha escrito para o suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*, jornal do Rio de Janeiro, um artigo sobre a poesia cabralina, intitulado “A poesia, essa estranha invenção”, que veio a lume em 19 de novembro desse mesmo ano, alguns dias depois do envio da carta. Em resposta, João Cabral diz que ficou curioso para ler o texto — que consideramos a segunda recensão crítica portuguesa, ainda que publicada no Brasil —, mas à custa do demorado processo postal só seria conhecido por ele em meados de abril de 1951. Foi nessa altura que Alberto de Serpa comunicou a Gaspar Simões que mandaria sua crítica a *O cão sem plumas* ao poeta brasileiro, que ficaria radiante.

Independentemente de ser por via direta ou indireta, essas produções chegaram mais cedo ou mais tarde às mãos de João Cabral como testemunha a edição *Poemas reunidos* (1954). Nas orelhas do volume, apresenta-se a recepção do autor de um ponto de vista luso-brasileiro, uma vez que os nomes de Gaspar Simões e Nemésio figuram lado a lado ao de principais intelectuais brasileiros que marcaram presença regular nas páginas literárias: Gilberto Freyre, Tristão de Athayde, Antonio Candido, Sérgio Buarque de Holanda, Álvaro Lins, Sérgio Milliet e José Geraldo Vieira (Figura 8). Os textos selecionados, em grande parte, vieram a público na sequência do lançamento de *O engenheiro*, livro que provocou estrondosa repercussão na imprensa, à exceção do fragmento de Candido, retirado do artigo “Poesia ao norte” (1943), e o de Freyre, o mais antigo deles, que é um breve comentário incluído em artigo sobre Cícero Dias. Vale lembrar que esse artigo, publicado em 1942, noticiou o aparecimento de *Pedra do sono* em Recife, título do estreante poeta de vinte anos, que era também primo de Gilberto Freyre,

impresso meses antes com a sobra do papel do *Guia de Olinda* editado pelo sociólogo pernambucano. Os outros textos que se encontram como paratextos da recolha foram publicados no início dos anos 1950, contemplando uma análise mais ampla, tendo em vista o caminho então percorrido pela poesia do autor, como é o caso do texto do próprio Gaspar Simões e o de Buarque de Holanda, intitulado “Branco sobre branco”, parte de uma série estampada no suplemento literário do *Diário Carioca*.

A primeira edição comercial de João Cabral editada pela Orfeu torna-se aqui um raro e ilustrativo exemplo de convergências. Para além do gesto inicial de coligir toda a produção do autor, que até então contava com quatro títulos, *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*, a ocasião mostrou-se favorável, não só a um balanço do que fora produzido, como também à reunião do seu aparato crítico. Como já apontamos, o autor introduziu uma série de alterações, dentre as quais as mais expressivas foram a retirada de seis composições de *Pedra do sono* e a substituição de todos os títulos dos poemas por algarismos romanos, o que é motivado, de acordo com a carta enviada Lêdo Ivo, pelo fato de o livro ser, mais do que um livro de poemas, “uma atmosfera” (Melo Neto *apud* Ivo, 2007, p. 60). É bastante assinalável que, na sua fase de formação, a poesia cabralina ganhasse um volume do gênero, inclusive o próprio João Cabral chegou a questionar se o projeto de Fernando Ferreira de Loanda teria validade em carta de outubro de 1951: “justifica ou não justifica a publicação de toda essa versalhada defunta?” (*idem*, p. 57). Como demonstrou ao amigo, João Cabral considerava sua produção inicial, em certa medida, já ultrapassada, muito distante do que gostaria de fazer dali para frente.

Além do empenho de Lêdo Ivo, o intermediário entre o autor e o editor, um dos argumentos decisivos para continuidade do projeto baseava-se na circulação restrita da obra cabralina, visto que os primeiros livros tinham sido editados em pequenas tiragens, fora do comércio. Com o interesse que ela vinha despertando, sobretudo nos suplementos literários, era natural que tal demanda fosse suprida mais cedo ou mais tarde. Na perspectiva de João Cabral, outro motivo para avançar com a edição foi a intenção de marcar o fim de um ciclo, nas suas palavras, uma maneira de “lavar a alma para novas aventuras” (*idem*, p. 58). Para acompanhar o volume, ele queria incluir um prefácio explicando aqueles títulos, naquele momento considerados “livrinhos velhos”, “coisas velhas”; e um inédito no fim da edição, “uma coisa que estou fazendo sobre a Espanha” (*ibidem*), para que tivesse algum lampejo de novidade. Muito provavelmente se tratava do poema referido no episódio que envolveu a colaboração para a revista *A Serpente*, de Egito Gonçalves, também citado nas cartas trocadas com Manuel Bandeira e com Lêdo Ivo nesse período, como a já mencionada, de 1952, em que fala sobre o término da composição e de sua inviável publicação. Por motivos políticos, em razão do conteúdo antifranquista, o gesto seria

bastante arriscado: “Lamento deveras não poder incluir esse poema na edição de Orfeu. É a coisa mais clara e direta que escrevi e — creio — a melhor e mais realizada” (*idem*, p. 66).

Talvez pela ausência do prefácio escrito por João Cabral, a edição exhibe as apreciações críticas dos comentadores mais representativos naquele momento, porventura selecionados pelo autor, como paratextos editoriais. Segundo a classificação proposta por Gérard Genette (2009), tais elementos podem assumir, do ponto de vista espacial, a categoria de peritexto, por se situarem em torno do texto enquanto, do ponto de vista funcional, compõem uma espécie de *release* à medida que acrescentam informação relevante para sua recepção. Estampada nas orelhas do volume, tal informação eventualmente pode ter poder dissuasivo num contexto de compra, podendo ou não ser determinante em tal decisão, num caso de um potencial leitor ter em mãos o exemplar numa livraria, sendo estes textos, assim, responsáveis por transformá-lo em leitor efetivo, se a leitura vier a se consumir. Da mesma maneira, a longo prazo, esse conteúdo pode apresentar uma utilização mais pertinente, por vezes, por cristalizar referências mais ligadas ao contexto de publicação da obra, tão valiosas para estudos posteriores, como é o nosso caso.

Poemas reunidos assume aqui uma última convergência ao arrematar, por ora, a rede de conexões luso-brasileiras. Numa espécie de circuito fechado, a edição ganha estatuto documental como testemunho de recepção e elo comum entre os primeiros críticos portugueses da poesia cabralina, evidência essa inclusive possibilitada pelo exemplar que pertenceu a Adolfo Casais Monteiro, incorporado ao acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.³⁵ Assim, as palavras de Gaspar Simões e Nemésio impressas nas dobras da sua capa, de certo modo, são acompanhadas pela dedicatória manuscrita de João Cabral na folha de guarda. Em meio à conturbada temporada brasileira do poeta-diplomata, o livro fora oferecido em 1954, ano de lançamento da edição, que marcou o exílio definitivo de Casais Monteiro em São Paulo após o I Congresso Internacional de Escritores. Integrado à vida cultural e literária do país — e quem sabe motivado pela oferta — o poeta e crítico português escreveu para o suplemento literário de *O Estado de São Paulo* o artigo “Verso nítido e preciso”, publicado em 6 de março de 1955, compondo, por fim, a tríade portuguesa que inicialmente se debruçou sobre os versos do brasileiro.

Curiosamente, a poesia de João Cabral, num primeiro momento, parece ter atingido o núcleo à volta da revista *presença* (1927-1940), ou de autores ligados à geração presencista, da qual fazia parte Alberto de Serpa, ainda que Vitorino Nemésio se encaixe nessa classificação somente por critério geracional. Por outro lado, seria algo esperado, uma vez que a incontornável “folha de arte e crítica”,

³⁵ Até o presente momento, foi o único exemplar de *Poemas reunidos* localizado em Portugal.

que marcou os rumos da literatura portuguesa, exerceu papel preponderante na calorosa recepção do que se produzia no Brasil, em especial da poesia de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, este último sob o olhar crítico de Casais Monteiro, seu primeiro e mais dedicado intérprete.³⁶ João Cabral não chegaria a ter essa sorte, nem veria seu nome nas emblemáticas páginas publicadas em Coimbra, pois sua estreia literária ocorre em 1942, portanto, dois anos após à extinção da revista. Mas o descompasso cronológico não impedirá Gaspar Simões de reivindicar mais tarde, embora com certa hesitação, a suposta ação pioneira da *presença*, segundo ele, a primeira revista em Portugal a chamar a atenção para o significado da obra do autor, uma hipótese muitíssimo remota.

No que diz respeito ao paradigma presencista, longe de qualquer intencionalidade, João Cabral foi acolhido por figuras expressivas desse grupo por reflexo direto e involuntário dos intercâmbios epistolar e bibliográfico, dos laços de amizade estabelecidos pelo ofertório cabralino. Fica bem evidente que isso foi naturalmente favorecido pela lista de contatos que Manuel Anselmo deu ao poeta brasileiro ainda no Recife, pois ele mal sabia o que se passava na cena literária portuguesa, algo comum entre seus contemporâneos e conterrâneos. É o mútuo desconhecimento entre Portugal e Brasil de que falou Miguel Torga em 1954 numa palestra proferida no Rio de Janeiro, coligida em *Traço de união* (1955) — curiosamente os traços entre os dois países pareciam mais de desunião do que propriamente de união. O próprio Manuel Bandeira, grande entusiasta da poesia portuguesa e muito mais próximo do grupo, também por questões geracionais, chegou a confessar a Alberto de Serpa, em carta de 1938, que do “Portugal de agora” conhecia alguma coisa, mas de maneira pouco sistematizada (*apud* Ribeiro, 2021, p. 310).

Nemésio, Gaspar Simões e Casais Monteiro desempenharam ao longo de décadas a atividade crítica tanto em Portugal quanto no Brasil. Suas inestimáveis contribuições para a cultura e a literatura dos dois países, na sua maioria copiladas em vários volumes, testemunham o papel incontornável que exerceram no diálogo luso-brasileiro como mediadores quer da literatura brasileira em solo português, quer da literatura portuguesa em solo brasileiro. A esse respeito destacamos as colaborações de Gaspar Simões para “Letras e Artes”, suplemento do jornal *A Manhã*, e para *O Estado de São Paulo*, onde Casais Monteiro também assinava a rubrica semanal “Figuras e problemas do nosso tempo” — título que, mais tarde, inspirará a edição póstuma *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea* (1972). Ambos colaboraram regularmente com o “Suplemento Literário” criado pelo jornal paulista em 1956,

³⁶ Adolfo Casais Monteiro, além dos artigos publicados na revista, escreveu *Manuel Bandeira: estudo sobre a sua poesia, seguido de uma antologia* (1943) e o prefácio de *Poesias de Manuel Bandeira* (1968).

sob a direção de Antonio Candido e Décio Almeida Prado. De acordo com Artur Anselmo (2011, p. 74), do ponto de vista da sua audiência, trata-se do mais importante suplemento publicado em língua portuguesa no século XX. Mesmo sem participação ativa na imprensa, Nemésio foi o primeiro a desembarcar no Brasil, em 1952, para uma série de missões culturais que incluíam a docência em várias universidades, o que provocou impacto na sua obra literária. Já a primeira edição de *Conhecimento da poesia* (1958), volume que reunia seus ensaios críticos — e o artigo dedicado a João Cabral —, é editada pela Universidade da Bahia, uma das instituições nas quais lecionou e onde esteve, nesse mesmo ano, como professor convidado, Eduardo Lourenço.

Convém destacar o fato de os três críticos portugueses serem, acima de tudo, escritores e/ou poetas. Peças fundamentais da cena cultural e literária, seu exercício crítico sempre foi, em maior ou menor grau, uma espécie de *continuum* da atividade literária — para além de uma fonte de renda —, o que os perfila na ilustre tradição moderna dos poetas-críticos, estabelecida por T.S. Eliot e Ezra Pound, à exceção a Gaspar Simões, que nunca publicou poesia, mas foi ficcionista e dramaturgo. Como reflexo de determinado momento histórico, a leitura crítica feita por outros poetas será uma constante na recepção de João Cabral, ainda que o então iniciante poeta pernambucano não tenha peso significativo — ou pouco visível — nas obras literárias de Nemésio ou Casais Monteiro, como se verifica nas de poetas-críticos da década de 1960, por exemplo. Uma das razões mais imediatas talvez seja o enquadramento geracional que criaria certa distância daqueles, provocando, em consequência, uma radical defasagem entre suas sensibilidades. Como postula Leyla Perrone-Moisés (1982), esse tipo de discurso crítico é inegavelmente o mais investido e o que traz maiores consequências para o jogo literário, pois podem estar em foco critérios subjetivos determinantes, como certo conceito de poesia e certa disputa na história da literatura, disfarçados em análises pretensamente objetivas. No caso de Gaspar Simões, contudo, as suas análises e predileções são claramente idiossincráticas, desde logo evidentes numa abordagem crítica rotulada muitas vezes de impressionista ou psicológica — que, não por acaso, estaria ligada à sua produção literária, em particular ao seu livro de estreia, *Elói ou romance numa cabeça* (1932), considerado a primeira expressão do romance psicológico, ou introspectivo, em Portugal.

Engenhosa, estranha e nítida são os atributos da poesia cabralina que se distinguem nos títulos que Nemésio, Gaspar Simões e Casais Monteiro escolhem para seus artigos, salvo o segundo — em certo sentido, o mais significativo — todos extraídos dos versos do autor. O horizonte de expectativas que começa a se despontar na crítica portuguesa move-se de acordo com o que então já vinha se dizendo acerca de João Cabral na imprensa brasileira. Dois críticos orientam-se a partir de pressupostos extraídos

de seu objeto de estudo, um do forte e sugestivo título *O engenheiro*, que logo se cristalizou como o mais célebre epíteto de João Cabral, o outro da aspiração ao “verso nítido e preciso”, forjado pela *Psicologia da composição*, enquanto o terceiro afasta-se desse paradigma. Gaspar Simões, por outro lado, enfatiza o espanto provocado pela leitura dos versos cabralinos, ou, para retomarmos a expressão que por vezes caracteriza seu trabalho crítico, uma impressão, que não lhe é exclusiva. Lembremos que, em carta de 28 de setembro de 1950, Alberto de Serpa dizia a João Cabral na sequência do lançamento de *O cão sem plumas* que ele permanecia sendo “o mesmo estranho Poeta” (Serpa, 1950c). Desde o livro de 1945, que causou um enorme estranhamento no meio literário por destoar da produção contemporânea, tal qualidade era atrelada a seu nome, muito em razão da novidade que apresentava.³⁷

Esse diagnóstico ficou visível no aparato crítico incluído em *Poemas reunidos*. Para Gaspar Simões, cada um dos versos de João Cabral instituía-se como a “estranha invenção” da própria poesia, o primeiro mandamento da lei do poeta daquela época, fazendo dele o único de língua portuguesa a cumpri-lo com tamanho rigor. Uma leitura que reforçava o juízo de Gilberto Freyre, de que a poesia de João Cabral não tinha “senso convencional nenhum”, nas palavras de Álvaro Lins, no seu “desdém pelo que é comum e convencional”, enfatizando a convicção de Sérgio Buarque de Holanda a propósito da “demanda de autenticidade” que dominava toda essa poesia, apoiada num “trabalho da inteligência” sem precedentes na história da poesia brasileira. A par de Antonio Candido, o autor de *Raízes do Brasil* (1936) foi o primeiro crítico sensível à proposta cabralina, em particular, na compreensão imediata de seu “extremo intelectualismo”. Numa apreciação muito rente ao texto, ele buscou extrair o sentido dos versos, como também assinalou desde logo a posição de nítido antagonismo face a toda a produção de sua geração, a chamada Geração de 1945, amplamente da tradição lírica luso-brasileira, como faria questão de apontar nos artigos dedicados ao autor.

Para Nemésio, a engenhosidade de João Cabral será imediatamente relacionada à de dois poetas portugueses. Em primeiro lugar, ao “engenho e arte” de que o autor de *Os Lusíadas* esperava ajuda, ainda que esse sentido de “engenhosidade” e de “coisa inventada” estivesse já na altura, como aponta o crítico, ultrapassado pelo sentido técnico da engenharia e de seus maquinismos. A era da engenharia triunfante que, ao fabricar uma simbologia e uma poética próprias, na literatura portuguesa tinha se personificado na pele de um “engenheiro autêntico”, Álvaro de Campos. Porém, o poeta brasileiro ia mais além, unindo assim o sentido camoniano ao técnico à medida que projetava e realizava a operação

³⁷ Bem mais tarde, na posse de João Cabral na Academia Brasileira de Letras, em 1969, o discurso recepção de José Américo de Almeida destaca a mesma qualidade: “Essa estranha Poesia sempre se distinguiu pela novidade formal”.

de “tirar os versos do engenho” (Nemésio, 1949, p. 5). Palavra que, segundo o crítico, tinha na sua terra natal outra implicação: na Ilha Terceira, nos Açores, onde nasceu Nemésio, “engenho” era sinônimo de “fábrica” e designava tanto o lugar quanto o maquinário da produção de leite, tal qual no Brasil estaria ligada à moenda de cana-de-açúcar e a todo conjunto relativo à sua cultura e ao seu processamento. Ao estabelecer tal analogia, Nemésio mal podia entrever neste momento que essa relação é de algum modo clarividente por se aproximar da mundividência de João Cabral, contudo, ainda não visível na sua poesia, já que a presença de Pernambuco desponta a partir da década de 1950 e os canaviais são retratados sobretudo em *O rio*.

A aproximação ao Brasil açucareiro não é, de todo, episódica, ainda que Nemésio não pudesse prever. Curiosamente, o poeta brasileiro tinha uma costela açoriana, donde partira uma linhagem de senhores de engenho: o sobrenome Cabral de Mello, vindo do seu lado paterno, originou-se com um casamento luso-brasileiro, de um português, açoriano, natural da Ilha de São Miguel, que se casou com brasileira sertaneja da Paraíba. E, também do lado materno, João herdou o sobrenome Mello, bastante tradicional em Pernambuco, que remontava ao tempo das capitânicas e aos primeiros senhores de engenho, ligado a importantes intelectuais, como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, entre outros. O poeta teria simplificado o sobrenome familiar, adotando Melo apenas com único “l”, segundo Ivan Marques (2021), por questões estéticas, para que seu nome ficasse equilibrado com vinte letras.

A partir da palavra “engenho”, além do sentido comum empregado por açorianos e nordestinos, o crítico traria à cena um poeta engenheiro de ofício, mas não sem antes pontuar uma diferença radical entre o engenheiro naval do ficcional heterônimo pessoano e o “engenheismo” fictício de João Cabral. Se Álvaro de Campos foi um poeta extremamente original, criando um estilo muito particular, por outro lado, ele descendia diretamente da linhagem de Cesário Verde, não à toa evocado num dos versos da sua “Ode triunfal”, “ó Cesário Verde, ó mestre!”, relembra-nos Nemésio. Nesse sentido, tanto Cesário quanto Pessoa, na pele de Campos, inevitavelmente eram homens de seu tempo e assim afinados com a “apologia do mundo exacto e realista, do objeto e da medida, da ferramenta, senão da máquina” (Nemésio, 1949, p. 5). Paralela à realidade econômica de então, eles desenvolveram uma poética, de acordo com a perspectiva do crítico, “destinada a desnudar e simplificar uma objectologia lírica que o romantismo e derivados tinham da vida-em-torno” (*ibidem*), mas que ainda mantinha estilisticamente certo pendor classicizante. Uma realidade que viria a se modificar somente após a condensação da era capitalista com uma poesia maquinal, em todos os sentidos, dura, implicada na brutalidade hodierna. Já o jovem poeta pernambucano teria então encontrado o terreno artístico e literário mais limpo, já numa

fase posterior, que é chamada de “acalmia do mecanismo poético”, isto é, após a demolição operada pelas vanguardas, as quais transmutaram radicalmente os valores estéticos em defesa “do utilitário, do feio, do trivial, do teratológico” (*ibidem*).

O contexto pós-vanguardista, segundo essa perspectiva, foi determinante para que na poesia de João Cabral o mundo concreto pudesse dar a mão à utopia. Se o universo que cercava o poeta era tão mecanizado e utilitário, mais ele tentaria transfigurá-lo por uma lógica onírica, criando uma expressão que desafiava os “hermeneutas de tipo lógico” (*ibidem*). Como nota Nemésio, exemplo disso é o poema “A bailarina”, do qual são citados seus primeiros versos para destacar a engenhosidade da personagem, que era circunscrita à uma atmosfera onírica: “A bailarina feita / de borracha e pássaro / dança no pavimento / anterior do sonho”. Embora em nenhum momento seja feita referência a *Pedra do Sono*, tal comentário acentuava a tensão entre o caminho trilhado e a vertente construtivista procurada em *O engenheiro*, ponto que é, por vezes, pouco destacado na fortuna crítica brasileira. O incontestável caráter dual desse livro — uma obra de transição — parece ser reduzido por certas leituras em prol do projeto construtivista, introduzido pelo título e desenvolvido no poema homônimo, contudo, não posto em prática totalmente na poesia cabralina.

Convém sublinhar que Vitorino Nemésio, ao que tudo indica, só conhecia os poemas de *O engenheiro*, tornando assim sua leitura ainda mais interessante. Sem qualquer perspectiva do percurso empreendido pelo autor, ele desenvolve uma análise imanente a esse conjunto de poemas, talvez por isso mais precisa. Naquela direção, são apreciados também “A viagem” e “A mulher sentada”, poemas que, junto com o anterior, estão em sequência no livro, estabelecendo entre si algum diálogo de senso surrealizante. É a partir desse recorte que o crítico aponta a impessoalidade do poeta enquanto sujeito da enunciação, segundo ele, não estando ali propriamente retratado, mas sim como um “ser objectivado” nas suas roupas, ao mesmo tempo fora e dentro dele: “quando fala é como se outrem ou a própria memória do poeta falasse” (*ibidem*). Essa descrição parece ser uma espécie de prenúncio do que está patente na abertura de “Psicologia da composição”: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos”, despojamento que é reforçado nos versos seguintes por certa lembrança do “corpo do gesto / extinto que o ar já preencheu”, talvez como a “camisa vazia” que despiu (Melo Neto, 2014, p. 49). O “sujeito lírico fora de si”, para convocarmos o ensaio de Michel Collot, é vislumbrado antes mesmo de estar totalmente despido.

Esse despojamento da poesia de João Cabral, na “crítica viva” de Adolfo Casais Monteiro — como se refere Leyla Perrone-Moisés (2003) — poderia fazer pensar na “poesia de compasso e esquadro”, a

que Cesário Verde aspirava, sugeria o crítico evocando o verso do poema “De verão”.³⁸ Igualmente presente na nítida afinidade entre o poeta brasileiro e certos poetas espanhóis, como Ramon Jimenez e Jorge Guillén, confessada pelo próprio autor a Casais Monteiro, como este faz questão de sublinhar no texto: “não me falava ele na total identificação de si com ela que sentiu ao descobrir a Espanha?”, observação colocada entre parênteses. De acordo com essa perspectiva, tais achegas seriam assim úteis para compreender esse fenômeno, nas palavras do crítico português, “tão alheio à ideia que nós fazemos da poesia brasileira, e que não pode deixar de tornar a sua poesia dificilmente aceitável por muitos leitores” (Monteiro, 1955b, p. 5). Não fica muito claro a quem refere esse “nós” — se a primeira pessoa do plural, nesse caso, implicaria ou não um traço distintivo da sua posição crítica como leitor português, portanto, estrangeiro, que se estenderia à visão que, de modo geral, os leitores portugueses tinham da poesia brasileira e da poesia de João Cabral. Ou, para além de qualquer fronteira nacional, se estabelecia uma intencional proximidade entre o escritor e seu público, isto é, referindo-se aos leitores de poesia.

Em termos da recepção, pouco importaria a quem se refere esse “nós”, se ao público português ou ao brasileiro, visto que ambos pareciam compartilhar um expressivo ponto comum: o estranhamento que poderia dificultar a imediata aceitação da poesia cabralina, o que talvez seja melhor esclarecido pela ampla discussão sobre a poesia moderna brasileira, suas conquistas e seus equívocos, trazida por Casais Monteiro no início do artigo. A poesia de João Cabral seria considerada alheia à ideia que se fazia da produção nacional, ao se colocar em uma posição bem diferente da poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira, seus imediatos predecessores, poetas muito celebrados e influentes no meio literário português. Mesmo sendo figuras tutelares na formação do poeta mais novo, sua geração seguia a tendência comum de se voltar contra elementos que caracterizaram a geração anterior, nesse caso, iam de encontro ao lirismo e à anedota, este último, de acordo com Casais Monteiro, elemento essencial e comum em Bandeira e Drummond. Para o crítico, guardada a enorme diferença entre eles, o tom anedótico era entendido como o lastro de “matéria humana”, porventura atribuída a expressão da fala cotidiana que o Modernismo utilizou largamente.

Tal apreciação será reiterada por Alexandre O’Neill, mais tarde, em carta de 14 de setembro de 1959 enviada a João Cabral, demonstrando certo consenso a esse respeito entre os leitores portugueses. Bem atento ao que era publicado no Brasil — o que levou Helder Macedo (2007, p. 165) a chamar O’Neill de “o mais brasileiro dos jovens poetas portugueses” —, ele afirma a João Cabral que não deixava de

³⁸ Referência ao verso “Só sei desenho de compasso e esquadro”, do poema “De verão” (Verde, 2015, p. 130)

“marcar passo na revolução antilírica das letras brasileiras” (O’Neill, 1959a). Assim, era manifestada a sua intenção editorial, enquanto assistente literário da Guimarães Editores, de dar a conhecer ao público português os mais recentes títulos brasileiros com os projetos que selecionava, o que virá a acontecer com *Quaderna*. Mesmo os autores já conhecidos no país, como Drummond, Bandeira e Cecília Meireles, salvo o segundo, tinham exposição mais restrita, “insuficientemente ou só pelo lado anedótico” (*ibidem*), sublinha O’Neill. Um diagnóstico que parece se referir inteiramente aos dois primeiros, uma vez que o anedótico, tão valorizado pelos modernistas, está ausente da poesia de Cecília.

Desde o início recebido como poeta excêntrico, o “estandarte” da originalidade de João Cabral, para João Gaspar Simões, estaria no resgate do sentido etimológico presente na própria palavra “poesia”, que está na origem do verbo grego *poiein*, que significa “fazer”. Por vezes tautológica, a leitura do crítico é pouco clara quando tenta esclarecer como esse tal “fazer” apoia-se, em contraste, em uma dimensão do “não fazer”. Simultaneamente, os dois gestos estariam a serviço de única direção que se aproximaria livro a livro do ato poético puro, pois “o título das suas obras”, diz-nos Gaspar Simões, “é um gráfico da própria marcha cem por cento autoconsciente de uma fabricação integral de ‘vazio’: *Consideração sobre o poeta dormindo, Pedra do sono, O engenheiro, Psicologia da composição, O cão sem plumas...*” (Simões, 1950, p. 1). Mais uma vez, como aconteceu na recensão de Nemésio, a tese apresentada no Recife é equivocadamente entendida como parte da produção poética de João Cabral. E, em seguida, o crítico defende:

Quando Melo Neto escreveu a sua *Psicologia da composição* e com ela a Fábula de Anfion, Anfion, o protótipo do “poeta puro”, pois que, aos acordes da sua lira — no poema de Melo Neto, da flauta — as pedras se argamassaram, perfeitas, de per si, em torno de Tebas, a cidade sem muralhas, que assim ficou cingida de “liso muro”, e o branco-puro “sol em si”, encontrava-se no ponto crítico da sua pessoal invenção da poesia. As coisas, as imagens concretas, o mundo dos fenômenos, transcendidos, erguiam-se, metódicos, em pilhas, materiais de construção abandonados, inúteis, ao lado do poeta — “Engenheiro” — que se aplicava, por um esforço de sublime abstração, a “fazer” as suas poesias sem as coisas, sem as imagens, sem o mundo dos fenômenos. Dir-se-ia que o “não fazer” de Valéry era o alvo supremo de sua poesia, e que os seus versos já não rebentavam no papel, como no tempo de *O engenheiro* (*idem*, p. 10)

Se parte dessa argumentação pode ser verificada na obra, sobretudo com relação ao protótipo de “poeta puro” personificado por Anfion, tal concepção é posta em causa justamente nesses mesmos termos em *O cão sem plumas*. Em sentido oposto, Gaspar Simões acreditava não só que João Cabral pretendia alcançar o zênite da criação — o quadro branco, a tela vazia, à maneira de um Malevitch —, mas como essa ambição tinha sido levada a cabo no seu último livro. O enquadramento crítico dado

genericamente ao título, curiosamente ia na contramão do sentido proposto pelo autor, que ignorava a crítica direta ao “poeta puro”, sempre “polindo esqueletos”, simbolizado na terceira parte do poema pela imagem do mar e do seu embate com o rio, não por acaso intitulada “Fábula do Capibaribe”. De um ponto de vista diacrônico, é surpreendente observarmos que o crítico naquela altura não tivesse percebido o ponto de inflexão que se exibia diante dos seus olhos com o salto comunicativo dado pela poesia cabralina em direção à “poesia impura” ao incorporar a realidade pernambucana. Desse modo, a obra analisada não poderia ser lida irrestritamente a partir do conceito de “poesia pura”, tal como o formulado por Valéry, embora o poeta e crítico francês tenha feito parte da formação poética de João Cabral, o que é assinalado pelo poema escrito em sua homenagem, de *O engenheiro*.

Em carta a Adolfo Casais Monteiro, de 6 de janeiro de 1949, João Cabral confessou que naquele momento não considerava Valéry um de seus poetas, observação que melhor prepararia seu interlocutor para entender *O cão sem plumas*. A opinião era partilhada pelo poeta e crítico português, que também não incluía o francês no rol de seus grandes poetas, ainda que tivesse se dedicado à tradução de seus versos, os quais viriam a público em edição do Livro Inconsútil — projeto que nunca saiu do papel. O afastamento de Valéry, que antes assumia primeira posição no seu cânone, nas palavras de João Cabral, sendo “O Poeta”, conforme declarou na mesma carta, representava a abertura da sua poesia à lama do rio Capibaribe. Na entrevista que concedeu a Vinicius de Moraes, ele esclarece que, após se conscientizar do “beco sem saída” em que chegara com *Psicologia da composição*, resolveu dar meia-volta para então enfrentar “esse monstro: o assunto, o tema” (Melo Neto, 1953b). Seus versos adquiriam um alcance social, sem necessariamente ter o carácter panfletário nem partidário do que se entendia como poesia participante, pois não abdicavam do aspecto formal, por vezes desconsiderado por esse tipo de produção. Nos livros seguintes, o decisivo passo amplia-se com *O rio* (1954) e *Morte e vida severina* (1956), que ficariam conhecidos como o tríptico do Capibaribe.³⁹

O mais inesperado é que Gaspar Simões chegou a identificar o momento de viragem, o grande triunfo da obra, mas na direção da incomunicabilidade, sentido que fica bem visível na conclusão de seu artigo. Ele argumenta que, se até há pouco era possível ver o poeta de frente, “caminhando para nós de rosto descoberto e iluminado” (Simões, 1950, p. 10), sendo este um rosto através do qual poderíamos

³⁹ Sobre essa questão, o crítico brasileiro Benedito Nunes declarou: “Na fase de crise interna da obra de João Cabral, à recusa de continuar nos limites da expressão lírica, que a ‘Fábula de Anfião’ traduz, seguiu-se a agressão verbal de ‘Antíode’ contra a transcendência da poesia. Trata-se, para João Cabral, como nos indica o seu próximo passo, *O Cão Sem Plumas*, que assinala a superação da crise e o início do período de construção, de restabelecer o circuito social comunicativo da poesia, de que se viu privado Anfião, por meio da composição poética transparente, que nada dissimule de sua natureza de ‘máquina da linguagem’” (Nunes, 1974, p. 61).

ler sua mensagem, após o livro de 1950, tal posição é invertida. Naquele momento, o poeta estaria voltado de costas com a face oculta, dificultando, ou impossibilitando totalmente, a comunicação: “pois que lhe não podemos ler na face oculta o que posta costumava trazer estampado na face descoberta” (*ibidem*). E, em seguida, arremata o texto, concluindo, de modo sintético, seu ponto de vista: “O ‘oculto’ — eis o reino da poesia contemporânea. *O cão sem plumas* — um dos mais belos documentos dessa poesia em língua portuguesa” (*ibidem*). Esse comentário delimita claramente o ponto cego de sua interpretação, algo da ordem da “cegueira crítica” demaniana (Man, 1999), que poderia ser explicada por ao menos duas vias. Por um lado, Gaspar Simões lê erroneamente o livro por não reconhecer a clara referência à paisagem do Capibaribe e à realidade nordestina, implicadas na denúncia social, talvez muito distante do referencial de um leitor português; por outro lado, lê erroneamente o livro, de modo deliberado, por causa das suas próprias convicções crítico-teóricas e ideológicas, as quais ofuscariam tudo que não fosse estritamente ligado à dimensão estética da literatura.

Dos três artigos publicados pelos críticos portugueses, devemos frisar o ineditismo de duas abordagens. Como aponta Solange Fiuza (2019), o pioneirismo de Vitorino Nemésio pode ser comparado ao de Antonio Candido nas letras brasileiras, assinalando a fundação da crítica luso-brasileira de João Cabral, ainda que suas leituras tenham pesos e efeitos distintos. O crítico brasileiro acabou por fixar uma maneira de ler a poesia cabralina a partir do artigo publicado na *Folha da Manhã* sobre *Pedra do sono*, que precocemente destacou o trabalho construtivo do poeta, uma análise muito endossada pelo próprio autor que, segundo ele, foi responsável por salvar o livro de ter sido renegado da obra como juvenília. É claro que a importância da atividade crítica de Candido, mais tarde, influenciaria a recepção cabralina e o artigo canonizado como o marco inaugural de uma linhagem de célebres leitores que a partir daí se desenvolveu e continua a se ampliar atualmente. Em contrapartida, uma das hipóteses para que a análise de Nemésio seja menos conhecida pode estar vinculada a princípio no seu contexto de produção, no fato de ter sido veiculada fora do Brasil e assim estar menos acessível aos leitores e estudiosos brasileiros. Mas o texto foi logo recolhido na edição brasileira de *Conhecimento de poesia* (1958), volume que reúne os escritos críticos do autor, sugerindo-nos outra explicação.

Existe uma diferença radical entre os dois artigos. Apesar de ambos terem algo muito importante em comum, são leituras exclusivas de um livro, isto é, seus objetos de estudos se lhe apresentam como peça única, sem relação com o que tinha sido publicado antes ou depois, sobretudo no caso de Candido, que escreveu sobre o primeiro livro publicado por João Cabral. O crítico brasileiro assinalou a tendência construtivista de *Pedra do sono*, em certa medida, antevendo o que viria a seguir, enquanto o crítico

português observa o onirismo de *O engenheiro*, obra que representa claramente o sentido construtivista em uma tentativa de se desvincular da atmosfera onírica. Essa tensão, inclusive, está patente no poema homônimo à medida que o sonho continua imbricado na ideia de clareza e racionalidade: “a luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro” (Melo Neto, 2014, p. 120). Sob o viés do embate entre o sonho e a razão, e não da superação de um por outro, a leitura de Nemésio não toma nenhum partido até porque o crítico, sem conhecer o próximo passo, deteve-se na observação precisa da coexistência, não excludente nem exclusiva, do concreto e do onírico. Talvez por isso a apreciação não tenha sido tão celebrada, por não atender o paradigma que se tornará dominante, muito colado à perspectiva do autor e às suas próprias explicações. Mesmo conhecendo o artigo, João Cabral nunca deu visibilidade a ele, como aconteceu com o escrito de Candido, muito provavelmente por não querer corroborar — ou não concordar com — o argumento central: a incontornável presença onírica presente em *O engenheiro*, a qual se esforçaria, como já notou Fiuza (2019, p. 10), para minimizar.

A leitura de Casais Monteiro também passou ao largo da recepção cabralina, não tendo qualquer ressonância nem do lado brasileiro nem do português. É sintomática a falta de referências ao texto tanto nos estudos dedicados ao crítico português, especialmente na edição *Artigos de O Estado de São Paulo* (2011), que coligiu o que foi publicado no suplemento literário do jornal, quanto nos estudos cabralinos. Embora seja citado na monumental bibliografia organizada por Zila Mamede (1987), a referência do texto não apresenta indicação precisa em relação à data de publicação, o que pode ter inviabilizado até então seu acesso. Graças à Hemeroteca Digital Brasileira, o artigo foi localizado, assim como outras pontuais referências de Casais Monteiro a João Cabral, a mais significativa, presente em “Um poema em vinte e um sonetos”, publicado em 2 de março de 1955, também na rubrica semanal “Figuras e problemas do nosso tempo”. Trata-se de uma apreciação do mais recente livro de Jorge de Sena, *As evidências* (1955), que propõe uma inédita aproximação do poeta brasileiro com a produção portuguesa contemporânea.

Para efeitos de contextualização do público brasileiro, antes de analisar o livro, Casais Monteiro traça um breve panorama das conquistas poéticas portuguesas no que diz respeito à liberdade de expressão reivindicada pelas gerações de *Orpheu* e da *Presença*, em contraponto ao que define como interregno do “Novo Cancioneiro”, referindo-se à coleção de poesia publicada em Coimbra nos anos 1940, que reunia os principais nomes do Neorrealismo. Se aqueles poetas deram especial importância às formas em que “a música prevalece sobre a arquitetura”, isto é, “a mais imediata e explosiva expressão emocional sobre qualquer forma mediata de ‘reflexão’” (Monteiro, 1955b, p. 5), seria natural eclodir, logo em seguida, um movimento antagônico, um aparente regresso às formas tradicionais para

contrabalançar a liberdade proclamada pela linguagem modernista. Tal semelhante reação acontecia na poesia brasileira com a chamada Geração de 45, que, em certa medida, voltava-se contra as conquistas da primeira fase do Modernismo, embora ela não tivesse, como no caso neorrealista, implicações sociais ou políticas, que aparecerão na poesia de João Cabral, afastando-a ainda mais dessa geração. Mas esse regresso, como defende o crítico, só adquiria verdadeira significação nos raros casos em que se investiam não apenas na adoção dessas formas, como também no trabalho de contenção da linguagem, por vezes, próximo ao gongorismo, não entendido como critério exclusivamente literário. É justamente no sentido mais revelador dessa tendência que se situava o livro de Jorge de Sena.

Em eixo comparatista, Casais Monteiro apresenta Jorge de Sena como um poeta tão pouco conhecido no Brasil quanto em Portugal era João Cabral, nome que não é por acaso citado, já que eram homens da mesma idade, respectivamente, nascidos em 1919 e 1920. Além de evidenciar sua contemporaneidade, o prisma geracional servia *a priori* de pretexto para assinalar outra afinidade: ambos partilhavam a necessidade comum “de suprimir da expressão poética qualquer complacência lírica”, cujos riscos eram igualmente da mesma ordem, “o de se negar poesia aos seus versos” (Monteiro, 1955a, p. 5). Delineada em contexto muito precoce, na década de 1950, a aproximação feita por Casais Monteiro é pioneira ao estabelecer diálogo significativo entre duas produções poéticas em vários sentidos tão distantes, por vezes, opostas. Mesmo que não desenvolva o argumento, restrito ao comentário sobre o lirismo, a apreciação da poesia de Jorge de Sena, bem como da sua postura poética, muito se aproxima de certos aspectos essenciais da poesia e da atitude de João Cabral. Casais Monteiro escreve:

Jorge de Sena é, sem dúvida, um poeta difícil, quer dizer, um poeta que não se deixa penetrar senão a uma leitura atenta. Com estes sonetos, a sua expressão abeira-se muitas vezes perigosamente do prosaísmo, porque o seu “discurso” não é musical, mas arquitetônico, se me permitem a impropriedade de expressão; ou digamos então que os valores plásticos dominam os musicais, ou, ainda, talvez com mais precisão: que a música dos seus versos só é perceptível através da rigorosa construção a que obedecem. (*ibidem*)

Nesse fragmento poderíamos facilmente substituir o nome do poeta português pelo do brasileiro sem comprometer seu sentido, é claro, omitindo a referência aos sonetos já que João Cabral nunca publicou um soneto. Além da linguagem prosaica que os aproximam, eles são considerados poetas difíceis, pois suas obras exigem um leitor atento e obstinado que seja capaz de ultrapassar a hostilidade imposta inicialmente por seus versos. Outro ponto comum destacado pela leitura de Casais Monteiro é a predominância de valores plásticos que organizariam a poesia de Sena mais por uma lógica arquitetônica do que propriamente musical, algo que encontraria paralelo na poesia de João Cabral,

ainda que a obra seniana apresente francos diálogos com a música quer do ponto de vista temático, quer do ponto de vista rítmico, sendo, nesse sentido, mais experimental do que a obra cabralina, ao utilizar metros diversificados, longos ou curtos, formas fixas ou versos livres. Mas, como observa o crítico, é do rigor da forma que se produz o ritmo sintático e a musicalidade da poesia de Sena: “a concentrada tessitura de palavras que, em vez de se espalhar, são um travar contínuo do prazer sonoro, uma recusa de complacência que vai ao encontro da dureza, de preferência a deixar-se adormecer em qualquer ‘bel canto’” (*ibidem*). Do mesmo modo que a música cabralina, a contrapelo, com suas rimas toantes, está investida na criação de uma antimusicalidade, ou melhor, de uma antimeلودia, que nunca embale, mas antes desperte o leitor.

Por fim, destaca-se que essa “arquitetura sonora” construída pelo poeta português poderia ter a aparência enganosa de um parnasianismo, algo que não faria jus aos seus objetivos reais. Não se trata de preciosismo, como alerta Casais Monteiro, pois o poeta não procura a beleza da forma, mas a “exata medida duma severa meditação sobre a existência, sobre a situação do homem moderno, e do homem Jorge de Sena”, “sua voz severa e sem complacências que exige a forma com a mesma força com que rejeita qualquer formalismo” (*ibidem*). Tal acusação também poderia ser direcionada ao trabalho formal de João Cabral, para usar sua própria expressão, ao “neoparnasianismo-esteticismo da Geração de 45” (Melo Neto, 2001, pp. 145-146), do qual fez tanta questão de se afastar e de combater. A sua “profissão de fé”, à maneira do poema de Olavo Bilac, não seria representada pelo ourives, mas por um artesão menos nobre: o carpinteiro.

Guardadas as naturais diferenças entre Jorge de Sena e João Cabral, ambos empreenderam uma discussão central em torno do conceito de lirismo, ou da “complacência lírica”, se retomarmos as palavras de Casais Monteiro. No posfácio de *Metamorfoses*, o poeta português fala-nos de uma tentativa de desvincular a “confusa identificação de poesia com lirismo” (Sena, 1963, p. 127), na mesma direção, de encontro à indiscriminada noção romântica de inspiração, o poeta brasileiro defende que a poesia não era sinônimo de lirismo nem de confessionalismo, como explica na célebre conferência “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” (1952). Cada um apropriou-se, à sua maneira, do que T.S. Eliot definiu como “correlativo objetivo” — uma forma de expressar a emoção na obra de arte a partir de “um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica” (Eliot, 2014, p. 20). Do termo reivindicado pelos dois poetas — por Sena no texto citado e por Cabral na entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 1958 — desdobra-se aquilo que ficou conhecido

nas suas poéticas como meditação poética e antilira, respectivamente.⁴⁰ Em cada postulação encontra-se curiosamente um expressivo denominador comum: Drummond, o único poeta brasileiro alistado por Sena na tradição lírico-especulativa, que ia de Sá de Miranda, passando por Antero e Pessoa; e de cuja poética, ao lado da de Bandeira, origina-se a desmistificação do lirismo levada a cabo pela antilira cabralina.

Ao contrário de seus companheiros de geração, João Cabral não almejava com a sua recusa ao lirismo regressar a formas postas à prova anteriormente, como observa Casais Monteiro em “Verso nítido e preciso”. Não se tratava, portanto, de reformular em moldes contemporâneos o parnasianismo, destino mais ou menos voluntário de muitos poetas que não encontraram outra maneira de “ultrapassar” a estética do Modernismo. De acordo com o crítico português, o que se passava com a poesia de João Cabral era inteiramente diferente, já que ele não pretendia restaurar nenhum valor tradicional, mas pretendia, por outra via, ir além dos seus imediatos predecessores, Drummond e Bandeira, sobretudo no que se refere a certa linhagem modernista ligada à anedota. Desde o primeiro livro, João Cabral aspirava ao que Casais Monteiro chama de purificação, à procura de uma expressão que tanto o afastasse da tradição modernista quanto de qualquer outra — em particular, acrescentaríamos, da tradição poética de língua portuguesa. Essa atitude, talvez ainda embrionária naquele momento, sinalizava um desejo de trilhar caminho próprio, de fundar uma tradição própria, o que viria a acontecer ainda na década de 1950.

Em dezembro de 1956, um ano após a publicação do artigo de Casais Monteiro, é lançado oficialmente o movimento da Poesia Concreta que, elegendo João Cabral como um de seus precursores, atribuía ao autor notável posição no *paideuma* concretista. Na conferência realizada no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957 durante o lançamento da Exposição Nacional de Arte Concreta na capital, Décio Pignatari declarou que ao autor de *O engenheiro* devia-se “o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial” (Campos et al., 1975, p. 65). Segundo Haroldo de Campos, as conquistas formais que contribuíram decisivamente para o nascimento da poesia concreta vinham dos poemas-minutos de Oswald de Andrade e do “construtivismo poemático”

⁴⁰ Quanto à meditação poética, Jorge Fazenda Lourenço (2019, p. 74) esclarece: “[...] ao fundir-se dialeticamente com a técnica do ‘objetivo correlativo’ (ao confessar-não-se-confessando) confere ao testemunho uma paradoxal objetividade, no sentido da objetivação de uma personalidade, dos seus sentimentos e emoções, que, nunca deixando de o ser, conta apenas como um elemento mais, na apreensão do que escreve, que é, simultaneamente, a apreensão de quem se escreve, na linguagem poética. Ou seja, a criação de linguagem é uma recriação ou transfiguração simultânea do sujeito (que apreende) e do objeto (apreendido), e, pela lógica dialética deste processo, uma transformação do mundo, uma vez que resulta na criação de um objeto novo que a ambos supera — o objeto estético verbal que é o poema.”

de João Cabral, permitindo, no âmbito nacional, a “demarcação de um elenco de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa” (*idem*, pp. 211-212).

Nas páginas do “Suplemento Literário”, publicado em *O Estado de São Paulo*, iniciou-se uma polêmica entre Adolfo Casais Monteiro e os concretos, especialmente, Décio Pignatari, envolvendo João Cabral. No centro da questão está a tese intitulada “A situação atual da poesia no Brasil”, apresentada no II Congresso de Crítica e História Literária, que teve lugar em agosto de 1961, em Assis, São Paulo. O crítico português questiona aspectos do argumento central de Pignatari, em particular a linha evolutiva traçada de 22 ao concretismo, que considerava profundamente tendenciosa, e passava por nomes como Oswald, Drummond e Cabral antes de chegar aos concretos. Outro aspecto contestado é a tentativa de introduzir um poeta português no que chama de “estirpe mallarmaica” — James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Mello Neto, os poetas concretos, Guimarães Rosa (Pignatari, 2004, p. 103). Mesmo assim, o poeta concreto perdia a oportunidade de situar Pessoa nesse contexto quando diz que “João Cabral é o primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção em nossa poesia” (*apud* Monteiro, 1972, p. 200). Haveria aí uma contradição no que diz respeito àquela genealogia, como aponta Casais Monteiro:

Então, o primeiro poeta, se a língua é uma nação, como entendo — é claro que Pignatari não tem que aceitar esta ideia, mas quem introduziu Pessoa foi ele... — é Caeiro; não é senão deste que deriva, em português, o “flor é a palavra flor”, ninguém melhor do que ele inicia a concretíssima eliminação do subjectivo graças à qual “flor não é símbolo ou procuradora do canto”. Contos largos, porém, que não cabem aqui. (*ibidem*)

Referindo-se a *O guardador de rebanhos* (1925), o crítico distingue a posição dianteira do poeta que insistiu em ver as coisas como elas são e nos seus versos dá a ver exatamente aquilo que se mostra ao seu olhar. Em relação à imagem mencionada, é algo que poderia ser ilustrado, mais tarde, nos “Poemas inconjuntos”, quando diz: “Mas para que me comparo com uma flor, se eu sou eu / E a flor é a flor? // Ah, não comparemos coisa nenhuma, olhemos. / Deixemos análises, metáforas, símiles. / Comparar uma coisa com outra é esquecer essa coisa” (Pessoa, 1994, p. 117).

2. HORIZONTES

É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.
É uma mesa sem nada
e horizontes de marinha

posta na sala deserta
de uma ampla casa vazia,
casa aberta e sem paredes
rasa aos espaços do dia.

“Imagens em Castela”

2.1. *Quaderna*, este livro luso-brasileiro

Em 1960, *Quaderna* é publicado pela Guimarães Editores na sua prestigiosa coleção “Poesia e Verdade”, um marco na circulação da obra de João Cabral de Melo Neto em Portugal. Desde logo, a edição recebe lugar de destaque por ser a primeira contribuição brasileira incluída na coleção, até então exclusivamente destinada à divulgação da poesia portuguesa e de seus principais expoentes, como Alexandre O’Neill, Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, para citar nomes que na altura já faziam parte do catálogo. A entrada da poesia cabralina no mercado editorial português, embora estivesse ligada ao contexto propício criado nos anos anteriores pela difusão informal, não foi planejada intencionalmente pelo autor. À deriva, o errante destino do livro acabou sendo determinado por circunstâncias extraliterárias, mais ou menos decisivas, que seriam responsáveis pelo alargamento das fronteiras recepcionais.

Desde o lançamento de *Duas águas* (1956) e a reintegração à carreira diplomática, João Cabral trabalhava na composição de um novo livro, um dos tópicos recorrentes na correspondência enviada no período aos amigos mais próximos, em particular Clarice Lispector, Murilo Mendes, Otto Lara Resende e Lêdo Ivo. Nessas cartas ficaram registradas as primeiras apreciações dos novos poemas, bem como os incidentes que tornaram seu processo de publicação uma longa saga, iniciada em meados de 1957 com a recusa da Livraria José Olympio Editora, que tinha editado a recolha da poesia cabralina no ano anterior. Às custas de uma grande crise editorial no mercado brasileiro — segundo Otto Lara Resende, causada pela falta de papel —, os editores estavam devolvendo os originais de “centenas de livros”, como João Cabral conta a Clarice (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 299). Convém lembrar que a inserção do autor no circuito comercial era uma conquista recente, já que antes João Cabral só tinha passado pela Orfeu, uma editora mais informal. Assim, a parceira com aquela casa editorial, das mais expressivas no

Brasil na época, se interrompia, e o espaço recém-ocupado subitamente desaparecia, obrigando a busca por outras alternativas.

A primeira delas foi a negociação com a Livros de Portugal, editora e livraria sediada no Rio de Janeiro desde 1941, sob a direção dos livreiros portugueses António de Sousa Pinto, que anos depois funda a Livros do Brasil em Lisboa, Américo Fraga Lamares, editor da Livraria Civilização, do Porto, e António Pedro Rodrigues. Ao contrário do que João Cabral mencionou em entrevistas, a editora não tinha falido em meados de 1946, após a conclusão da antologia *De António Nobre ao Saudosismo*. O episódio muito provavelmente se relacionou com o encerramento da chancela Edições Dois Mundos, ou com a saída do seu diretor literário, Jaime Cortesão. É o que podemos confirmar a partir da carta enviada a João Cabral em 12 de janeiro de 1958, assinada por António Pedro em papel timbrado da editora, que certifica sua plena atividade.⁴¹ Ao firmar o compromisso de editar *Quaderna*, o editor dizia-se ainda muito honrado em poder incluir o ilustre nome do poeta na coleção “Poesia Sempre” — na qual, nesse mesmo ano, foram publicados portugueses e brasileiros, como Maria da Saudade Cortesão e Vinicius de Moraes.

Com o entrave editorial rapidamente contornado, parecia uma questão de tempo para que o livro chegasse às livrarias brasileiras. Os originais seguiram para o Rio de Janeiro através de Antônio Houaiss, encarregado de corrigir a ortografia do texto e entregá-lo a António Pedro, como confirma o próprio editor. Esses e outros detalhes são igualmente partilhados com terceiros, entre eles Décio Prado de Almeida, a quem João Cabral remeteu uma cópia excedente dos originais, e Murilo Rubião, destinatário da carta de 3 de fevereiro de 1958. Nela, o autor de *Quaderna* afirma que tinha enviado o livro naquele dia, acrescentando: “Ficou um livro bem fornido. Se o Juscelino [Kubitschek] não fosse presidente e se você não fosse amigo do Juscelino, haveria um poema dedicado a você” (Melo Neto, 1958). A brincadeira com o amigo demonstra, por outro lado, a tentativa de evitar qualquer repercussão, sobretudo política. Lembremos que foi no governo de JK, empossado em janeiro de 1956, que João Cabral foi reintegrado efetivamente ao Itamaraty com a tão esperada designação para o exterior. Se a dedicatória a Rubião poderia soar suspeita, o nome de outro diplomata apareceria em “De um avião”: Afonso Arinos Filho, responsável por intermediar uma conversa entre João Cabral e Carlos Lacerda, que garantiu o cessar-fogo do jornalista e permitiu ao poeta uma saída do Brasil sem grande alarde na imprensa.

Meses depois, em junho de 1958, a revista *Leitura* anunciava o próximo lançamento de João Cabral, porém em outras condições. De acordo com a notícia, o novo livro do autor viria a público pelo

⁴¹ No papel timbrado, encontram-se as informações da editora desta forma: Livros de Portugal, S. A., em destaque; abaixo, em tipo menor, Edições Dois Mundos, Rua da Alfândega, 88 – Rio de Janeiro.

Gráfico Amador, informação que inclusive chegou a ser veiculada aos apoiadores da oficina tipográfica. Catarina Helena Knychala, em *O livro de arte brasileiro* (1980), revela que *Mundo guardado* (1958), de Luiz Delgado, décima primeira publicação do selo editorial, ilustrada com litografias de Aloísio de Magalhães, era acompanhada por um marcador de página que divulgava desde a aquisição de tipos e máquinas até novidades editoriais, como o que estava no prelo: *Quaderna*, poemas de João Cabral de Melo Neto, “em grande formato, com litografias a cores” (Knychala, 1980, p. 132). Um projeto que, de certo modo, indicava uma continuidade estética dentro da proposta mais ampla do ateliê, firmado no boletim n.º 1, de 1955: “editar sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não ultrapasse as limitações de uma oficina de amadores” (Lima, 2014, p. 85). A edição artesanal é referida por João Cabral a Clarice Lispector em carta de 21 de maio de 1958, prometendo enviar à escritora, em alguns meses, o livro novo que o Aloísio estava “ilustrando e imprimindo no Recife” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 298).

O errante destino de *Quaderna* não ficaria restrito ao domínio privado, como veremos a seguir, embora seus descaminhos possam ser mais bem delineados a partir da via postal. Um dos principais testemunhos é a correspondência trocada com Murilo Mendes, figura decisiva na formação poética de João Cabral e seu grande interlocutor, especialmente durante toda a elaboração do livro, que foi a ele dedicado. Tratando desse diálogo epistolar, Carlos Mendes de Sousa (2019) assinala, sobre o “caso *Quaderna*”, que um dos fatores da demora da publicação, além das vicissitudes de ordem editorial, foi o próprio método de trabalho cabralino, sobretudo no que diz respeito à fixação dos poemas, que constantemente eram alterados e apurados. A contínua insatisfação de João Cabral ainda parecia ser agravada por circunstâncias de natureza biográfica: o cotidiano diplomático atribulado e a dor de cabeça, aspectos que tornavam o processo de escrita mais difícil. Nesse período, o poeta escreveu apenas nos intervalos do trabalho consular e em meio aos sucessivos tratamentos médicos — todos malsucedidos — que inclusive motivariam o curioso autodiagnóstico:

O que tem feito [o tratamento] é aumentar mais meu nervosismo e minha histeria (ou são a mesma coisa?). [...] A histeria é boa para o leitor: creio que aumenta a sensibilidade; e péssima para o crítico: as ideias não duram, não se pode desenvolvê-las, etc. (talvez por isso eu esteja encontrando impossível acabar aqui os detalhes de *Quaderna* que ainda faltam; como minha poesia é histeria organizada discursivamente, e como os detalhes que faltam são precisamente cartilagens discursivas, daí a dificuldade). (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 127)

Tendo em vista o horizonte psíquico, a dificuldade para concluir o livro articulava-se a um quadro de fundo neurótico, a partir do qual define sua poesia como “histeria organizada discursivamente”. Como

a própria análise sugere, a histeria é um sinônimo para nervosismo, ou ansiedade, desencadeado pela constante expectativa da cura prometida pelos tratamentos médicos. Em sentido amplo, tal definição parece se associar com o que poderíamos chamar genericamente de emoção, ou melhor, inquietação emocional, e menos com o termo consagrado pela psicanálise. A emotividade deveria ser filtrada, isto é, organizada discursivamente, através do trabalho empreendido na construção do poema, este sim, uma vez acabado, objeto responsável por provocar emoção no leitor, de acordo com a perspectiva defendida por João Cabral. Mesmo que as emoções do poeta sejam colocadas “entre parêntesis”, como sinaliza Alexandre Pinheiro Torres (1963), não afetando o conteúdo dos poemas, seu instável estado emocional inevitavelmente acabaria por influenciar sua obra e a composição de seus livros.

À maneira do que acontecera nos anos de 1950, quando editou a revista *O Cavalo de Todas as Cores* e escreveu *O cão sem plumas*, João Cabral é submetido a tratamentos invasivos: por um lado, fisicamente debilitantes, por conta do difícil e lento pós-operatório; por outro lado, psicologicamente exaustivos, à medida que não se revelavam bem-sucedidos. Numa das cartas enviadas a Murilo, ele conta ao amigo que tinha se deslocado a Monte Carlo, onde faria “a milésima tentativa de [se] ver livre da dor de cabeça” (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 126). Noutra altura, João Cabral narra, com algum humor, o diagnóstico feito por um médico em Genebra, que considerava seu quadro sem solução: “Não me disse para tocar um tango argentino mas me aconselhou a continuar tomando aspirina” (*idem*, p. 127) — em clara referência ao poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira. As incertezas enfrentadas na vida pessoal, bem como as esporádicas viagens com fins terapêuticos, pareciam afetar as decisões em âmbito artístico. Para além do diário clínico que vai sendo delineado nesse “conversar-escrevendo” — expressão que João Cabral usa para definir o diálogo epistolar —, são expostas as muitas reformulações feitas no conjunto em desenvolvimento, desde a inclusão de novos poemas até a mudança de título.

Em carta de fevereiro de 1958, Murilo recebe a notícia de que o livro — o “nosso livro”, como ele e João Cabral referem-se em vários momentos — seguiu com Aloísio para o Recife. Essa não era a única novidade: duas composições recém-acabadas, portanto, desconhecidas do destinatário, tinham sido incluídas, “Paisagens com cupim” e “Sevilha”; e que a partir de então o livro passava a se chamar definitivamente *Quaderna*, substituindo o título anterior, *Vários poemas vários* — na orelha de *Terceira feira* (1961), o título descartado volta a aparecer, como uma das opções de nome para esse volume. Afinal, o “imprima-se” estava dado, confirmava João Cabral, atestando que O Gráfico Amador lançaria o título em breve, como disse em carta a Clarice, notícia também divulgada pela imprensa brasileira. O projeto, contudo, nunca veio a se concretizar, e não sabemos bem ao certo o que teria levado ao

cancelamento da edição. No mesmo ano, a parceria entre os pernambucanos João e Aloísio ficaria marcada por outra publicação: *Aniki-Bóbó*.

Outra hipótese aventada na época foi publicar o livro em edição artesanal, fora de comércio, em Barcelona, o que acontecerá com o sucessor *Dois parlamentos* (1961). Sobre tal possibilidade, em carta de 8 de dezembro de 1958, Murilo Mendes diz que a ideia não era má, mas lamentava a restrição quanto ao número de leitores: “Estou certo de que *Quaderna* será um texto capital no quadro da poesia brasileira” (Mendes, 1958), comentário que será melhor desenvolvido após seu lançamento. A alternativa chegou a ser discutida por João Cabral com outros interlocutores, a quem também narraria seu desgosto com o livro que coincidira, em certo período, com sua remoção de Sevilha para Marselha, ocorrida em novembro de 1958. Mesmo tendo solicitado a transferência consular, o diplomata detestou a cidade francesa, o que agravou ainda mais seu estado depressivo. Em carta a Clarice, ele comparou a atual mudança com aquela efetuada no início da carreira para a fria capital britânica: “Marselha faz o mesmo efeito de Londres a quem vai lá *from* Barcelona” (Melo Neto *apud* Sousa, 2000, p. 299). Já a Lêdo Ivo, um de seus assíduos destinatários, ele comunica o novo endereço e as novidades:

De meu personagem, i. e., de mim como personagem, pouco há o que dizer. V. deve ter sabido que nosso J. Olympio não quis se interessar pelo meu próximo livro — bastante grande para mim, *around* dois mil versos — o que me deixou deprimido, depois disposto a fazer uma edição mimeografada e, afinal, definitivamente deprimido. Tanto que nem me animo a passar algumas coisas na máquina e enviá-las aos amigos que têm jornal e me pedem colaboração. (Ivo, 2007, p. 72)

No início do ano seguinte, o assunto até então privado torna-se público nas páginas do *Jornal do Brasil* (1959, p. 8): “O novo livro de poesias de João Cabral de Melo Neto (correspondente à segunda fase da sua poesia), devolvido ao autor pela Livraria José Olympio Editora vai ser editado por Livros de Portugal no corrente ano”. Já no *Correio da Manhã*, José Condé (1959, p. 16) comunica que *Quaderna*, a nova obra de “um dos mais importantes poetas brasileiros de hoje”, viria a público junto com *Metal rosicler*, de Cecília Meireles. Sem entrar em detalhes nem citar nomes, o crítico comenta que era conhecido o fato de que os originais de João Cabral haviam sido recusados por uma editora do Rio de Janeiro. Preocupado com a má repercussão em relação à negativa do editor paulista, João Cabral volta a escrever a Lêdo Ivo em carta de 18 de fevereiro desse ano, confessando estar arrependido por ter oferecido o livro aos “de Portugal”, que, segundo ele, há mais de dois anos tinham lhe pedido algo para publicar, pois a notícia nos jornais criava, além do constrangimento para o autor, uma situação delicada para editora. Assim, João Cabral sentenciava: “O que devo mesmo fazer é voltar a ser o poeta de antes,

de 100 exemplares, fora do comércio, editado por conta do autor” (Ivo, 2007, p. 74). Nas condições em que funcionava a literatura no Brasil seria o melhor a se fazer, em seguida, regressa à ideia apresentada a Murilo: “Estou pensando agora que o melhor é *não* entregar o livro a nenhum editor. Vou guardá-lo comigo até ter dinheiro para mandar fazer uma edição de luxo, em Barcelona” (*idem*, grifo do autor).

No mesmo dia, João Cabral escreve ao editor português radicado no Rio de Janeiro, conforme atesta a carta-resposta de 28 de fevereiro. Afastando qualquer tipo de mal-estar, ou constrangimento, Antônio Pedro reafirma o compromisso com uma longa explanação sobre sua visão editorial:

Recebi sua carta de 18. Se me fosse permitido falar na linguagem antiga, dir-lhe-ia que essa carta é um nobre documento. Não se apoquente. Sou um editor tão sem importância que só posso estar reconhecido ao José Olímpio [*sic*] por ter-me proporcionado o prazer de editar a sua poesia. A Coleção não é, e creio que nunca será, um negócio. Nem nunca a poesia o foi. Simplesmente, sou da opinião que a profissão de editor transcende um pouco os princípios vulgares do comércio, pelo que é sua obrigação concorrer na medida do possível para a real divulgação da cultura. É isso que, a meu ver, distingue um editor de um impressor de livros.

As novas taxas de câmbio para importação de papel, os novos salários, novos impostos, etc. estão apavorando os nossos grandes editores que resolveram devolver centenas de originais. Este facto provoca debate nos jornais e creio que foi num desses “reencontros” que o seu nome apareceu. Só teremos que lastimar a posição do José Olímpio [*sic*]. A minha, garanto-lhe, nada sofrerá. Pelo contrário: a inclusão do seu nome em “Poesia Sempre” só poderá valorizar em muito a coleção. (Rodrigues, 1959)

A edição da Livros de Portugal contaria com ilustrações de Ivan Serpa, com quem João Cabral fizera uma breve viagem a Barcelona no ano anterior, como esclarece Ferreira Gullar na sua rubrica do *Jornal do Brasil* em 26 de maio de 1959. A nota era acompanhada pela reprodução de uma das três ilustrações especialmente desenvolvidas para “Cuadernas”, título com a grafia espanhola que chegou a ser divulgado na imprensa. De acordo com o articulista, a expressão significava, entre outras coisas, “uma quarta parte de algo, principalmente de dinheiro ou de pão” (Gullar, 1959, p. 6), também escolhida em virtude de os poemas terem sido escritos em quadras. A imagem reproduzida pelo jornal é uma composição geométrica, cujo traçado de recorte oblíquo e angular produz uma mancha gráfica pesada, característica do trabalho concretista do pintor carioca. Lembremos que alguns anos antes, em 1954, Serpa liderou o Grupo Frente, do qual fizeram parte artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann e o próprio Gullar, marco do movimento construtivo no Brasil e precursor do Movimento Neoconcreto, iniciado no ano de 1959. Uma vez que a edição da Livros de Portugal não saiu do papel, a ilustração feita para o livro de João Cabral, divulgada por Gullar, será aproveitada em outra

publicação, mantendo o rastro biográfico. Trata-se da peça gráfica impressa na capital catalã, em 1960, por Enric Tormo, o artesão e tipográfico, apresentado a Serpa naquela viagem.

Passado mais de um ano, *Quaderna* ainda não havia aparecido nas livrarias brasileiras. Em carta de 16 de junho de 1959, Murilo Mendes é informado, dessa vez, do convite “muito *halagueño*” feito pela Guimarães: “A coleção é bonita e creio que *Quaderna* está equilibrado de regional e universal para o leitor português. Ou não está?”, escreve João Cabral (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 135). Além de retórica, a pergunta manifesta certa preocupação com a recepção no país e com seu público leitor, que, embora falante da mesma língua, estaria um tanto distante da realidade brasileira. Mas, a resposta do amigo logo afasta qualquer receio, pois, para ele, a cada leitura crescia sua convicção de que se tratava de uma obra capital, exemplar no percurso cabralino. Apesar das negociações com a editora portuguesa, meses depois, a edição brasileira parecia continuar no páreo, como testemunha a carta escrita por Antônio Pedro em fevereiro de 1960. Mais uma vez se desculpando pelos atrasos, comentados pela imprensa, ele explica as dificuldades: “[...] sou um editor incipiente, sem ‘quota’ para importação de papel, sujeito às sobras de bom-humor do meu amigo tipógrafo” (Rodrigues, 1960). Exposto o caráter informal da editora, ele garante que o livro sairia dentro de três ou quatro meses, com as ilustrações de Ivan Serpa e com todas as sugestões e emendas feitas pelo autor respeitadas, o que ratifica as muitas alterações realizadas durante o processo que contribuíram para o atraso da publicação.

Irritado com toda a situação, João Cabral foi implacável com a Livros de Portugal, sem permitir o suposto avanço, determinou a suspensão definitiva e irrevogável da edição. Enquanto as relações com a editora luso-brasileira eram cortadas, *Quaderna* era composto e impresso nas oficinas da Guimarães Editores, em Lisboa. Por sorte, a edição portuguesa não chegaria a ser também cancelada, como aponta Ivan Marques (2021), já que João Cabral estava decidido a desistir do livro, segundo ele, nascido “azarado”. Ao contatar a editora, ele foi surpreendido pela notícia de que o volume encontrava-se pronto, e distribuído nas livrarias lisboetas, colocando um ponto final na saga de *Quaderna*. Contudo, na folha de rosto ficou registrada a malograda edição brasileira como item da bibliografia do autor, dando a falsa ideia de que fora realmente publicada em 1959 no Rio de Janeiro (Figura 9). Outro pequeno detalhe que nos chama a atenção é a paginação do volume, ajustada pelo acréscimo de quatro páginas aos cadernos normais da edição a partir da página 18, sequencialmente, pelas letras — A, B, C, D —, como João Cabral explica em depoimento a Zila Mamede (1987). Trata-se das duas partes finais do poema de abertura, “Estudos para uma bailadora andaluza”, que só chegaram às mãos do editor depois da impressão do miolo. Em março de 1960, João Cabral contou a Murilo Mendes que a “bailadora andaluza” tinha

ganhado mais versos, quando esteve na Espanha em dezembro desse mesmo ano — provavelmente naquela viagem em companhia de Ivan Serpa — ele compôs as partes 5 e 6, adicionadas *a posteriori*, sendo a primeira delas “o resultado de uma observação sua sobre o baile flamenco” (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 136).

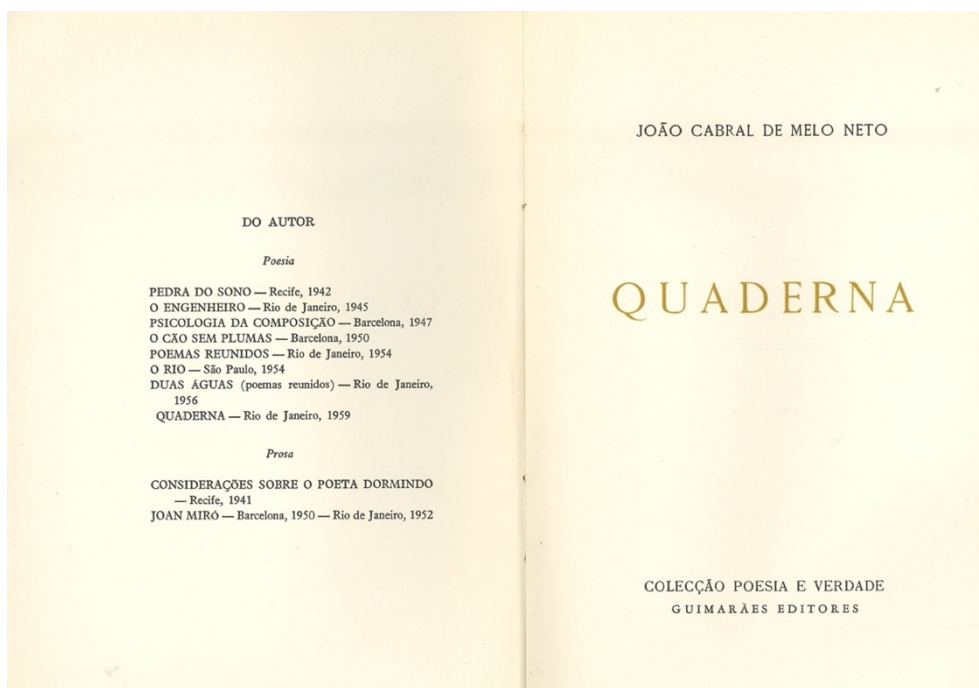


Figura 9: Exemplar de *Quaderna*

Outro dado que assinala o conturbado processo editorial refere-se à publicação de vários poemas na imprensa brasileira antes mesmo da sua fixação em livro. Entre 1957 e 1959, João Cabral enviou colaborações para o “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*, dando carta branca a Décio de Almeida Prado para que publicasse os inéditos como quisesse. Em fevereiro daquele ano, saiu “Mulher vestida de gaiola”, meses depois, em julho, “Imagem curta (*Bailaora* Andaluza)”, que virá a ser a primeira parte de “Estudos para uma bailadora andaluza”. Em carta remetida em 30 de janeiro de 1957, o diretor do periódico tinha sido alertado que “*bailaora* andaluza” era o subtítulo do poema, e não uma dedicatória, devendo assim ser incluído para facilitar sua compreensão. Durante esse período, inclusive, o autor é convidado a publicar crônicas sobre a Espanha, estendendo sua colaboração à prosa. No entanto, como explica em carta de abril desse mesmo ano, o pedido não será atendido por João Cabral, pois a tentadora ideia só tinha chegado a ele quando se encontrava cansado, “depois de semanas de luta para ‘*cuadrar* o círculo’” (Melo Neto, 1957c), o que significava naquele momento escrever os versos de *Quaderna*.

Na sequência apareceram no suplemento, em novembro de 1957, “Paisagem pelo telefone” e “Imitação da água”, em fevereiro de 1958 — republicados no *Jornal do Brasil* em outubro desse ano e em maio de 1959, respectivamente. Já em março, vem a público “*A palo seco*”, acompanhado por uma ilustração do artista gráfico e fotógrafo português Fernando Lemos, radicado no Brasil desde a década de 1950. Todos esses poemas foram publicados antes do lançamento de *Quaderna*, como sublinha João Cabral em carta de 26 de fevereiro de 1960 enviada a Décio, ao que tudo indica sem saber que afinal a edição da Guimarães estava pronta: “Meu editor me escreve dizendo que o sem-sorte *Quaderna* ainda vai demorar uns três meses. Assim, mando-lhe estes poemas: se gostar deles, ainda há tempo de publicá-los com a qualidade de inéditos” (Melo Neto, 1960). Nos meses seguintes, “Rio e/ou poço”, “Sevilha” e “Litoral de Pernambuco” já seriam estampados no jornal, mas já não como inéditos.

O Estado de São Paulo, contudo, não obteve exclusividade. *O Diário de Pernambuco* publicou, em junho de 1957, na íntegra o extenso “Poema(s) da cabra”, ilustrado por um desenho do animal, de Pablo Picasso, ocupando uma página inteira. Em janeiro de 1959, o *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, divulgou “Paisagens com cupim”, o que logo gerou uma curiosa reação no *Jornal do Brasil*: na rubrica de Assis Brasil (1959, p. 8) afirma-se, anonimamente, que comentavam que a poesia de João Cabral à maneira das paisagens pernambucanas “parecia estar sendo consumida por aqueles bichinhos”. Em março do ano seguinte, é reproduzido naquele jornal literário carioca a série “Cemitérios do Nordeste”, que incluía “Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)”, “Cemitério paraibano (Entre Flores e Princesa)”, “Cemitério pernambucano (Custódia)”, “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)”. E, por fim, é publicado “História natural” em outubro de 1959 na revista *Leitura*, também veiculada na capital carioca. Dos vinte poemas que compõem *Quaderna*, apenas quatro — “A mulher e a casa”, “O motorneiro de Caxangá”, “A palavra seda” e “Jogos frutais” — não foram identificados em periódicos brasileiros, o que não afasta, contudo, a possibilidade de terem vindo a público.

Raríssima no conjunto da obra cabralina, a prática de publicar poemas antes de serem reunidos em livro é um reflexo direto não só das dificuldades editoriais enfrentadas pelo autor, como também consequência de seu caráter exilado. Um diagnóstico que é feito em carta a Otto Lara Resende: “É engraçado como o isolamento de um escritor devolve a ansiedade de comunicar as coisas que faz, própria do escritor que começa. Imagine que desde que estou na Europa tenho até publicado poemas em jornais” (Melo Neto, 1958). Se o distanciamento do Brasil, por um lado, poderia ser um fator negativo, a ausência física provocou o efeito oposto, visto que o seu nome sempre esteve presente na imprensa desde a década de 1950, como relatariam os seus interlocutores mais próximos. Ainda em Londres,

quando questionado por Lêdo Ivo a respeito da enorme repercussão que sua obra ia ganhando nos suplementos, João Cabral responde prontamente com ceticismo e bom humor: “[...] não, ninguém me manda recortes das chuvas de elogios porque não há tais chuvas. Minha poesia é um verdadeiro Ceará”, escreveu em carta de 25 de junho de 1951 (Ivo, 2007, p. 53).

O público brasileiro afinal só conheceria o então novo livro de João Cabral com a publicação de *Terceira feira* (1961). Segundo um bilhete do autor ao editor, reproduzido na orelha da edição, o título não era definitivo, mas apenas se referia à terceira vez em que os seus poemas eram reunidos “em edições comerciais do tipo ‘feira-livre’”. Inclusive, ali figuram outras possibilidades, entre elas *Vários poemas vários* — nome inicial de *Quaderna* — que poderiam ser trocados de acordo com a preferência do editor. Trata-se de uma recolha de três livros: dois publicados fora do Brasil, *Quaderna* em Lisboa e *Dois parlamentos* em Madri, por conta própria em edição de autor; e um completamente inédito, *Serial*. A recepção sem dúvida será influenciada por uma visão de conjunto, como acontecera com *Duas águas* que, além dos éditos, apresentava três inéditos: *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina* — este último, inédito em livro, fora publicado em jornal.⁴² Compõe-se assim um panorama dos novos caminhos trilhados pela poesia cabralina, em especial no que diz respeito à tensão entre a expressão do *Auto de Natal pernambucano* e o projeto delineado pela *serventia das ideias fixas*.

Quase sempre de modo indireto, as recolhas cabralinas chegaram a ser apreciadas na imprensa portuguesa em recensões críticas de outros títulos. Uma exceção é a “Carta do Brasil”, publicada em 19 de julho de 1959 no suplemento “Artes e Letras” do *Diário de Notícias*, na qual Carlos Cunha descreve o grande encontro que teve no Rio de Janeiro com a poesia de um grande poeta, intermediado por José Condé. O romancista e jornalista pernambucano tinha indicado o nome de João Cabral, “como uma das mais sérias vocações das últimas camadas líricas do seu país” (Cunha, 1956, p. 7), o que motivou não só a procura do articulista por *Duas águas*, título da obra reunida até então, como também a própria escrita do texto. Poucos leitores tiveram acesso à edição em Portugal. Entre eles estavam Alberto de Serpa, Sophia de Mello Breyner Andresen e João Gaspar Simões que receberam os seus exemplares das mãos do autor. Casais Monteiro, então radicado no Brasil, não foi esquecido, sendo agraciado também com uma oferta enviada do Rio, como atesta a dedicatória (Figura 10).

⁴² *Uma faca só lâmina* é publicado no *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, ano VII, n. 75, setembro de 1955, p. 8. Parece-nos interessante mapear esse tipo de informação, estabelecendo uma articulação com os desdobramentos editoriais das obras, trabalho que ainda não foi feito e que pode trazer à cena questões relevantes para apreciação da recepção cabralina num momento que ela se desenvolvia, sobretudo, nos jornais literários.

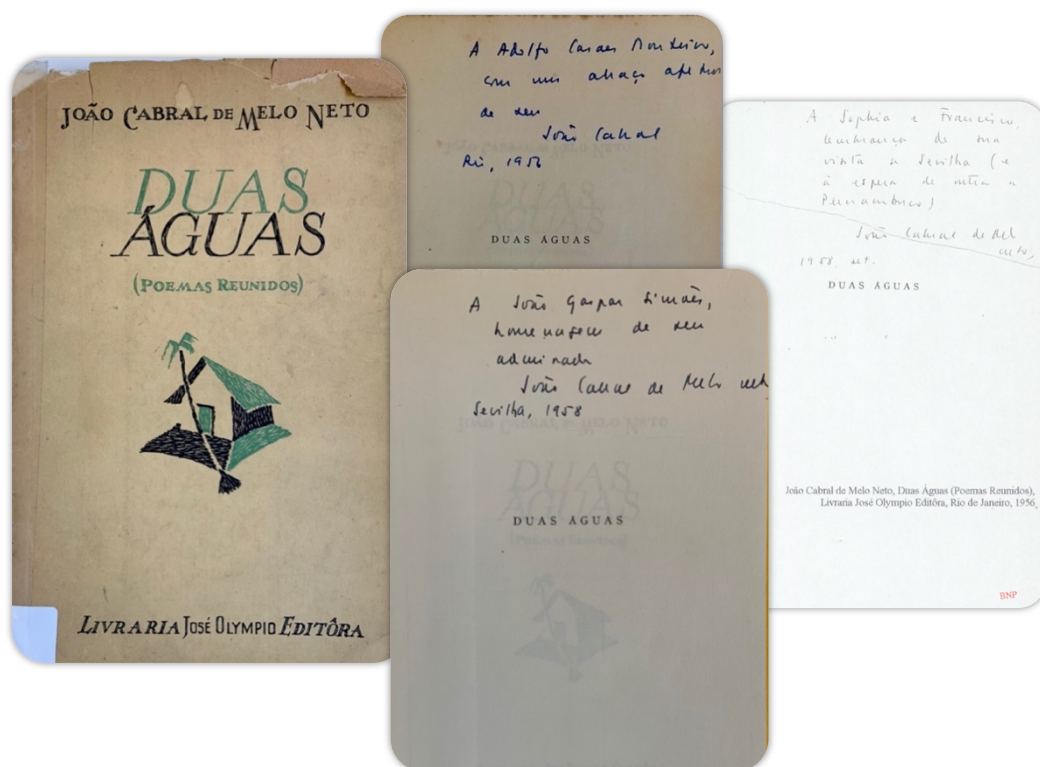


Figura 10: Exemplares de *Duas águas* (poemas reunidos)

No regresso a Sevilha, depois da conturbada temporada brasileira, João Cabral trouxe consigo exemplares de *Duas águas* para distribuir entre escritores portugueses, como vimos na carta enviada a Serpa em 4 agosto de 1956, pedindo ao antigo parceiro editorial indicações de nomes e endereços. Diante de tal informação, podemos presumir que outros destinatários foram contemplados com a edição, talvez os habituais nomes que faziam parte do ofertório cabralino, embora não haja evidência documental. Dos já citados, Sophia e Gaspar Simões parecem curiosamente compartilhar uma circunstância biográfica: ambos visitaram João Cabral na capital andaluza em 1958.⁴³ É bem conhecida, para a fortuna crítica da a viagem feita pela poeta portuguesa, a viagem feita em setembro desse ano, na companhia de Francisco Sousa Tavares e do casal João Paulo Moreira da Fonseca e Adalija, assinalada inclusive na dedicatória do seu exemplar: “A Sophia e Francisco, / Lembrança de sua visita a Sevilha (e à espera de outra a Pernambuco). / João Cabral de Melo Neto, 1958, set” (BNP, E64). Entretanto, o contexto que envolveu a deslocação do crítico português é enigmático, o único testemunho

⁴³ Ruben A. também visitou João Cabral em Sevilha nesse período, como anuncia em carta de 6 de outubro de 1958 a sua chegada no dia 11 “na companhia de uma magnífica quadrilha turista”. Já em 18 de outubro, ele volta a escrever ao poeta brasileiro “umas palavras de agradecimento pela forma como Stella e v. nos receberam nessas paragens hóspitas e de *refrain*”.

encontra-se na carta remetida de Lisboa, em 21 de fevereiro de 1958, a Décio de Almeida Prado.⁴⁴ Tratando das colaborações enviadas regularmente para *O Estado de São Paulo*, Gaspar Simões escreve da Casa do Dragão:

Estive em Sevilha com o João Cabral de Melo Neto, grande poeta e grande amigo, que me disse, porém, ter visto meu artigo sobre a Presença num dos suplementos de fevereiro. Estou descansado, portanto, e certo de que se não extraviou. (Simões, 1958, grifo do autor)

Ao que tudo indica, também Alexandre O'Neill possuía um exemplar de *Duas águas*, como afirma em carta a João Cabral, estimando ser, ao lado de Sophia, praticamente os únicos que teriam o livro em Portugal. Embora o cálculo pudesse ser verossímil, como ilustração da ainda restrita circulação da poesia cabralina no país, não é preciso, já que a quantidade de leitores ultrapassava a diminuta marca. Além das ofertas feitas pelo autor, houve distribuição em livrarias portuguesas, conforme apontou Alberto de Serpa na já citada carta de 22 de agosto de 1956, em que conta que tinha visto, namorado e folheado a edição, provavelmente numa livraria do Porto. Um eventual comprador teria sido Miguel do Rio-Branco, diplomata brasileiro radicado em Lisboa, que teria usado a edição como base para a escrita de *Introdução à moderna poesia brasileira* (1956), separata da *Revista Cidade Nova*. Meses depois, em carta a João Cabral, ele confirmava ter *Duas águas*, mas acrescenta dizendo que se porventura o autor quisesse oferecer-lhe um volume autografado, comprometia-se a repassar o seu a um grande admirador: Ruben A.⁴⁵ No caso de O'Neill, o extravio não seria accidental: quando passava por dificuldades financeiras, algo que parecia ser frequente, ele costumava vender livros, ou obras de arte, como confessa ao amigo Alexandre Pinheiro Torres: "A minha pequena biblioteca está a ir por água abaixo" (O'Neill, 1952).⁴⁶ O exemplo é sugestivo das contingências várias a que estiveram sujeitas, por vezes, as bibliotecas dos escritores ou os espólios por eles deixados, que nos indicam a ocorrência de outros casos semelhantes.

Naquela carta enviada por O'Neill em 14 de setembro de 1959, que inaugura esse diálogo epistolar, instauraram-se as primeiras conversações sobre *Quaderna*. Assistente literário da Guimarães, o poeta português foi o responsável por indicar o nome de João Cabral à Maria Leonor da Cunha Leão, o que estaria na origem do convite "muito *halagueño*", para recordarmos a expressão de João Cabral na

⁴⁴ No espólio de João Gaspar Simões (BNP, E16), não foi encontrada nenhuma carta de João Cabral de Melo Neto, apenas um cartão de visita com o endereço "Calle Lima, 20", da sua casa em Sevilha.

⁴⁵ Nenhum desses volumes chegou a ser localizado, apenas identificados através da correspondência.

⁴⁶ Na biblioteca particular de Alexandre O'Neill, incorporada à Biblioteca Municipal de Constância, encontram-se sete títulos: *Quaderna*, *Dois parlamentos*, *Terceira feira*, *Poemas escolhidos*, *A educação pela pedra*, *Auto do frade* e *A escola das facas*. À exceção do primeiro e do último, todos estão dedicados por João Cabral.

carta escrita a Murilo. Como intermediário entre o autor e a editora, o livro tornou-se um dos projetos do assistente, responsável por todos os pormenores editoriais. Talvez por isso, em entrevista tardia, de 1982, ele tenha recordado que foi o “curador” da edição portuguesa de *Quaderna*, prática que poderia ser reconhecida, na medida em que seus esforços, como ficará cada vez mais claro, ultrapassariam as esferas do livro. Além da escolha para a coleção “Poesia e Verdade”, havia a nítida intenção de levar o título cabralino à cena portuguesa nas melhores condições, favorecendo sua recepção. Desde o início, O’Neill acredita que o aparecimento de *Quaderna* seria, assim, “ótimo serviço prestado aos poetas e ao público daqui e, ao mesmo tempo, à difusão da vossa literatura, tão pouco lida em Portugal” (O’Neill, 1959a), bem como exemplo muito oportuno para a jovem poesia portuguesa que, segundo ele, tanto precisava “emagrecer”.

Tendo em vista o público-alvo, algumas sugestões são apresentadas ao autor, como a inclusão de um vocabulário, que O’Neill trataria de fazer para fosse contornada a “barreira vocabular”, as naturais diferenças entre as variantes da língua: “aqui nem sequer se sabe o que seja cupim” (O’Neill, 1959a), exemplifica, referindo-se ao poema “Paisagens com cupim”. Caso houvesse interesse, ele aconselhava o acréscimo de um breve texto introdutório sobre a obra cabralina já publicada, justificado por aquela estimativa a respeito do número irrisório de leitores que possuiriam um exemplar de *Duas águas*. Na carta seguinte, de 30 de outubro de 1959, fica implícita a recusa desta última sugestão por parte de João Cabral. Como O’Neill esclarece, nem ele nem a editora queriam incorporar um estudo crítico à edição, e sim um folheto indicativo, assim a decisão do autor é entendida como acertada, já que *Quaderna* apresentava perfeitamente a si mesmo. Para encerrar o assunto, ele acrescenta: “Além disso, acho mais divertido não dar pistas à crítica portuguesa (que está muito senhora do seu nariz!) e ver como ela desembrolha este embrulho...” (O’Neill, 1959b). Em seguida, pedindo perdão pelo “sadismo lisboeta”, desafiava João Cabral a assistir ao lançamento na capital portuguesa.

Anexo raro nos livros de poesia, o vocabulário é levado a cabo, tornando evidente que *Quaderna* afinal era uma obra estrangeira, algo factual, já que João Cabral não é um autor português, apesar de compartilhar com esses leitores a mesma língua. Mas, para convocarmos a questão formulada por Abel Barros Baptista em *O livro agreste* (2005) a propósito do ensino da literatura brasileira em Portugal, o que significa o “mesma” na expressão “a mesma língua”? A incontornável heterogeneidade lusófona, em especial dentro do contexto literário, eleva-se ao seu mais alto grau, a depender do trabalho com a linguagem que pode tornar determinada obra mais opaca, como observa O’Neill, mencionado a obra de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* e *Sagarana*, livros “de cerrado vocabulário brasileiro”

(O'Neill, 1959a), considerados impublicáveis por partirem de uma base tão regional, portanto, menos acessível ao leitor português. Ao enviar o glossário para revisão do autor, o assistente editorial explica que não inseriu os nomes das frutas, em particular das típicas frutas nordestinas serialmente elencadas em “Jogos frutais”, pois não teria nenhuma utilidade prática. “Só mesmo vendo, cheirando e comendo essas frutas”, defendia O'Neill, que se compreenderia as “analogias frutais” (O'Neill, 1959b), como havia acontecido com sua mulher Noémia Delgado.⁴⁷ De resto, em virtude da multiplicidade lexical e dos usos diversos em várias regiões do país, certas palavras ali alistadas são até para leitores brasileiros de significado obscuro e não dispensam, por vezes, a consulta ao dicionário, como, por exemplo “agraz”, “marema” e “capim lucas” (Figura 11).

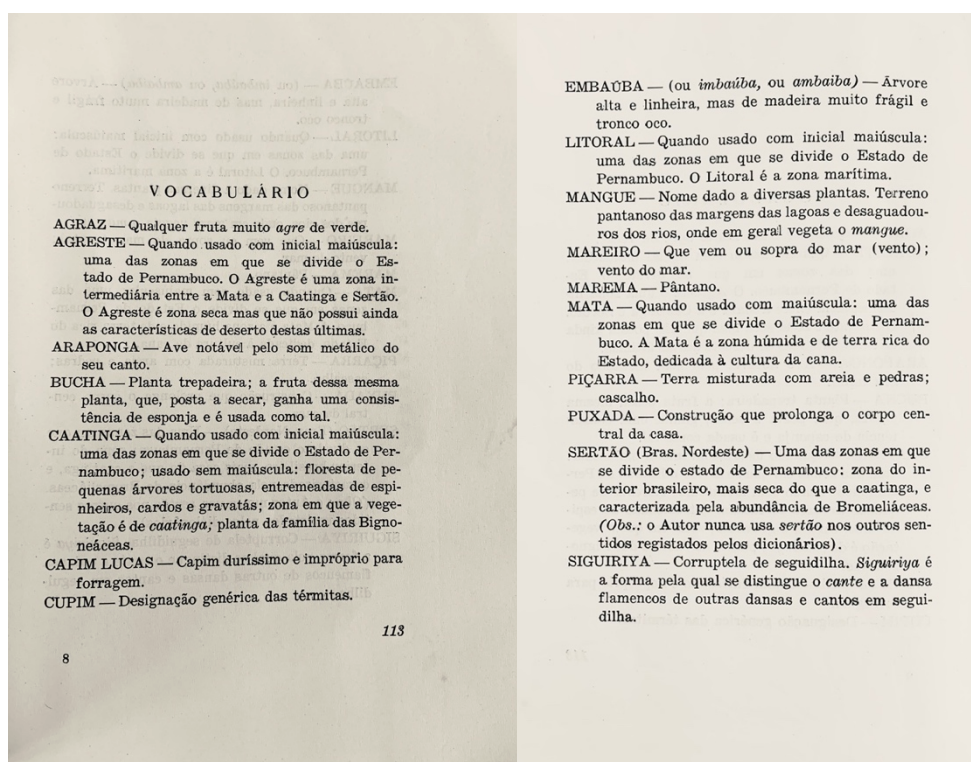


Figura 11: Vocabulário de *Quaderna*

João Cabral pretendia se deslocar de Marselha para Lisboa especialmente para ver o lançamento da “*Quaderna* portuguesa”, como relatou a Murilo Rubião em 21 de novembro de 1959. De acordo com o previsto, o livro viria a público em meados de dezembro. Contudo, nesse mês o autor recebeu a notícia de que ligeiros contratemplos tipográficos atrasaram sua saída. A otimista estimativa de O'Neill era que

⁴⁷ Nascida em Angola, a realizadora Noémia Delgado também viveu em Moçambique, portanto, conhecendo várias dessas frutas, comuns na África, imediatamente por ela reconhecidas, desde os sabores até a consistência, que são evocadas pelo poema ao traçar uma comparação entre cada fruta e a figura feminina.

a edição estivesse pronta já em janeiro de 1960. Assim, João Cabral, que estava em Madri, não perderia o lançamento. Nesse período, ele passou uma curta temporada na capital espanhola com Rubião, então chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil, que também atuava como adido cultural da embaixada. Afinal, como atesta *Livros de Portugal: Boletim Mensal do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros*, o livro de João Cabral só chegaria às livrarias entre março e abril, impedindo, dessa forma, que o autor participasse de qualquer evento.

No ano seguinte, o poeta brasileiro regressa a território português, ao que tudo indica, a caminho do Brasil, onde assumiria a função de chefe do gabinete do ministro da Agricultura — Romero Cabral da Costa, seu primo — empossado pelo governo de Jânio Quadros. Nessa ocasião, ele ofereceu um exemplar de *Quaderna* a Alexandre Pinheiro Torres “com minha amizade // Lisboa, 1.5.1961”, conforme revela a dedicatória (Figura 13). Desde então, existia o projeto de publicar a antologia *Poemas escolhidos*, como testemunha Alexandre O'Neill em carta de 9 de agosto de 1961, pedindo que João Cabral lhe enviasse os elementos bibliográficos, bem como outro material que pudesse ser útil na seleção dos poemas e no estudo introdutório. É desse mesmo ano o autógrafo inscrito na edição brasileira de *Joan Miró* (1952): “Ao Alexandre O'Neill, / com um abraço muito / afetuoso de seu / admirador e amigo / João Cabral de Melo Neto / Lisboa, 1961” (Figura 12).⁴⁸ Não sabemos se as duas dedicatórias que marcam a passagem do poeta brasileiro pela capital portuguesa são da mesma altura, ou se esta última, que não apresenta indicação de mês, teria sido escrita em outra ocasião, ou ainda no caminho de volta para a Espanha. No fim de novembro, em carta a Stella, João Cabral notificou sua chegada a Madri: “Como de costume, não agüentei muito Lisboa. Além da chatura habitual, chuva” (Melo Neto *apud* Marques, 2021, p. 324).

⁴⁸ O exemplar ficou preservado na biblioteca particular de Pinheiro Torres, muito possivelmente por ter sido emprestado ao crítico para a escrita de seu texto de introdução e nunca devolvido.

De Madri seriam expedidos quase todos os exemplares autografados para Lisboa, salvo o de Pinheiro Torres. Mas apenas um deles — dentre os localizados, é claro — apresenta uma dedicatória incomum, avessa ao diplomático padrão cabralino: “Ao caro amigo Adolfo Casais Monteiro, / este livro luso-brasileiro, / e um abraço afetuoso do / João Cabral de Melo Neto / Madrid, 1960” (Figura 13).

Disponível em livre acesso na Biblioteca Nacional de Portugal, o exemplar poderia levar um leitor desavisado a achar que se trata de uma obra luso-brasileira, isto é, de temáticas portuguesas e brasileiras. Contudo, a dupla nacionalidade assinalada por João Cabral tão somente testemunha o acidentado percurso editorial do livro, em nada relacionado com o conteúdo. Na esteira de *Paisagens com figuras*, publicado em *Duas águas* (1956), o poeta continuaria a aprofundar motivos pernambucanos e espanhóis, trazendo à cena, pela primeira vez, uma das suas grandes paixões: Sevilha. Fora desse enquadramento, quando visto de uma perspectiva diacrônica, o comentário trivial ganha outro estatuto, como espécie de prenúncio, em certa medida, antecipando o diálogo luso-brasileiro que a partir daí viria se aprofundar.

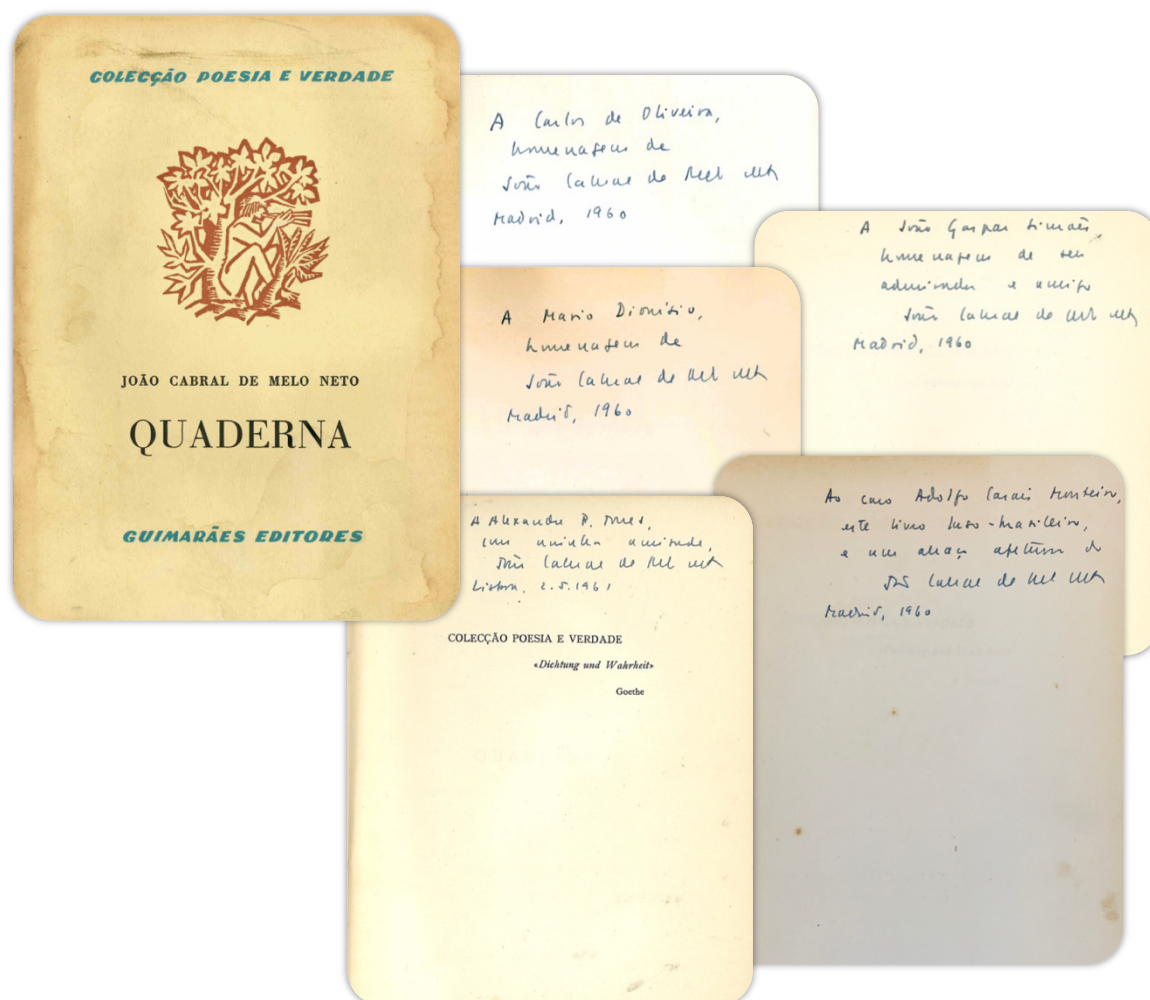


Figura 13: Exemplares de *Quaderna*

O livro luso-brasileiro de João Cabral marcou o ano literário de 1960, como anteviu Alexandre O'Neill, assinalando a recepção cabralina e, mais ainda, inserindo-se na excepcional linhagem de obras centrais da poesia brasileiras editadas primeiro em Portugal, como *Viagem* (1939), de Cecília Meireles,⁴⁹ e *Tempo espanhol* (1959), de Murilo Mendes. Nesses casos, as publicações poderiam refletir, de certo modo, as estreitíssimas relações, tanto na vida intelectual quanto na pessoal, de seus autores com o país — ambos foram casados com portugueses, Cecília com o pintor Fernando Correia Dias, ligado à geração de *Orpheu*, Murilo com a poeta Saudade Cortesão, filha de Jaime Cortesão. Já no caso de João Cabral, o diálogo nunca foi tão direto e estava restrito à esfera circunstancial, aos laços de amizade e à divulgação da sua obra. Escrita de costas voltadas para Portugal, a poesia cabralina demonstra-se, até a publicação de *Quaderna*, isenta de qualquer referência às tradições poéticas luso-brasileiras, como logo apontou Sérgio Buarque de Holanda, sem exibir a influência de autores portugueses, nem ao menos deferência, naturalmente expressas pelos seus conterrâneos.

Poderíamos, ainda, aventar outra possibilidade para esse sentido luso-brasileiro. Apesar de sua vincada origem brasileira, traço de distinção apontado pela presença do vocabulário, o livro de João Cabral acabaria por reduzir — ou mesmo fazer desaparecer — as fronteiras nacionais ao ser publicado por uma das mais renomadas coleções de poesia editadas em Portugal. Inevitavelmente, *Quaderna* é incorporado ao panorama literário em que se insere, como bem sublinha Rosa Maria Martelo (2018), fazendo parte do momento de viragem observado na poesia portuguesa à volta do ano mágico de 1961, na medida em que demonstrava afinidades com certas tendências em curso. Para a autora, o título cabralino estabelece um estreito diálogo com outros títulos portugueses, especialmente os lançados no mesmo ano, em 1960, como *Cantata*, de Carlos de Oliveira, e *Abandono vigiado*, de Alexandre O'Neill. Este último, inclusive, exibe o nome do poeta brasileiro na incontornável “Saudação a João Cabral de Melo Neto” — como veremos mais à frente, no capítulo **Diálogos**.

Uma vez bem executado por João Cabral, o sistemático envio dos exemplares recomendado pela editora Maria Leonor da Cunha Leão facilitou o acesso dos principais críticos atuantes nas páginas literárias. Na mesma carta em que indicou as direções para remessa, O'Neill relatava ao autor o sucesso de seu livro, que estava tendo boa procura e sendo muito falado “não só entre os oficiais do mesmo ofício” (O'Neill, s.d.), ótimo sinal da reação do público mais largo. As resenhas críticas então começam a ser publicadas em abril de 1960 nos suplementos dos principais jornais lisboetas, o *Diário Popular*, o

⁴⁹ O livro foi publicado em Lisboa pela Editorial Império, mas, no ano anterior, em 1938, ainda inédito, ganhara o “Prêmio Olavo Bilac”, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

Diário de Notícias, o *Diário de Ilustrado*, e na revista *Almanaque*. Mas, como sublinhamos anteriormente, as ofertas, em si, não eram garantia de recepção, sequer de leitura. Muitos dos nomes citados na lista de O'Neill não escreveriam nenhuma linha sobre o que receberam, como é o caso sintomático de Carlos de Oliveira, colaborador da revista *Eva* — revista de variedades bem parecida com a revista brasileira *Manchete*. Com a dedicatória protocolar de João Cabral (Figura 15), o exemplar do poeta português testemunha, ainda, certa falta de interesse, já que suas folhas encontram-se “fechadas”, demonstrando que seu conteúdo não foi lido, ao menos não nesse volume. Como era comum em livros da época, a edição da Guimarães saiu da gráfica sem o refile do miolo — corte final nas laterais — que, ao acrescentar uma etapa à produção, provavelmente encarecia o custo de produção. O leitor era responsável pela “abertura” — habitualmente feita com um abridor de carta — do livro adquirido.

Se *Quaderna*, por um lado, não chegaria a ser totalmente acolhido por todos aqueles potenciais leitores, o que poderia indicar o eventual desinteresse do receptor ou a existência de imperativos exteriores, talvez de ordem editorial, por outro lado, despertou a atenção de outros comentadores. Não deixa de ser curioso o fato de que o primeiro artigo sobre o livro, afinal, não é assinado por nenhum daqueles nomes, embora sua autoria seja tão expressiva quanto. No seu décimo segundo número, de abril de 1960, o jornal *Encontro*, veículo oficial da Juventude Universitária Católica, publica “A poesia de João Cabral de Melo Neto”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Trata-se de uma apreciação abrangente, e não exclusiva de *Quaderna*, que contempla toda a poesia do autor reunida em *Duas águas*, edição que é referenciada desde a epígrafe. É o primeiro efeito visível do decisivo encontro de Sophia e João Cabral em Sevilha, onde ela, além de conhecer os versos do poeta brasileiro, foi agraciada com a edição que circulava restritamente em Portugal. O testemunho recepcional mostra a atenção voltada para a poesia cabralina, que transparecerá nitidamente em *O Cristo cigano* (1961), livro então em desenvolvimento.

Qualquer ambição panorâmica sugerida pelo título do artigo é desde logo delimitada, em primeiro lugar, pelo espaço reduzido conferido às resenhas críticas, depois, pela concisão típica de Sophia. As linhas mestras da poesia de João Cabral são, assim, delineadas com comentários pontuais que colocam em destaque a própria voz do autor com o uso recorrente de citações. Muito colada ao objeto de análise, a argumentação desenvolvida no texto serve quase de suporte ao discurso crítico elaborado nos versos, iluminando características fundamentais e muito próximas da poesia andreseniana. Seguindo a linhagem observada no ensaísmo de Sophia, tal aspecto não é exclusividade desse artigo, mas das pontuais produções que ela dedicou a determinadas obras com as quais instituiu claras afinidades, desde seus

contemporâneos Cecilia Meireles e Miguel Torga até Camões. Há na sua atividade crítica — observada na de outros poetas-críticos — uma reciprocidade essencial entre o escritor e seu objeto de estudo, como espelho de suas preferências, em última instância, de si. Convém destacar também que o artigo não apresenta nenhum elemento circunstancial ou biobibliográfico, contrariando o formato usual nesse tipo de texto que inclui referências ao contexto de publicação da obra.

Sophia dirige um acutilado olhar para a obra cabralina, à procura dos eixos fundamentais de sua poética, uma estética que, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda (1952), assentava-se sobre uma ética. Não por acaso, a ensaísta seleciona do livro mais recente, *Quaderna*, somente duas composições, artes poéticas que, junto de *Uma faca só lâmina (ou: a serventia das ideias fixas)*, considera exemplares:

A poesia de João Cabral de Melo está voltada de frente, em seu desejo de lucidez, para a realidade concreta. O seu poema tenta rodeá-la. É como um lápis de bico muito afiado descrevendo numa linha nua o contorno dos objetivos. É assim que ele põe em nossa frente tão nitidamente desenhada com palavras, a bailadora do poema [...].

Mas a sua técnica não é só a técnica dum desenhador. É também na sua forma de tomar e retomar o tema, a técnica do compositor musical.

Nos poemas “Uma faca só lâmina”, “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”, ele usa a variação da repetição ligando cada imagem à imagem que a repete numa sucessão imediata e nua. (Andresen, 1960, p. 12)

Em primeiro lugar, destaca-se o modo como o poema tenta rodear a realidade concreta, uma formulação que muito se aproxima da “Arte poética III”, de Sophia, na qual declara que a poesia sempre foi, para ela, “uma perseguição do real” e o poema “um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (Andresen, 2015, p. 893). Entre o desenho e a música, a técnica do poeta é simultaneamente minuciosa e continuada, à maneira de um ritornelo, num complexo sistema de repetições e variações. Sem dúvida, esse é um dos fragmentos mais clarividentes do texto por ser uma das primeiras — senão a primeira — investidas crítico-teórica em direção a métodos compositivos centrais na poética cabralina que viriam a ser exaustivamente explorados por sua fortuna crítica. Importa sublinhar que na altura ainda não tinha sido publicado um estudo de fundo sobre João Cabral, a recepção até então se restringia aos suplementos literários e às suas incontornáveis limitações. Somente no fim da década surgiram os ensaios fundadores: “O geômetra engajado”, de Haroldo de Campos, incluído em *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (1967), e “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, capítulo de *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral* (1968), de Luiz Costa Lima.

A conjugação de técnicas — do desenhador e do compositor musical — apontadas por Sophia naturalmente ganharia outras nomenclaturas. Em relação ao encadeamento imagético, poderíamos

evocar o termo “metáfora expansiva” utilizado por Óscar Lopes (1963), uma leitura também pioneira, sobretudo em Portugal, que na acepção de Benedito Nunes (1974) é chamada de “desagregação da metáfora” — ou “decomposição da metáfora” — responsável pela “estrutura translúcida” de “Estudos para uma bailadora andaluza”. É assim que a “máquina do poema” é posta em funcionamento aos olhos do leitor que não deve ser mero espectador, mas participar ativamente do processo ao ser envolvido pelo próprio movimento da composição. Não adotando imagem pré-fabricada, o poeta detalhadamente explica a construção imagética à medida que a elabora, desde a origem até a conclusão; o poeta *dá a ver* cumprindo aquilo que acreditava ser sua função, muito alinhada com o preceito de Ezra Pound definido como *fanopeia*.

Quanto à preponderância do desenho, em *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto* (1981), Danilo Lobo observa que o trabalho do poeta a vários níveis pode ser aproximado ao do pintor — como o próprio João Cabral iria fazer em entrevistas —, contudo sem deixar de notar a ausência de um elemento fundamental: a cor. Sob o prisma metalinguístico, não por acaso, encontramos composições como “A lição de pintura” ou “A lição de desenho”, em certa medida, alinhados com “A lição de poesia”. Assim, essa lição absorvida da pintura está mais ligada à dimensão do desenho, pois a poesia de João Cabral, compartilhando o mesmo interesse de Miró e Mondrian pela linha, pode ser considerada linear, como bem nota o autor, “no sentido que se esforça para criar composições e imagens bem delineadas” (Lobo, 1981, p. 127). É o que fica nítido nos já mencionados poemas “Estudos para uma bailadora andaluza” e “Poema(s) da cabra”, mas também em “*A palo seco*”, no qual o aspecto físico da linha sugere precisão e agudeza, como ilustra uma das suas partes:

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

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

Nas duas estrofes que compõem a seção 4.3., um conjunto vário é apresentado para exemplificar materialmente a qualidade do *cante a palo seco*. Cada verso isolado funciona como sintagma e símbolo ilustrativo desde a referência à prosa seca do autor de *Vidas secas* até a definição

de padrões estéticos lineares e rigorosos, passando pelo traçado do arquiteto, pela brancura da cal e pelas formas do metal. De tal modo, numa surpreendente convergência complementa-se expressões tão distintas quanto a do romancista brasileiro, a da arquitetura moderna, sobretudo de Le Corbusier implicitamente presente, a da paisagem andaluza e a do metal, quer na elegância funcional dos pregos, quer no fio finíssimo que se assemelha à delineada estrutura dos insetos. Este grafismo tinha sido convocado anteriormente, na seção 4.1., que exhibe os possíveis intérpretes do *cante*: “*A palo seco* canta / o pássaro sem bosque, / por exemplo: pousado / sobre um fio de cobre” (*ibidem*). E, assim, seguindo o processo de construção metafórica apontado por aqueles críticos, a imagem delineada será logo posta em xeque a favor de uma imagem iminente, mais ajustada. A imagem inicialmente apresentada ao leitor, do pássaro deslocado de seu contexto natural, pousado num fio de alta tensão, é então subtraída, pois o melhor *cantante* é afinal o próprio fio “quando sem qualquer pássaro / dá o seu assovio” (*ibidem*).

Ainda a propósito do diálogo com as artes visuais, a diretora de um dos principais suplementos literários editados em Portugal, “Artes e Letras”, do *Diário de Notícias*, destaca no seu breve comentário sobre *Quaderna* as suas afinidades com outras expressões artísticas. A partir dessa perspectiva, na sua rubrica semanal “Balança”, Natércia Freire defende que o livro de João Cabral propõe outra maneira de ver as relações entre a poesia brasileira e a portuguesa, na medida em que uma certa familiaridade sutil, “um fio de nostalgia ou nevoeiro que, à nossa intimidade, se liga” (Freire, 1960, p. 13), aparece um tanto desfeita. Esse aspecto que possibilitava o encontro, na verdade, realizava-se então por outra via, pela “constante expectativa ao aceno plástico, escultura ou arquitetura, que o poeta consegue com o seu jogo verbal” (*ibidem*). Sem desenvolver o argumento, nem esclarecer o modo como o gesto seria encenado na poesia do autor, a articulista reproduz um trecho de “Paisagens com cupim”, para ilustrar o que queria dizer.

Eis o fragmento:

Olinda não usa cimento.

Usa um tijolo farelento.

Mesmo com tanta geometria.

Olinda já é de alvenaria

Vista de longe (tantos cubos)

ela anuncia um perfil duro.

Porém de perto seus sobrados

revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caiadas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,
se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
sem seu corpo os cupins do mar. (Melo Neto, 2014, pp. 321-322)

Do longo poema, composto por dez partes, é transcrita a segunda, dedicada à cidade de Olinda. Em oposição a Recife — cidade sólida de metal e cimento, como é retratada na primeira parte —, Olinda aparenta na arquitetura de seus sobrados certo acabamento geométrico que, na verdade, esconde sua alvenaria gasta. Outro traço distintivo em relação à capital pernambucana, de acordo com o poema, é a topografia acidentada que delimita no tecido urbanístico uma parte alta e outra baixa, esta última situada na área litorânea, portanto, vulnerável ao mar e a ataques de tais cupins. Somente uma leitura completa e atenta de todo o poema poderia revelar, além da mera descrição visual dessas paisagens, o sentido por detrás da metáfora do cupim. A imagem pode se mostrar um tanto óbvia, na medida em que representa aqueles que invadem, pouco a pouco, destruindo subterraneamente as paisagens descritas, os “cupins do mar”, em particular, estabelecem direta relação com os colonizadores europeus. O sinal de nacionalidade, contudo, fica em suspenso na maior parte do poema até a oitava parte, a qual se ocupa das “cidades do canavial”:

[...]
Eis o cupim fazendo a vez
do mestre de obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros. (Melo Neto, 2014, p. 326)

Ora, a referência histórica que vinha sendo insinuada, torna-se assim definitivamente clara. Ao ser personificado na figura do “mestre de obras português”, o cupim opera uma espécie de construção às avessas, dissimulada, que se faz pela negativa através da destruição, da ação devastadora desses insetos invasores. A imagem será reforçada, ainda, pela atribuição de uma ascendência estética, “os pais de nosso barroco”, em referência à herança artística e arquitetônica portuguesa tão presente nas cidades pernambucas. Embora essas questões não tenham sido indicadas nem aprofundadas por Natércia Freire, em vista também do abreviado espaço de sua rubrica, o “aceno” da poesia cabralina em relação à familiaridade luso-brasileira parece não ser só estético, mas também histórico. O texto vai na direção contrária à ideia corrente — hoje, e sobretudo naquela época — de que a colonização portuguesa permitiu um pacífico encontro entre povos, desconsiderando, por exemplo, a violência e o genocídio contra os povos originários. Essa perspectiva dulcificante é desenvolvida, por exemplo, no pensamento de Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (1933), um dos livros fundamentais para se entender o Brasil, que poderia ser ilustrada com o poema “Portugal, meu avozinho”, de Manuel Bandeira.⁵⁰

“Paisagens com cupim” assinala a recusa de um passado colonial português, valorizando, por outro lado, a herança deixada pela ocupação holandesa. Como bem cedo mostrou Alexandre Pinheiro Torres (1963), Olinda, a cidade fundada pelos portugueses, simboliza a acrópole do passado, atrasada, enquanto Recife, a cidade plana, renovada. Não por acaso o marco histórico, que culminou no abandono daquela cidade e na construção da atual capital pernambucana, revelava a mudança de paradigma: Recife foi a primeira cidade no Brasil colonial a ter um plano urbanístico definido, portanto, a ser tornar moderna, o que não havia acontecido com a antiga sede da Capitania de Pernambuco, acidentada e barroca. Nesse sentido, a preferência demonstra sobretudo a escolha de uma orientação poética, já que a poesia de João Cabral quer-se concreta, planejada e justa, como Recife. Sob outro olhar, a sutil crítica social que pode ser vislumbrada nesse poema, não tão explorada em *Quaderna*, adquiriria tom mais ácido e sarcástico no livro seguinte: *Dois parlamentos* (1961).

Após o conturbado périplo editorial, João Cabral volta às edições de autor, mandando imprimir numa gráfica de Madri seu novo título. Com tiragem de duzentos exemplares, a raríssima edição chega a território português, através do ofertório cabralino, mas, dessa vez, atingindo novos destinatários. Para

⁵⁰ A título de exemplo, poderíamos destacar os versos: “Gosto de samba e fado, / Portugal, meu avozinho, / Ai Portugal que ensinaste / Ao Brasil o teu carinho!” (Bandeira, 2009, p. 327)

Lisboa seguem alguns exemplares: um é oferecido à Natércia Freire⁵¹, como atesta o bilhete manuscrito pela autora em cartão timbrado do “Diário de Notícias, Direcção”, agradecendo a oferta (Anexo IV, Figura 68); outro a Mário Dionísio, o poeta, pintor e teórico neorrealista, cujo nome e endereço estavam na lista de destinatários de *Quaderna*, sugerida pela editora da Guimarães. O assistente literário e “curador” dessa edição portuguesa, Alexandre O’Neill, também recebeu um exemplar, assim como Alexandre Pinheiro Torres, ambos preparavam o volume *Poemas escolhidos* (1963). Além dos autores já citados, todos coetâneos de João Cabral, um nome da nova geração da poesia portuguesa recebe um exemplar de *Dois parlamentos*. A dedicatória “muito fraternalmente”, destinada a Gastão Cruz, estreado em *Poesia 61*, contudo, não era um gesto espontâneo e sim a resposta, em agradecimento, ao envio das plaquetas editadas em Faro (Figura 14).

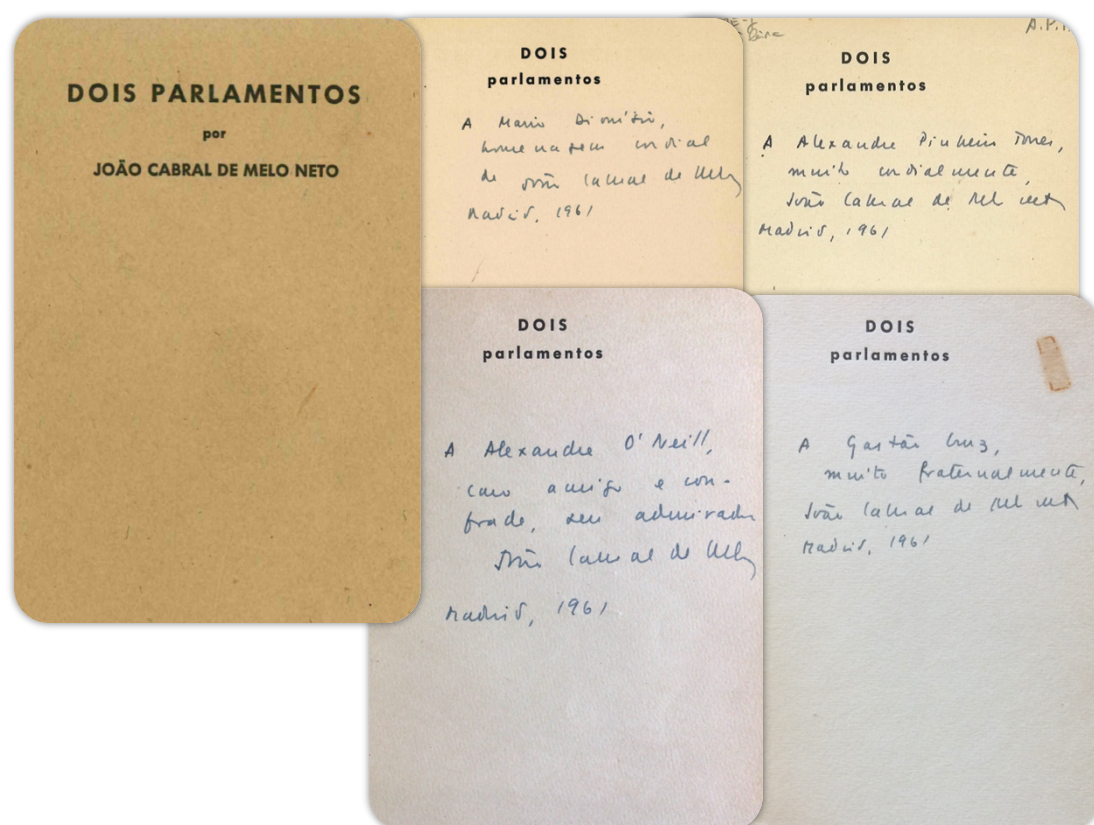


Figura 14: Exemplares de *Dois parlamentos*

⁵¹ A biblioteca de Natércia Freire não foi localizada.

Antes de ser recenseado por Natércia Freire no suplemento “Artes e Letras”, o livro de João Cabral passou pelo crivo de um dos principais colaboradores do *Diário de Notícias*, João Gaspar Simões, que, no dizer de Eugénio Lisboa, era o mais empenhado e assíduo *reviewer* de toda história literária portuguesa. Quase uma década depois do primeiro artigo, publicado no jornal *A Manhã*, em junho de 1960, o crítico português volta a escrever sobre o poeta brasileiro, mas, dessa vez, não exclusivamente, já que comenta também outro livro, como o habitual na rubrica “Crítica Literária”, por vezes, traçando entre eles relações. A tarefa é facilitada por uma situação em comum, ambos assinalavam a iniciativa — para o crítico, louvável — das duas mais ativas bibliotecas líricas do país, as coleções “Círculo de Poesia”, da Moraes, e “Poesia e Verdade”, da Guimarães, em convidar poetas brasileiros, incluindo-os no inventário que faziam da poesia nacional: trata-se, respectivamente, de *Tempo espanhol* (1959), de Murilo Mendes, e *Quaderna* (1960). Além de partilharem o mesmo contexto editorial, as publicações são, a vários níveis, correlatas, não só no que se refere à sua temática, como também no fato de seus processos terem sido compartilhados e discutidos na correspondência entre os autores.

Embora os poetas brasileiros fossem assim incorporados ao meio literário português, uma sinal de diferença é desde logo marcado. Segundo João Gaspar Simões, eles procuravam “longe da sua gleba, em Itália ou em Espanha, terrenos férteis para lançar à terra germes líricos suficientemente ricos ainda para ganharem toda a sua pujança”, ao contrário dos poetas portugueses que insistiam invariavelmente nas mesmas “sementeiras líricas”, nos “terrenos lavrados até a exaustão”, “despojados de toda a seiva criadora” (Simões, 1960, p. 15). Se cada um à sua maneira glosava motivos e tempos espanhóis, a inovadora “jogada lírica” de João Cabral distinguia-se da de Murilo, segundo o crítico, porque Cabral, apesar de ancorado em águas espanholas, navegava por temas próprios que não eram nem espanhóis, nem brasileiros. O discípulo de Murilo e de Drummond desvia-se assim dos mestres num sentido em que a poesia brasileira ainda não tentara a vida, defende Gaspar Simões, a partir de uma atitude mental diante do fenómeno poético intrinsecamente francesa, influenciada por Mallarmé e Valéry, que não tardava em manifestar-se como uma novidade na poesia de língua portuguesa. Mas, a sedução pelo *tempo espanhol*, na lírica cabralina, não tinha uma explicação accidental como no caso de Murilo, já que nela se identificava através do autor de *Un coup de dés* uma aproximação aos maiores expoentes do *Siglo de Oro* espanhol. Estava associado, primeiramente, ao Góngora das “curvas barrocas das palavras” — expressão retirada de um verso de Murilo — e, em segundo lugar, à “problemática ideal de todo o poeta de estofo gongórico” (*ibidem*), ligada, por sua vez, à afinidade com o processo lírico de certos modernos poetas espanhóis.

O crescente interesse pela cultura espanhola no Brasil, de acordo com Gaspar Simões, estava sendo responsável por uma expressiva renovação na poesia produzida no país. Um tópico recorrente nos escritos críticos do autor mais bem desenvolvido, posteriormente, no texto “A literatura brasileira sob a influência espanhola”, de 1962, na mesma linha de raciocínio de “Manuel Bandeira, poeta barroco”, escrito em 1955 e reunido em *Literatura, literatura, literatura. De Sá de Miranda ao concretismo brasileiro* (1964). Nele, o crítico português identificou o que dizia ser um estranho fenômeno:

[...] enquanto a tendência da poesia se acentua num sentido verbalista trepidante e caudaloso, a crítica que se consagra ao estudo da gênese do processo poético ronda Mallarmé e entroniza a cristalografia do barroco pós-simbolista. É assim que assistimos ao desenvolvimento de uma como contracorrente, igualmente barroca, mas de signo oposto. Onde um Jorge de Lima fazia da associação de palavras e do automatismo metafórico uma regra normal da poesia, aparece um Cabral de Melo Neto ou um Lêdo Ivo a condensar e adensar a matéria poética pela analogia mental e pelo uso imoderado das elipses [...] (Simões, 1964b, p. 324)

É nesse sentido que o crítico considerava Manuel Bandeira barroco, alinhado a certo barroco que se expressa na ordem do elíptico, condensado ou cristalizado. Todavia, o poeta de *Estrela da manhã* não caberia integralmente nesse processo de “barroquização”, ao qual parecia se submeter o lirismo moderno brasileiro, porque ele não teria reivindicado, em primeiro lugar, as fontes espanholas, à maneira dos outros citados no fragmento. Bandeira aceitou antes e como ninguém “a mais legítima e castiça tradição do verso português” (Simões, 1964b, p. 325), uma tradição que não era barroca, argumenta o crítico, ou que só poderia ser vista de tal forma se se considerassem barrocos todos os grandes líricos da tradição portuguesa, como D. Dinis ou Bernardim, Camões ou Rodrigues Lobo, Gonzaga ou João de Deus, António Nobre ou Camilo Pessanha, Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro. Porém, nenhum desses autores, por exemplo, chegaram a ser mestres para João Cabral, como João Gaspar Simões esclarece na recensão crítica de *Quaderna*:

A tendência barroca da poesia brasileira na fase neoclássica ou pós-modernista, em que João Cabral de Melo Neto ocupa o primeiro lugar, tinha, necessariamente, de acordar afinidades que mais depressa se satisfariam lendo Góngora ou Quevedo que qualquer dos mediocres colaboradores da *Fénix Renascida*. [...] Em todo o caso, Melo Neto é suficientemente poeta da sua própria língua para ceder diante da força compulsiva de poetas de língua alheia. (Simões, 1960, p. 19)

O mais significativo cancionário seiscentista, *Fénix Renascida ou Obras poéticas dos melhores engenhos portugueses* (1716-1728), não era tão apelativo nem tão expressivo quanto o espanhol. De modo menos depreciativo, a obra é evocada por Óscar Lopes, posteriormente, no texto “Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto)” que serve de introdução à *Poesia completa* (1986):

No aspecto oficial, sublinhemos na sua poética da pobreza, à maneira de romance (seis / setecentista ou popular / rural), a sua proscrição das rimas indiscretamente consonantes, e a remotivação atenta da popular rima toante; a afoiteza com que espreme analogias prosaicas, tão comum na *Fénix Renascida*, assim reabilitando este precursor mal-afamado; a aspereza intencional da elipse, tão sá-mirandina, a abrir a gula do linguista-estilista estudioso, como acontece com certos *ques*, *quandos* e *ondes* sem predicado verbal e sem antecedente relativo. (Lopes, 1986, pp. 15-16, grifos do autor)

Como ilustra o fragmento, o célebre crítico do jornal *O Comércio do Porto* dedica-se a um tipo de crítica literária mais estruturalista, enquanto o crítico do *Diário de Notícias* seguia, contrariamente, numa linha impressionista. Pouco comprometida com fundamentos teóricos, a crítica de Gaspar Simões — o “dragão da crítica”, como já mencionamos — rende-lhe certa má fama também pela frontalidade com que encarava o objeto recenseado em sentido quer laudatório, quer difamatório. Se, nas palavras de Maria Alzira Seixo (2003), ele foi responsável por um “exemplo pernicioso de exercer crítica em Portugal”, por outro lado, sua rubrica publicada às quintas-feiras durante décadas gerava enorme expectativa no meio literário. Todos queriam saber se ele dizia bem ou mal do escritor, assim atestando a própria “existência” do livro. Poucos são os autores que não passaram pelo seu crivo, ainda que se notem algumas ausências dificilmente explicáveis, muito relacionadas com as contingências do *reviewer*, que habitualmente só escrevia sobre os livros que chegavam à redação. Por incorporar elementos extratextuais, desde aspectos biográficos até historiográficos, sua produção crítica é um incontornável documento do panorama cultural português, e testemunho da recepção de João Cabral, tanto em seus argumentos mais clarividentes quanto naqueles mais contraditórios.

Sem deixar de sinalizar a originalidade cabralina, Gaspar Simões traçou desde logo um paralelo com a expressão barroca que, com efeito, se verifica na poesia do autor. Não seria possível, contudo, desconsiderar que, na leitura de *Quaderna*, o crítico notou, especialmente na última fase da sua obra, que é representada no volume *Duas águas*, pelos títulos *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*, o que chamou de “propensão decisiva para uma espécie de neo-arcadismo” (Simões, 1960, p. 19). Essa nova fase seria marcada, sobretudo nos três livros, por ser mais explicativa do que a fase anterior, nas palavras do crítico “uma expressão poética paredes meias com o hermetismo” (*ibidem*), reivindicando uma lógica inaudita, que não se ligava com a lógica inconsciente dos estados oníricos, nem com a lógica consciente chamada de “estados de transcendentalização da palavra”, cultivados em obras anteriores — talvez *Psicologia da composição* e *O cão sem plumas*. Tudo isso, a que Gaspar Simões define como a nova fase da poesia de João Cabral, não era, aliás, tão original assim, mesmo sendo considerado um grande e original poeta, como aponta o desfecho da recensão crítica:

A nós, portugueses, cabe, porém, reclamar algo da prioridade desta espécie de discursos coerentemente incoerentes. Em Mário Saa encontramos de algum modo uma prefiguração do que o poeta de *Quaderna* está a realizar superiormente na fase mais actual da sua obra admirável. (*ibidem*)

No autor dos “Versos frios”, poeta português do início do século XX que publicou esparsamente em revistas, como a *Athena* e a *Presença*, encontra-se uma improvável ascendência para João Cabral, o que se tornará uma obsessão crítica de Gaspar Simões. Toda a argumentação é um tanto enfraquecida pelo fato de que em nenhum momento é citado qualquer poema de João Cabral, sequer um verso. O texto de Gaspar Simões, em certa medida, parece alheio ao conteúdo de que se ocupava, parecendo mais uma crítica de opinião do que a leitura crítica de um livro. Em outros escritos sobre *Quaderna* isso não se verifica, como é o caso das resenhas escritas por João Palma Ferreira para o *Diário Popular* e Carlos Cunha para o *Diário Ilustrado*, que incorporaram citações e referências a vários poemas como os incontornáveis “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Poema(s) da cabra” e “*A palo seco*”, antes comentados por Sophia e Natércia. Este último poema foi publicado integralmente na edição de maio da revista *Almanaque*, ainda acompanhado por um brevíssimo texto não assinado, ao que tudo indica, escrito por José Cutileiro — aos cuidados de quem *Quaderna* deveria ser enviado, segundo a lista de Maria Leonor da Cunha Leão.⁵²

“João Cabral de Melo Neto — um homem de travo seco” assinala a estreia do poeta brasileiro em Portugal, ainda um nome certamente desconhecido para a grande maioria público, por questões de circulação editorial. Mas, na época, já era visto como um dos maiores poetas da língua portuguesa vivos, como bem pontua o texto introdutório. À maneira de nota biobibliográfica, apresentam-se aos leitores algumas indicações sobre o autor:

A sua poesia, onde desde o início é possível notar uma linha que cada vez mais se afirma nos livros posteriores, é uma poesia depurada, seca cingida à realidade e pouco metaforizando sobre ela — antes servindo-se dela até à exaustão como metáfora de uma outra realidade possível. A sua *Cabra Mediterrânea* é disso um exemplo frisante. Desta arte poética antibarroca, bebida nos cancioneiros medievais e no *Poemas de Mio Cid*, nos fala João Cabral em *Cante a Palo Seco* que transcrevemos. (*Almanaque*, 1960, p. 134, grifos do original)

Certas qualidades, como a depuração e o exaustivo trabalho metafórico, mais uma vez, são colocadas em evidência. Outro ponto curioso é a perspectiva, contrária à tese de João Gaspar Simões, de que a arte poética cabralina é “antibarroca”. Em entrevista tardia, João Cabral declarou ficou muito

⁵² A revista *Almanaque* (1959–1961) foi dirigida por José Cardoso Pires e contou com a colaboração de Alexandre O'Neill, Augusto Abelaira, José Cutileiro, entre outros.

surpreendido quando o crítico português, assim como outros estudiosos, falou de influência barroca na sua poesia, pois, para ele, “o barroco é vago demais” (Melo Neto, 1987b, p. 7). Um rótulo que seria demasiado amplo ou inconsistente teoricamente ao permitir, a depender da argumentação, que qualquer autor fosse considerado barroco, como, por exemplo, os metafísicos ingleses. Se a poesia cabralina pode ou não receber o título de barroca isso dependerá do recorte dado, mas é incontestável o fato de que João Cabral é conceitualmente “antibarroco” por recusar seus mais altos valores. As referências feitas ao estilo não são nada elogiosas, como podemos ver em *Quaderna* no comentado “Paisagens com cupim” e em “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)”. Neste último poema, a aparência do cemitério é comparada a “uma Constantinopla / complicada com barroco, / gótico e cenário de ópera” (Melo Neto, 2014, p. 327), assim correlata ao “estilo doutor”, a um discurso artificial, excessivamente decorativo, composto por “palavras esdrúxulas”, totalmente avesso à vida desnuda e direta do Sertão que fala com “palavras agudas” (*ibidem*).

A aversão pelo barroco poderia ainda ser ilustrada, de um ponto de vista biográfico, pela história extraordinária contada por Murilo Mendes a Sophia de Mello Breyner Andresen, recordada em entrevista concedida ao jornal *Público* em 1999. Numa noite em Sevilha, por consequência do habitual estado depressivo, João Cabral anunciou a Murilo que iria se matar, deixando o amigo preocupadíssimo sem conseguir dormir. No dia seguinte, de manhã, quando João Cabral apareceu, ele questionou o que havia acontecido para ter desistido da ideia. A inesperada resposta faz do relato uma anedota: João Cabral diz a Murilo que se lembrara, entretanto, que o cemitério da cidade era barroco, e como que tinha “tal horror de barroco” (Andresen *apud* Coelho, 1999, p. 2), não queria ser ali enterrado. Só a ideia de fazer parte daquela paisagem barroca afastava qualquer impulso suicida, o que dificilmente viria a se efetivar, pois, conforme cedo diagnosticou o psiquiatra espanhol Juan José López-Ibor, João Cabral tinha medo da morte. A sua obsessão com a morte, que adquire na sua obra uma dimensão social, na verdade, era um modo de exorcizá-la.

Sob o prisma barroco, a poesia cabralina pode ser vista num sentido estilístico através do seu interesse pelo engenho, pelo jogo textual, pelo aspecto lúdico, que em nada se estendem aos conteúdos ou temas barrocos, sequer à ornamentação discursiva. É nessa direção que o processo de estruturação do texto é levado às últimas consequências diante do leitor quando o próprio poema expõe e avalia suas imagens à medida que a arbitrariedade da metáfora tem seus limites testados. Tal funcionamento da “máquina do poema”, embora vise o sinal de menos, a contundência e a justeza da linguagem, parece ser inevitavelmente alimentado pelo sinal de mais, demandando um extenuante trabalho, de alto custo

energético, para cumprir um de seus principais objetivos: dá a ver o objeto sobre o qual se detém oferecendo-se simultaneamente como objeto de conhecimento. Esse modo de fazer estaria afinado com a definição proposta por Jorge Luis Borges no prólogo que escreveu em 1954 para *História universal da infâmia* (1935). Na sua perspectiva, barroco é “o estilo que deliberadamente esgota (ou quer esgotar) as suas possibilidades e que atinge os limites da sua própria caricatura”, assim como barroca é “a etapa final de toda a arte, quando esta exhibe e delapida os seus meios” (Borges, 2015, p. 9)

Esse tipo esgotamento, que adquire o caráter de lapidação, é apontado por Carlos Cunha na apreciação de *Quaderna* publicada no *Diário Ilustrado*. Lembremos que, em 1956, ele foi o responsável pela análise de *Duas águas*, vinda a público no *Diário de Notícias*, uma das raras recensões críticas — senão a única — dedicadas exclusivamente à edição em Portugal. Dessa vez, tratando do mais recente lançamento cabralino, o crítico destaca, desde o início do texto, a posição cimeira de João Cabral no panorama da literatura brasileira. O maior poeta da geração de 45, já naquela altura um dos mais significativos da língua portuguesa, pertencia à autêntica linhagem de pioneiros, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade, que assinalou uma das fecundas reações contra os “inveterados males da língua e da literatura”, “o derrame sentimental, a facilidade, a retórica” (Cunha, 1960, p. 14). A partir de uma visão de conjunto, Carlos Cunha defendia que a obra de João Cabral vinha afirmar um poeta de “mão serena e contida”, evocando o famoso verso de “Alguns toureiros”, mas o comentário a esse e outros poemas emblemáticos não prescindia composições menos citadas também ilustrativas da obstinação cabralina:

Melo Neto é um poeta mineral. O ritmo, laminar, dos seus versos é um ritmo de perfuração. O seu geometrismo, o seu espírito de medida, visível tanto no título deste livro (*Quaderna*) como na simples descrição de um fruto (“És fruto medido / bem desenhado”), dá-nos o adunco esforço do broqueador ou do mineiro, do homem, enfim, que procura instalar a sua tenda no duro coração das coisas. (Cunha, 1960, p. 15)

João Cabral era visto não só como um poeta mineral, mas também como minerador pela sua condição de operário e artífice da palavra, isto é, de fabricante do seu próprio “diamante” — cristal que não é nato ou raro, nem objeto de adorno, como esclarece a “Resposta a Vinicius de Moraes”, mas “industrial, barato” que “vale pelo que tem de cacto” (Melo Neto, 2014, p. 509). João Palma-Ferreira defende nas páginas do *Diário Popular* que, no vocabulário cabralino, raros eram os rebuscamentos de linguagem, apontando o modo como o poeta conseguia induzir o leitor à percepção de “um estranho e novo conceito de poesia” (Palma-Ferreira, 1960, p. 7) — ou, como vimos anteriormente, uma **Engenhosa, estranha e nítida poesia**. Tratando de *Quaderna*, o crítico explica que essa excêntrica

novidade estava ligada sobretudo ao trabalho com a palavra, desde seu aproveitamento — ou esgotamento, para evocar a citação borgiana — semântico até a habilidade de transmitir aspectos sensoriais, o que, a seu ver, a produção poética de outros autores naquele momento então desprezava. É o que ficava patente nos mais variados temas abordados no livro, quando o poeta desenha em verso o vulto de uma bailarina espanhola em “Estudos para uma bailadora andaluza”, revisita poeticamente “Sevilha”, no poema que leva no título o nome da cidade, desce ao indizível em “A palavra seda”, ou atinge “um clima de estranho e sóbrio humor” na série dedicada a quatro cemitérios — “Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)”, “Cemitério paraibano (Entre Flores e Princesa)”, “Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)” e “Cemitério pernambucano (Custódia)”.

Quaderna torna-se, então, um livro exemplar ao esclarecer sentido da sua própria engenharia poética, como defende João Palma-Ferreira, evocando a recensão crítica de Vitorino Nemésio, a primeira publicada sobre João Cabral em Portugal. Se, desde *O engenheiro*, o sistema dessa poesia transformava os objetos do mundo em objetos linguísticos, mais de uma década depois, *Quaderna* leva tal expressão a outro patamar com o uso de recursos estilísticos que estruturam internamente o poema. Em relação ao processo estrófico, destaca-se a frequente subordinação de todo o poema a uma ideia, símbolo ou imagem, que se desdobra em conexões imprevistas como acontece na descrição da bailadora andaluza, cujo *tacnear* é aproximado, por exemplo, da telegrafia. Dos símiles sucessivamente apresentados (“fogo”, “égua”, “cavaleira”, “telegrafia”, “telegrafista”, “árvore”, “livro”, “estátua”, “espiga”), o que compõe a metáfora mais engenhosa, para o crítico, é o par “telegrafista/telegrafia” imediatamente ligado à ideia de mensagem. Enquanto telegrafista a bailadora transmite através de seu telegráfico *tacnear*, uma estranha linguagem — “tão morse e tão desflorida”, diz-nos o texto, citando o poema — que dialoga com sua audiência. Tais associações de temas e de ideias são fabricadas de maneira a afastar os poemas de meras soluções circunstanciais, o que poderia despertar estranheza, e, em certos casos, encanto.

2.2. Primeiros *poemas escolhidos*

Três anos após o lançamento de *Quaderna*, o nome de João Cabral de Melo Neto volta a agitar o meio literário português. Com a publicação de *Poemas escolhidos* (1963), volume inserido na coleção “Poetas de Hoje”, da Portugália Editora, ele é integrado a uma das editoras mais emblemáticas da época, por onde passaram pela direção literária figuras como João Gaspar Simões e Jorge de Sena. Como havia acontecido com a edição da Guimarães, é a primeira colaboração brasileira a figurar numa coleção até então dedicada à divulgação da poesia portuguesa, em particular de viés socialmente comprometido, embora isso venha a se alterar posteriormente. Foi o que ficou patente no primeiro número, a reedição de *Os poemas*, de Álvaro Feijó, em 1961, vinte anos depois de aparecer na coleção “Novo Cancioneiro”, marco na afirmação da estética neorrealista. Não por acaso, os números seguintes, editados antes da antologia cabralina, contemplavam a poesia de José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, Saul Dias, José Gomes Ferreira, Manuel Fonseca e João Cabral do Nascimento, respectivamente.

Entre os nomes ligados, em maior ou menor grau, ao Neorrealismo, o poeta brasileiro parecia ser reposicionado no panorama literário português a partir da leitura de Alexandre Pinheiro Torres, de acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes, o mais influente crítico de posição neorrealista durante os anos 60. Porém, com a seleção de Alexandre O'Neill — o “curador” de *Quaderna* — a antologia mantém uma continuidade editorial, sustentando o equilíbrio de forças antagônicas entre as tendências, simbolizada pela parceria dos dois Alexandres. Apesar da estreita amizade e cumplicidade intelectual, sua formação literária era tanto no campo estético como no ideológico divergente: O'Neill participou da fundação do Grupo Surrealista de Lisboa, na década de 1940, movimento que eclodiu como reação direta ao Neorrealismo, mas logo gerou dissidências, resultando no seu afastamento; enquanto Pinheiro Torres, poeta estreado em 1950, associado à chamada segunda geração neorrealista, fundaria um ano depois, com Egito Gonçalves, a revista *Serpente*, ficando reconhecido como teórico desse movimento. Já longe daquele cenário cultural, a organização da coletânea reacenderia em O'Neill uma questão, talvez procedente da aventura surrealista, como registra a correspondência enviada a João Cabral, mais uma vez, destinada aos acertos editoriais.

Menos detalhada do que a conversa sobre o livro de 1960, as cartas de O'Neill revelam um processo sem tantas complicações. Em 28 de janeiro de 1962, ele remete ao autor a lista dos poemas selecionados, na sua maior parte extraídos dos títulos mais recentes, indicados sob o título provisório de “Poemas partidos em quatro”, como se intitulava o livro *Serial*, incluído em *Terceira feira* (1961). Na

carta seguinte, de 16 de fevereiro, fica subentendido pela resposta do antologista que João Cabral teria reivindicado a inclusão de poemas dos seus primeiros livros, como, por exemplo, “A André Masson”, de *Pedra do sono*. Ao considerar a sugestão perfeitamente justa, O’Neill revela que não tinha inserido o poema por uma razão que desde logo define como absurda: a suposta adesão de João Cabral à obra do pintor francês, inquietação pessoal que, contudo, relacionava-se amplamente à influência surrealista na cena portuguesa, como justifica a observação entre parênteses, “estes portugueses sofrem do vício da rotulação” (O’Neill, 1962a). Tratava-se, ao que tudo indica, de uma preocupação com a recepção, quer dizer, uma forma de se evitar certa leitura que supostamente poderia filiar João Cabral ao movimento, o que não aconteceu no seu caso.

Composto e impresso em setembro de 1963, *Poemas escolhidos* contém quase trezentas páginas, exibindo cronologicamente toda a poesia cabralina com a inclusão de seis livros, na íntegra, *Psicologia da composição*, *O cão sem plumas*, *O rio*, *Morte e vida severina*, *Uma faca só lâmina* e *Dois parlamentos*. E, ainda, de vinte poemas: além do supracitado, “As nuvens”, “A mulher sentada”, “O engenheiro”, de *O engenheiro*; “Medinaceli”, “Imagens em Castela”, “Vale do Capibaribe”, “Cemitérios pernambucanos”, “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras*; “Cemitério alagoano”, “De um avião”, “Paisagens com cupim”, “A palavra seda”, “*A palo seco*”, “Poema(s) da cabra”, de *Quaderna*; e, por fim, “Escritos com o corpo”, “O ovo de galinha”, “Graciliano Ramos:”, “Velório de um comendador”, “O alpendre no canavial”, de *Serial*. O exaustivo estudo de Pinheiro Torres, intitulado “A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum)”, ocupa trinta e cinco páginas da edição, para auxiliar o público português a compreender o contexto original da obra. Na sequência do lançamento, o prefácio é republicado nas páginas do *Jornal de Letras e Artes*, tornando seu acesso ainda mais amplo.

Também não foi dessa vez que João Cabral, então alocado na Espanha desde o fim de 1961, deslocou-se para Lisboa. Em carta de 14 de novembro de 1963, datiloscrita em papel timbrado da “Portugália Editora, Lda.”, com assinatura ilegível, provavelmente do diretor literário Augusto da Costa Dias, lamentava-se a ausência do poeta brasileiro no lançamento, que teria sido uma grande ocasião para que ele fosse recebido “pelos seus colegas portugueses, na Sociedade de Escritores, e por todos quantos admiram a sua obra” (Portugália Editora, 1963). Além de noticiar a recepção do livro em curso nos jornais, o remetente pede que o autor enviasse exemplares de *Poemas escolhidos* para críticos e alguns “escritores amigos”. Como não haviam remetido a primeira folha, ele sugere que as dedicatórias fossem feitas num cartão, ou simples papel, à parte, que seria anexado a cada volume, evitando o vaivém

dos exemplares — ao que tudo indica, prática editorial corrente na época. Da crítica, são alistados os principais nomes atuantes na imprensa: João Gaspar Simões, Óscar Lopes, João Palma-Ferreira, David Mourão-Ferreira, Taborda de Vasconcelos, Urbano Tavares Rodrigues, Hernâni Cidade, Alfredo Guisado, Natércia Freire, Raul Rego. Já os escritores são: Vergílio Ferreira, José Gomes Ferreira, José Régio, António Quadros, Luís de Sousa Rebelo, Alberto de Lacerda, Branquinho da Fonseca, Domingos Monteiro. Por fim, em gesto institucional, eram indicados os gerentes da editora: Agostinho, Eurico e Nuno Fernandes.

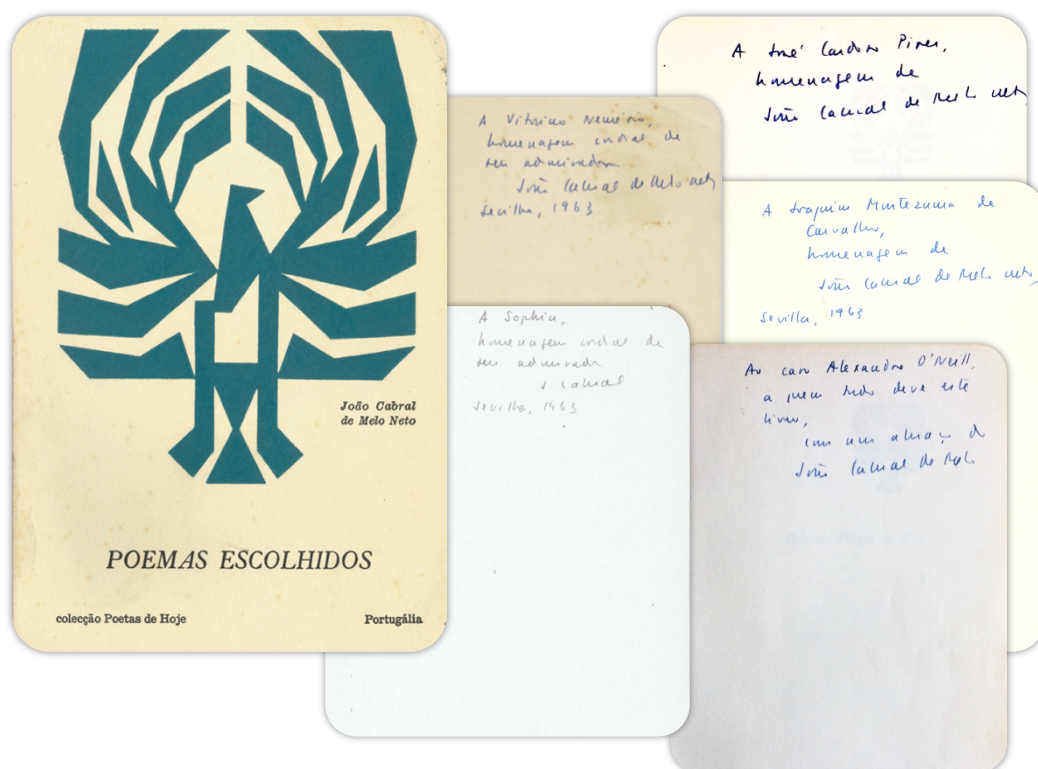


Figura 15: Exemplares de *Poemas escolhidos*

Encontramos dedicatórias a destinatários habituais, Vitorino Nemésio, Sophia de Mello Breyner Andresen e o próprio O'Neill, “a quem tudo deve este livro”, escreveu João Cabral (Figura 15). O ofertório cabralino permitiu que *Poemas escolhidos* chegasse às mãos de outros intelectuais, ausentes naquela lista, como é o caso de José Cardoso Pires e de Joaquim Montezuma de Carvalho — este último radicado em continente africano colaborou em jornais regionais, sendo responsável pela divulgação de *Morte e vida severina* em Moçambique na década de 1970. Esse não foi, contudo, o primeiro exemplar oferecido a este, que já fazia parte da rede de contatos de João Cabral como testemunha uma carta de 1962, que acusa o recebimento de *Terceira feira*. A antologia cabralina foi também enviada a Miguel Torga, como

atesta o bilhete em agradecimento, sem data, escrito talvez no fim de 1963, considerando os votos natalinos, e a Urbano Tavares Rodrigues que por essa mesma via assinala o “infinito prazer” com que leu o livro (Anexo IV, Figuras 71 e 72).⁵³

Outros receptores seriam menos diplomáticos e concisos, esboçando leitura mais ampla, como é o caso de Manuel Mendes. Em carta de 30 de dezembro de 1963, impressionado tanto pela força poética cabralina como pela variedade dos temas “alvejados”, o escritor e artista plástico português faz uma breve apreciação: “São vinte anos de guerra com as musas, e através destas páginas nós seguimos em seus transe a sua vida de poeta” (Mendes, 1963). O sentido bélico delineado pela análise destaca elementos presentes na sua *psicologia da composição*, o embate contra as musas, ou melhor, contra a inspiração, *contra a poesia dita profunda*, para retomarmos o subtítulo de “Antiode”, tal qual o implacável o tiro ao alvo do poeta, evitando qualquer “lance santo ou raro”, o “tiro nas lebres de vidro do invisível”, enunciado por “Psicologia da composição” (Melo Neto, 2014, p. 152). Em resposta à oferta, o remetente indica o envio da reedição de “um velho livro” (Mendes, 1963), ao que tudo indica, *Pedro: romance de um vagabundo* (1954), sua obra mais conhecida, naquele ano reeditada. Em bilhete de 8 de janeiro, ainda “na roda viva destes últimos dias sevilhanos” (Melo Neto, 1964), João Cabral acusa a chegada do livro, referindo-se à iminente remoção para Genebra.

No contexto epistolar, a recepção de *Poemas escolhidos* não se limita aos leitores portugueses. João Guimarães Rosa, um dos raros destinatários da fulminante revista *O Cavalo de Todas as Cores*, agradece a nova remessa bibliográfica em carta de 2 de fevereiro de 1964. Devido a seu ineditismo, transcrevemos o fragmento em que ele fala da antologia:

O livro saiu belo e certo, gostoso. Aproveitei, reli tudo. Muita coisa cresceu ou pegou mais luz, para mim, agora; e nada murchou em valor. Você pode estufar o peito: é poeta e poesia que vão permanecer e atuar — animando, fecundando, influido. A gente fica à espera, ávida, do que você vem. **Você trabalha um metal novo, uma superespécie de platina, mas com elasticidade de coisa modelada à mão, apalpada muito, ou retecida sem vestígios.** Você traz fome de pureza, uma fome cutânea e medular, jejuadora, algébrica, anti-caos. **Você descobriu, também, a eficácia sustentada das espirais que acima e acima de acima se atiram. (Digo, talvez, bobagens, na esperança de, de repente, através delas, acertar.) Por exemplo, acertei: você é poeta fortemente — pode tirar de um ponto uma paisagem demonstrada, e fazer passar caravanas inteiras por um fundo de agulha.** (Rosa, 1964, grifos nossos)

⁵³ O exemplar que pertenceu a Miguel Torga não foi localizado na biblioteca do autor, sob a guarda da Biblioteca Municipal de Coimbra, enquanto a biblioteca nem o espólio de Urbano Tavares Rodrigues não foram encontrados.

Em certa medida, a elogiosa análise parecia responder à questão feita, também em carta, noutra ocasião: “Quando poderei ler novos poemas, daqueles grandes, puros, que você faz com água e sol?” (Rosa, 1951). Sob o olhar atento do ficcionista, os poemas reunidos na edição da *Portugália* estavam mais vigorosos, ou mais iluminados, atestando a grandeza do poeta e de seus versos, como ilustram as passagens destacadas. Num primeiro momento, o ofício cabralino é aproximado do artesanal trabalho metalúrgico, como fez o crítico Carlos Cunha a respeito da atividade mineradora, uma metáfora usada anteriormente por Rosa em entrevista concedida a *O Jornal*, do Rio de Janeiro. Referindo-se ao seu compromisso com a revitalização da linguagem literária, ele declarou:

O bom seria reunir, depressa, tudo, todas as palavras — de Portugal, do Sertão, dos tupis, dos clássicos, galicismos, gírias, termos novos arrancados dos desvãos do latim, tecnicismos, cinemismos, neologismos premiados em concursos — e depois confiar a uma comissão de artistas a alta tarefa de selecionar as necessárias, as 'boas', para a elaboração da nova língua — que seria simples, formosa, exata em força e sutileza. É preciso uma montanha de minério, para poder-se extrair uma grama de metal raro. (Rosa, 1946, p. 3)

Embrenhado na montanha de bruto minério que é a língua portuguesa, João Cabral — assim como Guimarães Rosa — conseguiu extrair dali seu metal raro, “uma superespécie de platina”. Outro tópico que é assinalado na carta refere-se à uma descoberta, à “eficácia sustentada das espirais que acima [...] se atiram”, algo que seria entendido pelo remetente como especulações, “bobagens”. Esse comentário, contudo, direciona-se a um dos processos fundamentais na poesia cabralina, ao movimento que é criado pelo próprio poema através de uma sucessão de imagens, formando a princípio círculos à volta de seu objeto, como cedo mostrou Sophia de Mello Breyner Andresen. Nunca encerrados em si mesmos, os círculos abrem-se em espirais, num movimento vertiginoso, observado em muitos poemas, como “Estudos para uma bailadora andaluza” e também “De um avião”, de *Serial*, este último presente em *Poemas escolhidos*.

Em carta de 22 de dezembro de 1963, acusando a leitura da coletânea, escreve Murilo Mendes, sem deixar de mencionar a notável ausência do poema de abertura de *Quaderna*:

De modo geral, achei bom o estudo do Pinheiro Torres, se bem que esteja longe de explorar a fundo sua obra. Apreciei também que ele tivesse dado ao leitor português alguns informes diretos sobre o Nordeste. Caberia até mesmo um pequeno glossário. Quanto à escolha dos textos: claro que uma antologia nunca satisfaz a todos. Não posso, entretanto, perdoar ao O'Neill o ter omitido os “Estudos para uma bailadora andaluza” que me parece figurar entre seus textos fundamentais. Aproveitei a oportunidade para reler tantas páginas que me são, evidentemente, familiares, mas que nos parecem sempre novas. Em particular “Uma faca só lâmina” e “A palo seco” são algo de formidável, definitivo. Curioso é que v. quer liquidar o canto, mas *segundo me*, não o consegue. Mesmo porque a

forma quaternária, quase sempre usada, não o permite. Você renova o canto, despojando-o de todos os ornatos. É por assim dizer o esqueleto do canto, mas por isso mesmo mais forte. (Mendes, 1963b)

Como Guimarães Rosa, Murilo aproveitou a ocasião para reler a poesia de João Cabral, sendo surpreendido mesmo nos poemas tão familiares pelo seu frescor. Desde muito cedo, ambos os poetas tornaram-se recíprocos comentadores, como vemos sobretudo durante a elaboração de *Quaderna* e de *Tempo espanhol*/testemunhado pelo intenso diálogo epistolar. Do ponto de vista editorial, a apreciação da antologia portuguesa de João Cabral é favorável, no entanto, Murilo não deixa de apontar aspectos menos felizes. Curiosamente, ele observa que ali caberia um pequeno glossário, anexo raro em livros de poesia, mas incluído no livro publicado pela Guimarães, por sugestão de Alexandre O'Neill, responsável por sua redação. No que diz respeito à seleção empreendida pelo poeta português, a avaliação é bem pontual, porém assertiva, ao considerar imperdoável a ausência de um texto fundamental: o célebre poema da “bailadora andaluza”. Já sua leitura acerca do *cante a palo seco* retomava outra apreciação feita em comentário epistolar no ano anterior:

Penso que é difícil furtar-se ao canto e que há canto também na prosa. Só que há uma gama infinita de cantos, e que seu canto não é evidentemente o de Drummond ou de Lorca, assim como o Canto de Webern não é o de Chopin ou de Haydn. É um canto seco, o de J.C.M.N.; é um canto crítico. De resto cada vez mais acho exato, preciso, o ritmo quaternário. (Mendes, 1962)

Em carta do mesmo período, João Cabral explicou a Murilo como o flamenco tinha impactado sua poesia. No ano de 1956 se deu um expressivo momento de viragem com a mudança para Sevilha, onde o poeta viu dançar, pela primeira vez, a *bailaora* Trini España, a grande musa cabralina.⁵⁴ Neste momento, durante a segunda temporada na cidade andaluza, João Cabral faz um balanço da experiência anterior, tentando esclarecer como a arte dela influenciou a sua:

V. talvez não compreenda: mas eu sinto que escrevo agora muito mais *por derecho*, com *los pies más claros, exponiendo más, aguantando más*, etc. Veja por exemplo como desde *Quaderna* o que eu faço é menos cantante. As exceções, em *Quaderna*, são os “Jogos frutais” e a “Estrada de Caxangá” [“O motorneiro de Caxangá”] que vieram escritos do Brasil. Pois eu, até então, embora me enjoassem os dois perigos da “tradição” luso-brasileira (que é o oratório e o cantante, Castro Alves e o lundu), achava que uma certa dose de *jingle* era indispensável (há cantante até numa faca só lâmina). Quando eu vi que era possível na dança se eliminar o *jingle*, isto é, até na dança, arte que me parece mais dependente da música, compreendi que na poesia seria possível, também. Daí

⁵⁴ Sobre as relações de João Cabral com o flamenco e as bailadoras cf. Sousa (2020).

essa abordagem prosaica do assunto do poema que só de 1956 para cá emprego sem nenhum receio. (Melo Neto *apud* Sousa, 2020, p. 148).

“Estudos para uma bailadora andaluza” não é a única ausência de *Poemas escolhidos*. Em carta de 17 de dezembro de 1963, O'Neill aponta as falhas do projeto desde pequenos erros tipográficos e ortográficos até cortes de poemas que alteraram o destino da edição. Muitos deles não eram totalmente de sua responsabilidade, ele conta que se viu obrigado a suprimir poemas por pressão do editor, sendo convencido por várias razões, a mais decisiva, o preço de venda do livro. Por isso, ele sacrificou, entre outros, o muito importante “O sim contra o sim”, uma das mais exemplares artes poéticas escritas por João Cabral, e, até aquele momento, o único poema que homenageava um poeta português, Cesário Verde. Ao menos, o que tinha escapado à revisão foi assinalado pela errata, cartão anexado à edição, que, por se tratar de uma peça gráfica solta, foi facilmente extraviada, como verificamos nos exemplares consultados, nenhum deles conservava o item (Figura 16)⁵⁵.

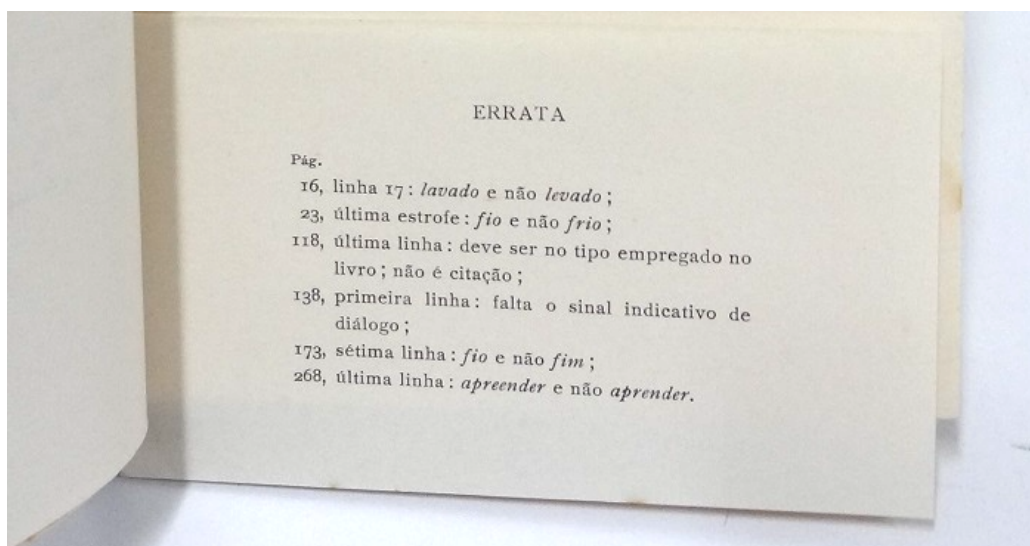


Figura 16: Errata de *Poemas escolhidos*

O estudo introdutório de *Poemas escolhidos*, como bem observa Murilo Mendes, demonstra a preocupação de Alexandre Pinheiro Torres com a recepção de João Cabral fora do contexto brasileiro. Em virtude disso, a primeira das cinco partes do texto apresenta ao leitor um panorama geográfico, social e econômico do Nordeste a partir de importantes estudos: *Geopolítica da fome* (1951), de Josué de Casto, e *Visão do Nordeste* (1959), de Alceu Amoroso de Lima, para que o público português pudesse

⁵⁵ Foi possível resgatar a imagem da errata através das fotografias publicadas no site Vera Nunes Leilões a partir o exemplar de *Poemas escolhidos* com dedicatória de João Cabral a Mario Borges da Fonseca.

assimilar certos aspectos, naturais e sociais, da região, que, segundo o crítico, eram o pano de fundo em que se inseria a obra do autor. As informações exibidas incluíam dados estatísticos, inclusive, um quadro comparativo da mortalidade em cidades brasileiras e estrangeiras, evidenciando que a situação miserável vivida por grande parte da população nordestina não se resumia às severas condições climáticas, mas a um conjunto de fatores, sobretudo socioeconômicos, ligados à extrema exploração da elite açucareira.

Na segunda parte, intitulada “A presença do Nordeste nos poemas do nordestino João Cabral”, certifica-se que, acima de tudo, se trata de um poeta pernambucano, nordestino, não apenas brasileiro. Alexandre Pinheiro Torres vai sinalizando como essa presença encontra-se em cada título incluído na antologia desde *O engenheiro*, em que aparece pela primeira vez a cidade do Recife, ainda que somente como paisagem no poema em homenagem a Joaquim Cardozo, a quem é dedicado *O cão sem plumas* com o epíteto “poeta do Capibaribe”. Se o Nordeste é o assunto central de livros inteiros, por outro lado, não deixar de comparecer em outros momentos sob a forma de poemas, como na série dedicada aos cemitérios nordestinos iniciada em *Paisagens com figuras* e continuada em *Quaderna* e também nos “cemitérios gerais”, de *Dois parlamentos*. Do “livro luso-brasileiro”, são mencionados “Paisagem pelo telefone”, “De um avião, e “Paisagens com cupim”, este último já comentado a partir do artigo escrito por Natércia Freire sobretudo pelo contraste nele estabelecido “entre a cidade moderna traçada pelos holandeses e Olinda, a acrópole lusitana” (Torres, 1963, p. XXI). No livro mais recente, *Serial*, o exemplo mais direto é, segundo o crítico, o poema “Graciliano Ramos:” que se refere ao “estilo despojado, seco, no osso, do grande autor do *São Bernardo*” (*ibidem*), em tudo congênere com a paisagem geográfica e humana nordestina.

Se o Nordeste poderia “condicionar” certo estilo, nota Pinheiro Torres, condicionou a obra e o estilo de João Cabral. De modo semelhante, outra presença incontornável, quase gêmea à presença do Nordeste é a Espanha (sua terra e poetas realistas prosaicos), aponta-nos o título escolhido para a terceira seção. Lá, Pinheiro Torres traz um dado da biografia do poeta, no “exílio” nesse país, onde tinha vivido nos últimos anos, mas na condição de exílio jubiloso, já que estreitamente ligado à terra natal. Quase tudo que valoriza nesse território fazia lembrar “a nudez do chão nordestino” (Torres, 1963, p. XXII), a secura da paisagem, o aspecto pétreo e ossificado. Nesse sentido, a questão é ainda mais profunda porque existe “uma radicação na essencialidade hispânica” em João Cabral, como no Murilo Mendes de *Tempo espanhol*, livro recenseado por Pinheiro Torres no artigo “Murilo Mendes, um

programa para o concreto”, publicado em 1961 na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*⁵⁶. Assim, os dois grandes poetas brasileiros “*querem-se hispânicos*” (*ibidem*, grifos do autor), uma afinidade que estaria ligada a um objetivo comum: a procura por uma linguagem concreta. Mas o que seria esse concreto?, questiona-nos o crítico, em seguida, respondendo com ajuda de expressões e trechos de Murilo e João Cabral: “é o real, o seco, o que está no osso, no nervo, o ‘substantivo’, o que é feito com ‘materiais reduzidos’, o que ‘anula as formas frouxas’ (Murilo Mendes), o ‘contundente’ (Melo Neto)” (*ibidem*).

Sob um ângulo mais conceitual, Pinheiro desenvolve na quarta parte do estudo reflexões acerca da arte poética cabralina. A paisagem descarnada de que fala João Cabral é igualmente transposta para uma linguagem, seca, reduzida à sua calíça, fabricada no espaço da página em branco, onde o poema ganha corpo. Uma das imagens recorrentes em diversos poemas, a brancura do papel, de acordo com o crítico tem o objetivo de apontar “para a *clareza*, para a simplicidade das linhas, para uma arquitetura retilínea” (*ibidem*, grifos do autor), como ilustra exemplarmente *Psicologia da composição*. Tal rigor indica um trajeto a seguir para se encontrar a verdadeira simplicidade, “não o falso-simples”, e sim “o simples derivado do conhecimento e do trato profundo com um vocabulário reduzido” (*idem*, p. XXV). Uma busca que está patente desde *O engenheiro* no poema “A lição de poesia” — uma ausência notável na antologia —, em particular, na definição de um vocabulário conciso: as famosas “vinte palavras” de que se serve a máquina útil do poeta e que, mais tarde, regressam, girando ao redor do sol, no poema “Graciliano Ramos:”, de *Serial* (1961). As vinte palavras de João Cabral eram, para Pinheiro Torres, uma forma moderna de traduzir “o *truncat inutilia* dos árcades, de cuja teorização tantas vezes se aproxima” (*idem*, p. XXV). Um paralelismo antes feito por João Gaspar Simões, como é explicado em nota, talvez uma das raras vezes em que os dois críticos polêmicos e antagonistas concordariam.

Nos anos anteriores à publicação de *Poemas escolhidos*, Gaspar Simões defendeu em mais de uma ocasião que a poesia de João Cabral assinala uma tendência para “uma espécie de neo-arcadismo” (Simões, 1960, p. 19) desde *Duas águas*, em especial com *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*, um diagnóstico que também servia a *Quaderna*, conforme escreve no *Diário de Notícias*. Dois anos após a escrita desse artigo, o crítico volta ao tópico, dessa vez, noutro contexto, tratando do lançamento da *Revista de Cultura Brasileira*, editada pela Embaixada do Brasil em Madri por iniciativa de João Cabral, sob a direção de Ángel Crespo — figura chave no panorama cultural espanhol, importante poeta, crítico literário, lusitanista e tradutor da obra de Fernando Pessoa. Indignado com a constante exaltação da

⁵⁶ Mais tarde, o texto é coligido no volume *Poesia: programa para o concreto* (1966), que reúne a produção ensaística de Alexandre Pinheiro Torres.

ascendência espanhola de João Cabral como fonte de objetividade e recusa da herança da lírica portuguesa, Gaspar Simões resolve então esclarecer os equívocos reiterados não só pelo próprio poeta, mas também pelos críticos brasileiros. Sua investida vai de encontro à perspectiva desenvolvida por José Guilherme Merquior em “*El serial de João Cabral de Melo Neto*”, vindo a público no primeiro número da revista acompanhado por poemas de *Serial* traduzidos por Crespo.⁵⁷

Por ora, a esse respeito, pontuaremos apenas o tópico em questão, a suposta afinidade com os árcades, desdobrada a partir de um tema de maior complexidade: o lirismo e antilirismo na obra de João Cabral. Em linhas gerais, Gaspar Simões sustenta que a ideia de que Cesário Verde, o único poeta português assinalado na ascendência lírica do antilírico João Cabral, não foi o primeiro, muito menos o último, capaz de atingir a objetividade. Tanto o poeta brasileiro quanto seu crítico esqueciam, segundo o articulista, que Cesário também tinha antecedentes sobretudo na poesia portuguesa:

Dai-lhe ele próprio, Melo Neto, para descobrir um mestre de objectividade — de “antilirismo” — não careça de renegar o lirismo originário da língua que cultiva. No século XVIII, especialmente entre os poetas arcádicos, poderá encontrar o que procura: esse antilirismo que no fim de contas faz dele uma espécie de *árcade póstumo*, parafraseando Eça de Queirós ao falar de Castilho. Tanto Cesário Verde como Melo Neto entroncam, de facto, nos poetas arcádicos do século XVIII e nos parnasianos do fim do século XIX. E todos portugueses! Nenhum espanhol! (Simões, 1962b, p. 15, grifo do autor).

A objetividade procurada por João Cabral, na contramão da subjetividade tão familiar na tradição poética luso-brasileira, adquire no texto de Pinheiro Torres outra nomenclatura: despoetização. Como na “Fábula de Anfion”, encenada na esterilidade do deserto, o universo cabralino pretendia calcinar, à luz do sol do meio-dia, todo o vocabulário excessivo e tradicional da poesia, ou melhor dizendo, o que então era considerado poético, em favor da palavra trivial, prosaica, “sem halos”.⁵⁸ “Tudo na poesia deve, pois, ser claro, rigoroso, positivo. Não se deve deixar nem a mais ligeira margem para o vago ou o acaso. E, por isso, a poesia já não pode dar de comer ao mistério” (Torres, 1963, p. XXVI). No seu apelo linear e medido, a poesia cabralina instituía-se como ofício de arquiteto. Não por acaso, *O engenheiro* ostenta a epígrafe de Le Corbusier — “... *machine à émouvoir*...” —, assim como o poema homônimo, enquanto arte poética, autoriza na sua leitura a substituição da palavra “engenheiro” por “poeta”. Ainda que sua

⁵⁷ A versão portuguesa do texto foi coligida em *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética* (1965).

⁵⁸ Ao escrever sobre *O cão sem plumas*, Domingos Carvalho da Silva (1951) criticou o vocabulário apresentado no livro e o uso de palavras prosaicas, rotuladas como apoeéticas. A propósito dessa ideia, bem corrente na época, contesta Sérgio Buarque de Holanda (1952): “Quem não reconhece esse gosto do estereótipo nos decretos, por exemplo, de um dos jovens poetas da ‘geração de 45’ (o sr. Domingos Carvalho da Silva), quando sustenta que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra ‘fruta’ deve ser desterrada da poesia, em favor de ‘fruto’, e a palavra ‘cachorro’, igualmente abolida, em proveito de ‘cão’, e mais que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que se sucede com seu vizinho o oceano Índico?” (Holanda, 1996, p. 504).

originalidade não se limitasse ao ponto de vista conceitual, mas à capacidade de transformar o próprio poema em “máquina de comover”, isto é, em fabricar a “máquina do poema”, para recordarmos a expressão consagrada por Benedito Nunes extraída da entrevista que João Cabral concedeu, em 1966, ao *Jornal de Letras e Artes*, de Lisboa.⁵⁹

Por fim, Pinheiro Torres encerra o seu estudo com uma tese pessoal para a interpretação da poesia de Melo Neto, título da quinta e última parte, trazendo à cena as contribuições de José Guilherme Merquior e Luiz Costa Lima, então jovens críticos, que se tornariam leitura obrigatória na fortuna crítica cabralina. Em 1962, ambos escreveram ensaios sobre a recém-lançada edição *Terceira feira*: o primeiro texto, já mencionado, vindo a público na *Revista de Cultura Brasileira*, e outro disperso, numa revista universitária do Recife, apenas referido pelo próprio autor em *Lira e antilira* (1968). Nesse livro, Costa Lima comenta a interpretação de Pinheiro Torres que nega a tese de que existia uma impregnação fenomenológica na obra de João Cabral. De modo geral, o crítico português contesta essa perspectiva, embora aceitando certa afinidade com o método de Husserl ao admitir que o João Cabral “põe as emoções ‘entre parêntesis’” (Torres, 1963, p. XXXIV).

O prefácio de *Poemas escolhidos*, primeiro estudo de fôlego sobre a obra de João Cabral, assim sintetiza a contribuição da poesia de João Cabral:

[...] poeta de génio autêntico, aponta um caminho para a poesia do presente e do futuro: uma poesia “despoetizada”, liberta da carga sentimental, da hipersubjectividade de que tem vindo a empapar-se e que tem dado, nos últimos tempos e em todos os países, as *flores* neo-românticas que se conhecem; uma poesia prosaica, fiel ao real, discípula do positivo, profundamente radicada ao seu contexto geográfico-histórico-sociológico (sem o que, podendo embora existir, não chegará a ter voz); uma poesia que devasse o mistério a bisturi; uma poesia realista, de um realismo que se aproxime do real cada vez mais, e continue a persegui-lo como alvo, única “caça” digna de sua mira privilegiada. (Torres, 1963, p. XXXV, grifos do autor)

Na imprensa portuguesa eram cada vez mais assíduas as alusões à “lição de poesia” de João Cabral. No *Diário de Lisboa*, Álvaro Salema observa que o alcance do poeta brasileiro a partir de certa altura tornou-se tão sensível nas novas gerações que sua insistente presença era incontornável. É claro que as edições da Guimarães e da Portugália facilitaram a recepção, no entanto, sua incorporação à cena literária não parecia completamente exógena, pois seu nome se inscrevia na poesia portuguesa

⁵⁹ Publicado no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, o artigo “A máquina do poema”, fazia uma apreciação crítica do recém-lançado *A educação pela pedra*. Benedito Nunes escreve: “[...] a máquina do poema, que interessa profundamente a João Cabral de Melo Neto, vai gerando, à medida do seu funcionamento, e de acordo com os movimentos que constituem o dinamismo verbal da composição poética, uma série de informações entrelaçadas, em tom impessoal e recorrente, acerca das coisas e dos homens” (Nunes, 1966, p. 3).

produzida naquele momento não só por eventualidades editoriais, como também por certa convergência com as problemáticas em pauta. Para o crítico, trata-se de um caso sem precedentes nas relações luso-brasileiras, algo que não havia acontecido com outros grandes nomes da poesia brasileira, como Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade. E, assim, expôs seu ponto de vista:

O motivo da irradiação de Melo Neto em Portugal não reside, decerto, na qualidade estética incontestável da sua obra nem na matéria experiencial que reflecte, mas na unidade e na precisão do seu estilo — e na época em que ele se revela aos nossos poetas novos. Na desordenada e instável pesquisa que tem caracterizado a renovação da poesia portuguesa contemporânea, nas suas indecisões e fáceis malogros, na inquietação volátil que não consegue encontrar os definitivos moldes, João Cabral de Melo Neto veio trazer o exemplo de uma arte poética extremamente depurada, nítida, exacta e bem cingida ao que pretende exprimir. (Salema, 1963, p. 24)

O exemplo certamente não passou despercebido pelos poetas portugueses, como bem mostra Rosa Maria Martelo em “O efeito João Cabral na poesia portuguesa” (2018). Retomando uma passagem da introdução à edição da *Poesia completa* (2014), publicada em Lisboa sob a organização de Antonio Carlos Secchin, a ensaísta discorda de uma afirmação do crítico brasileiro, quando ele afirma que obra de João Cabral “apresenta-se quase isolada em nosso panorama literário, por não existir uma linhagem ostensiva na qual ela se possa inscrever, à exceção, talvez, da prosa de um Graciliano Ramos” (Secchin, 2014, pp. 17-18). Para a autora, tal apreciação não se aplicaria ao contexto português, uma vez que não era tão difícil, conforme sublinhou Salema, vislumbrar articulações entre a escrita cabralina e as escritas emergentes na década de 1960, momento de ruptura na poesia portuguesa, que coincide a publicação e o impacto de *QuADERNA*. Nesse terreno fértil e em transformação, existiam muitos pontos comum com a poética cabralina, especialmente em torno dos poetas de *Poesia 61*, sobretudo em relação a valores como a contenção lírica e o rigor construtivo, apontados por Martelo. Foram justamente essas características que tinham levado Gaspar Simões a considerar, em vários momentos, que os autores reunidos nas plaquetes eram discípulos de João Cabral, terminologia de modo geral empregada num sentido depreciativo, como é o caso, por exemplo, da dupla recensão de *Poemas escolhidos* e *A doença*, de Gastão Cruz.

Outro aspecto importante assinalado na leitura de Salema é o fato de a influência cabralina estar confinada, em grande parcela dos jovens poetas, à imitação, estilística ou vocabular, sem atingir camadas mais profundas — como registra o *corpus* reunido no **Anexo I. Saudações, homenagens & intertextos**. Muitas das forças essenciais da sua poesia não se expressavam na produção daqueles que reivindicavam o diálogo, como, por exemplo, o realismo e o humanismo de *Morte e vida severina* ou

o humor agressivo e justicialista que tinha inspirado os mais vigorosos poemas de *Serial*. Mas, segundo o crítico, a recolha dos *Poemas escolhidos* poderia alterar esse quadro, por demarcar a trajetória e a permanência do autor no país, assim como sinalizar o que era mais decisivo na sua expressão poética. Desse modo, o volume contribuiria para que seu impacto se afirmasse mais intensamente, em especial no sentido da necessária aproximação com as raízes populares.

Em 1 de janeiro de 1964, saiu no *Diário de Notícias* a análise conjunta, feita por Gaspar Simões, da antologia de João Cabral e do livro de Gastão Cruz não parecia ser mera casualidade, ainda que lançados no ano anterior pela Portugália Editora, pertenciam a coleções distintas, “Poetas de Hoje” e “Novos Poetas”, respectivamente. Desde o início do texto, fica clara a perspectiva que será adotada pelo crítico, uma vez que afirma que a recente edição no mercado português — a segunda num curto período — é plenamente justificada num momento em que o poeta brasileiro começava a ser considerado, entre certos jovens poetas portugueses, como verdadeiro mestre. Esse fato não fora mencionado por Alexandre Pinheiro Torres, que, nas palavras de Gaspar Simões, seria, “entre nós, na hora que passa, o mais intransigente dos críticos de tipos ‘realistas’” (Simões, 1964a, p. 15). Naquela coleção, João Cabral estaria, assim, integrado ao “quartel-general do realismo social” (*ibidem*), servindo como exemplo para as teses da crítica alistada. Em seguida, ao adotar a mesma postura que condena, ele defende que o poeta estaria mais certo “numa *Presença*, ressuscitada” (*ibidem*), não por acaso a primeira revista que teria chamado a atenção em Portugal para o significado da sua obra — algo que não se verificou, como já apontamos. E, assim, continua:

Dizíamos, pois, que para chamar a brasa à sua sardinha, Alexandre Pinheiro Torres quase esquece, mesmo, o poeta estudado para traçar o quadro da realidade social nordestina, motivo dominante da obra de Melo Neto, especialmente a partir de *Paisagens com Figuras* (1954-1955) e da *Morte e Vida Severina* (1954-1955). E, se isso tem o seu interesse, não há dúvida que não foi isso que despertou a musa do poeta e acreditou o seu génio. Podia Melo Neto não ter escrito mais nada depois de 1950 — data do *Cão sem Plumas* — que seria hoje o mesmo grande poeta que é. Ora a verdade é que o caminho por ele aberto à poesia do presente e do futuro não o abriram propriamente os seus poemas posteriores a 50; aqueles jovens poetas que, entre nós, o tomam por mestre, ao *Engenheiro* e ao *Cão sem Plumas* vão buscar a medida ideal da sua arte poética. (*idem*, p. 16)

Recuperando as expressões de Pinheiro Torres, Gaspar Simões também puxava “a brasa à sua sardinha” ao aproximar a poesia de João Cabral do viés estético que remetia, em certa medida, aos valores presencistas. Mais uma vez, o crítico do *Diário de Notícias* elabora uma longa explanação sobre a poesia do autor sem citar um único poema, sequer um verso, do livro recenseado, mostrando-se mais interessado em discutir aspectos mais amplos, e não menos importantes, como objetivismo, lirismo,

realismo, filiações literárias etc. Tal ambição, no entanto, acaba por fragilizar a própria análise, visto que nenhum desses tópicos seria tratado de forma exaustiva, inclusive em vista o espaço reduzido da rubrica do jornal. Apesar de reivindicar que o magistério cabralino não foi abordado no prefácio de *Poemas escolhidos*, Gaspar Simões dedica apenas dois parágrafos ao assunto no fim do texto, em linhas gerais, defendendo que a objetividade de João Cabral, transposta para o contexto português, fascinava certos poetas jovens. Mas, como notou Salema (1963), reduzia-se à uma influência superficial: “[...] numa espécie de exercício, mero quebra-cabeças poético, charada em verso, mosaico verbal sem projecção quer na realidade-mundo, quer na realidade-homem, beco sem saída de não poucas vocações líricas juvenis” (*ibidem*). É o caso de *A Doença* “exemplo dos mais significativos da poesia que o realismo de Melo Neto está fazendo germinar no solo português” (*ibidem*).

O “surto” que caracteriza a parte mais original da obra cabralina, para Gaspar Simões, não era a “despoetização do real”, mas o trabalho com a linguagem num sentido construtivista e metafórico, o que acreditava ser a grande lição do autor a seus discípulos portugueses. Um argumento que não deixa de ter sua validade, mas que reduz ao estatuto de arte poética uma obra cujo alcance comunicativo atingirá seu mais alto grau justamente com *Morte e vida severina*, provocando no ano de 1966 expressiva repercussão internacional, inclusive, em Portugal. É evidente que o crítico não poderia prever o grande acontecimento teatral, que alçaria a poesia de João Cabral à popularidade, ainda assim fica claro o *ponto de vista da cegueira*, para recordarmos o título de Paul de Man. À maneira do verificado na leitura de *O cão sem plumas*, em 1950, ele não considerou a importante abertura à poesia impura e à comunicação ao definir essa obra como um dos mais expressivos testemunhos da poesia produzida naquele momento, a seu ver, pura e hermética. Mesmo concordando que o realismo instituído por João Cabral aspira a um objetivismo extremo, este não serviria à tese de Pinheiro Torres, já que a realidade do Nordeste brasileiro, elemento capital da sua obra, de acordo com Gaspar Simões, era circunstância secundária.

“Quanto a nós”, afirma o crítico, referindo-se ao público português, atraía “mais o pitoresco da vida dos retirantes que propriamente a perspectiva, progressista de uma literatura concebida e realizada em nome de uma concepção do mundo não-metafísica e por assim dizer dialéctica” (Simões, 1964a, p. 16). A coincidência entre os interesses da poesia cabralina e os do realismo crítico, na sua opinião, não passava de circunstância meramente acidental — análise que, privilegiando a dimensão textual, é ajustada, ainda que alheia às intenções do autor. Mesmo não sendo um autor militante, nem alistado no que se convencionou chamar de literatura engajada, não podemos desconsiderar a atuação política e ideológica de João Cabral, sobretudo durante a primeira temporada espanhola, que se traduz no “salto

participante” conscientemente dado na década de 1950 com *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina*, o tríptico do Capibaribe. Se ao crítico interessava mais o lado pitoresco dessa realidade e menos a denúncia social, o impacto do *Auto de Natal pernambucano* em Portugal demonstra que seu conteúdo não atendia acidentalmente à determinada perspectiva teórica, mas refletia todo um contexto político, histórico e cultural.

A recepção de *Poemas escolhidos* evidencia como a poesia de João Cabral tornava-se objeto de desejo e disputa da crítica. É, sem dúvida, o volume que recebeu mais atenção por oferecer ao público português uma sugestiva panorâmica da obra, que então não era largamente acessível e circulava, de forma reservada e dispersa, entre as mãos dos seletos leitores que fizeram parte do ofertório cabralino. Com *Quaderna*, esse quadro tinha se alterado. Contudo, o livro de inéditos que impactou a cena literária portuguesa não poderia dar conta do que já havia sido publicado anteriormente, nem revelar a trajetória do poeta que, provocando enorme alvoroço na poesia brasileira contemporânea, era um dos mais importantes da sua geração. Convém sublinhar o pioneirismo da coletânea, que é um marco editorial não só no contexto português, mas também na bibliografia cabralina, pois somente dois anos depois, em 1965, viria a público, no Rio de Janeiro, a *Antologia poética*, pela Editora do Autor. Dessa vez, como poderia sugerir o nome da editora, não se tratava de uma edição de autor, como as experiências do Livro Inconsútil, e sim uma iniciativa comercial por parte da editora, que se instituirá como um dos expressivas no mercado brasileiro, fundado em 1960 por Fernando Sabino em parceria com Rubem Braga e Walter Acosta que, mais tarde, dará origem à mítica Editora Sabiá.

João Gaspar Simões, Álvaro Salema e João Palma-Ferreira não foram os únicos comentadores da edição da Portugália. Numa das páginas literárias que marcou a vida cultural do país, o suplemento “Cultura e Arte” do jornal *O Comércio do Porto*, mais um artigo sobre o recente lançamento é publicado, em 10 de dezembro de 1963, por Óscar Lopes. A primeira leitura da poesia cabralina é iniciada com uma breve, porém significativa, nota pessoal, algo incomum na produção do crítico:

Em doze anos de crítica literária regular, raras vezes me tenho entusiasmado de veras. Melhor dizendo, porque um crítico só por vias racionais deve fazer valer os seus entusiasmos: raramente me entreguei a uma curiosidade ininterrupta, a pular por todos os cantos de uma obra recém-lida. E foi o que aconteceu agora ao completar a leitura de conjunto (embora em simples antologia) da obra do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. (Lopes, 1963, p. 6)

O fragmento inicial exhibe de antemão a aderência imediata à obra de João Cabral, que só tem paralelo, no caso brasileiro, na obra do autor de *Grande sertão: veredas* — como ilustra o volume *Ler e*

depois (1969) que reúne os textos dedicados a eles na seção “Dois escritores brasileiros”. A formação marxista de Óscar Lopes, embora não contaminasse diretamente sua análise, motivava certas afinidades como acontece com o poeta brasileiro a partir do reconhecimento de um par político e poético em rara confluência entre o campo ético e estético. Uma condição que não influencia, em nenhum momento, o conteúdo da análise que preza pela abordagem imanente, rente ao texto, direcionada imediatamente à leitura da *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*. Quando escrevia a sua antiode e virava do avesso o mito de Anfion, ao mesmo tempo, João Cabral

não apenas demolia a poesia sobre poesia, a poetização ruminante, mas nos intervalos dessa arte poética negativa (negativa da *poesia dita profunda*) já estavam depositando, em concreções de imagens, os temas fundamentais dos seus poemas posteriores. Mesmo sem localização expressa, já aí paira a luz crua, o ar seco do Sertão e da Caatinga nordestinos, onde não é possível chocar “os velhos / ovos do mistério”; a brusquidão sincopada com que os ritmos versificatórios cortam os ritmos frásicos correntes, o apego à dureza e evidencia minerais, a um acutilar de faca ou lâmina (imagens-chaves de outras suas artes poéticas posteriores) — são já uma atitude agressiva, contundente, que visa muito mais do que a simples *infecção da noite* lírica onde todos os gatos são pardos. (*ibidem*)

Esse “antipoema lírico”, nas palavras de Óscar Lopes, publicado nos anos de formação da obra cabralina, poderia ser relacionado de modo direto ao livro mais recente, que, segundo o crítico, era digno de um ensaio exclusivo. A declaração atesta a importância de *Serial*, reafirmada pelo recorte conferido em *Poemas escolhidos*, quase todos comentados nas páginas de *O Comércio do Porto*, à exceção de “Graciliano Ramos:”, o que não deixa de ser sintomático por se tratar de uma exemplar arte poética e assim sinaliza seu parentesco com o estilo do autor de *Vidas secas*, como apontou Alexandre Pinheiro Torres. Com a leitura de “Escritos com o corpo”, “O ovo de galinha”, “Velório de um comendador” e “O alpendre no canavial”, evidenciava-se uma abordagem mais voltada para a construção imagética, a fim de apreender o significado de certas obsessões, “nomeadamente a obsessão da textura material das coisas: o volume, a configuração, a densidade ou peso, a consistência maciça ou porosa, a qualidade tátil, seca, lisa ou viscosa etc.” (Lopes, 1963, p. 6). Essa obsessão pelo tátil e espacial poderia ter em si implicações que bem se afinariam com o pensamento do Gaston Bachelard de *La poétique de l'espace* (1957), assim como da filosofia da percepção de Merleau-Ponty, ou do *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, que por vezes está associado ao termo *école du regard*, igualmente citado no estudo introdutório de Pinheiro Torres.

Longe de elaborar uma leitura de pendor filosófico, Óscar Lopes afirma que se encontrava na mesma posição de João Cabral, talvez pela comum formação marxista e materialista, sem acreditar em

qualquer sistema transcendental, ou arquetípico de formas, nem em interpretações de fundo psicanalítico. Nenhuma das teorias seria aplicada na obra do autor brasileiro que escapava em vários aspectos de esquemas pré-concebidos.

Ora na poesia de Melo Neto, a intimação do visível e tangível é dialéctica, actua como metáfora no mais denso sentido que em estilística se possa atribuir ao termo metáfora, sentido que Henry Wells designou como *metáfora expansiva*, aquela metáfora que nos dá a impressão de que tanto o significado próprio como o significado translato se multiplicam indefinidamente à maneira de imagens em espelhos paralelos: a dialéctica da *crosta* e do *miolo*, do *fora* e do *dentro* carregam-se em Melo Neto de um significado indubitavelmente humano e social, como veremos, mas, por isso mesmo, a noção de interioridade e exterioridade das próprias coisas deixa nele de se nos apresentar de um modo desbotado e lugar-comum, a textura das coisas perturba-nos como se a descobrissemos pela primeira vez, como se nos cegasse de oftálmica evidência. (*ibidem*, grifos do autor)

Na precisa avaliação do funcionamento da metáfora, Óscar Lopes parece aprofundar, de modo mais teórico, as recepções de *Quaderna* em particular a leitura de Sophia de Mello Breyner Andresen a propósito de “Estudos para uma bailadora andaluza”, que adquire a nomenclatura “metáfora expansiva” na esteira da formulação do autor de *Poetic imagery* (1924). Como fica evidenciado nessa passagem, as coisas exibidas não se apresentam meramente como objetos estéticos, mas carregam uma espessura humana e social, um dos temas centrais da produção cabralina, nos sete títulos que se intercalam entre *Psicologia da composição* e *Serial*. Para explicar certos sentidos da obra de João Cabral, o crítico nota a potente articulação desses dois momentos sem desconsiderar, por outro lado, a sua “épica nordestina”, extraída da paisagem humana, social e geográfica da terra natal do poeta que encontrou raízes no romanceiro desenvolvido na tradição espanhola. Uma afinidade desde então assinalável pelo uso da rima toante, que “os maus hábitos portugueses tomaram quase inaudível, nesse estilo primitivo, popular, sem gradações nem escusas, pobre de vocabulário e explícito de nexos lógicos e pormenores crus até ao prosaísmo” (Lopes, 1963, p. 6).

À medida que o “sapato tipográfico” apertava, afirma Óscar Lopes, o artigo encaminha-se para o desfecho final, acentuando, com as palavras do próprio poeta, o modo como ele oferece ao leitor a visão privilegiada da “máquina do poema”, que é, em última instância, a “máquina do mundo”, segundo Benedito Nunes (1966). Recorrendo ao último poema coligido em *Poemas escolhidos*, utiliza a estrofe final de “O alpendre no canavial” para mostrar como a intenção poética é fundamentalmente práxis: um imperativo que, identificado com a objetividade mais realista, nos coloca frente às coisas. A fim de não comprometer o entendimento, transcrevemos as duas últimas quadras da composição:

[...]

E que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro. (Melo Neto, 2014, p. 438)

Poucos dias após ter vindo a público nas páginas de *O Comércio do Porto*, o artigo chegaria às mãos de João Cabral, conforme atesta o cartão remetido em 11 de dezembro de 1963 por Óscar Lopes — que tem uma nota manuscrita do destinatário com a indicação “respondido”, prática habitual do epistológrafo João Cabral. Em resposta à “amável oferta de *Poemas escolhidos*”, o crítico português fazia seguir o texto com a seguinte ressalva: “[...] peço desculpa de certa obscuridade, não de todo natural, pois, além da pré-censura já inconsciente, o texto original foi amputado em cerca de 25 linhas” (Lopes, 1963b). Um testemunho que ratifica o entusiasmo expresso nas primeiras linhas do texto, cuja versão final teve de ser cerzada “à pressa, em provas tipográficas”. Dessa forma, o rompante de Óscar Lopes era contido pela mancha gráfica destinada à sua rubrica “A Crítica do Livro”.

Como o crítico do jornal *O Comércio do Porto*, outra figura incontornável do meio literário português analisa pela primeira vez a obra de João Cabral via *Poemas escolhidos*. Trata-se de Eduardo Prado Coelho que escreve um artigo para a revista *Seara Nova*, vindo a público no número de dezembro de 1963. Muitos dos tópicos assinalados anteriormente em outros artigos aparecem no texto. Contudo, antes de apresentar a leitura do volume, introduz-se uma controversa discussão que se mostrava muito oportuna no contexto da sua publicação. O grande poeta brasileiro, nas palavras de Prado Coelho, exibia nos seu versos uma estética realista que constituía uma resposta à contradição observada em certos teóricos do Neorrealismo, cujas ideias estavam equivocadas na medida em que frequentemente eles confundiam realismo e certa poesia de “exaltada revolta social” (Coelho, 1963, p. 227). Não raras vezes a poesia era considerada realista somente pela adoção de determinada visão de mundo, sem que para isso tivesse encontrado uma expressão estética adequada. De modo que a verdadeira poesia realista não

poderia ser circunscrita ao recorte ou ao conteúdo social, mas sim ao trabalho linguístico empreendido, como a leitura atenta de um João Cabral, como a de um Guillevic, nitidamente fazia ressaltar.⁶⁰

Discutida desde a década de 1940, a questão em torno do realismo estava, para Prado Coelho, confinada ao plano das intenções, porém qualquer programa de adesão ao real deveria voltar-se antes para seu sentido mais profundo, isto é, seu sentido linguístico. A partir do pensamento de Roland Barthes, o crítico português argumenta que era preciso considerar a existência de um realismo ideológico e de um realismo semiológico, neste último caso, originado da própria linguagem mediante a qual o real é significado, e não meramente representado. A crítica literária teria, portanto, que acompanhar esse movimento sem privilegiar nem os valores ideológicos nem os valores semiológicos, mas dar aos dois aspectos do fenômeno artístico igual atenção ao utilizar para cada um métodos específicos. Esse exemplo pode ser retirado tanto da poesia de João Cabral quanto da crítica de Prado Coelho.

Para ilustrar a complexidade do assunto, o crítico recorda-se da entrevista concedida por Mário Dionísio na qual ele enuncia o beco sem saída em que se encontrava o realismo literário e artístico na época: a contradição inevitável em ser um movimento de origem “antiarte de vanguarda” e, por outro lado, não ser mais possível naquela altura criar qualquer arte autêntica e renovadora sem uma atitude de vanguarda. O aparente paradoxo seria então superado dialeticamente por João Cabral ao criar uma poesia que, ao mesmo tempo, agradava “ao gosto clássico, à mentalidade realista e aos modernos concretistas brasileiros” (Coelho, 1963, p. 227), sendo estes últimos, como lembra o crítico, reivindicados sucessores de João Cabral. No “Plano-piloto para a poesia concreta”, publicado em 1958, *O engenheiro e Psicologia da composição* — os livros preferidos dos concretos — são citados à guisa de explicação, indicando qual era o contributo cabralino: a “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (Campos et al., 1975, p. 156). Importa sublinhar que, na esteira do que havia afirmado Dionísio, no *post-scriptum* do manifesto concretista, de 1961, fizeram questão de recordar a lição de Vladimir Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (*idem*, p. 158).

João Cabral parecia ter realizado uma tarefa quase impossível: tornar-se unanimidade. É preciso sublinhar que isso não quer dizer que sua poesia, que incomodava muitos de seus contemporâneos de geração, a chamada Geração de 45 — agradava necessariamente a todos. Longe de ser consensual, a sua obra era celebrada por muitos de acordo com os interesses próprios de seus leitores, enquanto

⁶⁰ O poeta francês Eugène Guillevic foi, nessa altura, influente entre alguns autores portugueses. A sua poesia contida e enxuta teria, segundo Fernando J.B. Martinho, encontrado eco especialmente em António Reis. Em 1965, publica-se *Poesias de Guillevic*, com tradução e apresentação de David Mourão-Ferreira. Antes disso, algumas traduções saíram em periódicos, *Vértice* e *Notícias do Bloqueio*.

alguns enaltecem a engenharia poética, preferindo assim a linha estética, outros distinguem o conteúdo social, valorizando a linha da poesia participante. No cenário português, polarizado por essa discussão, a poesia cabralina poderia ser uma espécie de tábua de salvação porque levava às últimas consequências a investigação da linguagem poética, sem prescindir de temas caros à literatura engajada. Se, no fim da década de 1940, numa fase de expressão mais cosmopolita, a recepção em Portugal esteve circunscrita à geração presencista, ou ao menos a seus representantes, seria natural que a incorporação da paisagem humana, geográfica e social nordestina a partir de *O cão sem plumas* cativasse outro tipo de leitura e, consequentemente, de leitores, aproximando-se da geração neorrealista, quando esta já vivia sua segunda fase.

Eduardo Prado Coelho apontou, além de questões mais ligadas ao contexto da época, uma das possíveis reações do leitor perante a poesia de João Cabral. Haveria também um certo incômodo provocado pela atitude do poeta, fria e distanciada, que colocava “entre parêntesis” as emoções, sublinha o crítico, retomando a expressão de Pinheiro Torres. Esse estranhamento inicial era despertado por uma linguagem com a qual o leitor não estaria habituado, como é caso da adjetivação empreendida por João Cabral que “nunca nos faz sentir o poeta” (Coelho, 1963, p. 227). Este recurso o ajudaria a situar seu objeto numa estrutura quase sempre geométrica à medida que integrada numa rede de relações mais densas e complexas, sem implicar-se diretamente. Desse modo, o autor saía de cena, como enunciou nos versos iniciais de “Psicologia da composição”: “Saio do meu poema / como quem lava as mãos” (Melo Neto, 2014, p. 149). Ao estabelecer outra relação entre sujeito e objeto, a finalidade da poesia cabralina era, como bem salientou Óscar Lopes, “apreender as coisas por dentro”, fazendo do poema laboratório, onde tudo é dissecado.

Por outro lado, observa Prado Coelho, “o real está em movimento e o poeta não o pode fixar” (*ibidem*). Para poder cumprir aquele objetivo, uma vez que o real quer sempre escapar, o poema devia ser, na opinião do crítico, como uma teia que, lenta e desesperadamente, o poeta tece. Não por acaso a imagem da teia de aranha, metáfora de implicação metalinguística, é convocada em *Psicologia da composição*. Outra composição de *Serial*, embora não incluída em *Poemas escolhidos*, portanto não citado na apreciação crítica, melhor ilustra esse movimento de fabricação do poema sugerido por Prado Coelho, ainda estabelecendo diálogo com o que diz a respeito do esforço de João Cabral. Por ser menos comentado, transcrevemos a primeira parte do poema “Formas do nu”:

A *aranha* passa a vida
tecendo cortinados
com o fio que fia
de seu cuspe privado

Jamais para velar-se:
e por isso são ralos.
Para enredar os outros
é que usa os enredados.

Ela sabe evitar
que a enrede seu trabalho,
mesmo se dela mesma,
o trama, autobiográfico.

E em muito menos tempo
que tomou em tramá-lo
o véu que não a velou
aí deixa abandonado. (Melo Neto, 2014, pp. 427-428)

Como a aranha, o poeta quer se movimentar de modo a não ficar preso à sua própria “trama autobiográfica”, usando os fios tecidos para enredar os outros, jamais sem velar-se. Mas, colocando-se na posição de um leitor mais lírico, “assustado” com a poesia de João Cabral, Prado Coelho questiona retoricamente: “qual é o papel da subjetividade no meio disso tudo?”. O poema supracitado poderia responder ao hipotético questionamento do crítico se estivesse incorporado à antologia, mas sem esse recurso ele defende que o poeta, em vez de representar seu mundo subjetivo, procura resistir ao mundo objetivo que está na base da sua experiência vivida, efetuando o que chama de “esforço de objetivação” dentro de outra objetivação, o poema. Dessa maneira, a questão do realismo assume categoria estética, pois, retomando o início do texto, o realismo de João Cabral é, para o crítico literário, simultaneamente, ideológico e semiológico.

Por fim, Prado Coelho volta às repercussões da recepção portuguesa de João Cabral, em certa medida, à disputa crítica observada nas páginas literárias. Sublinhando a relevância do aparato crítico que acompanha a edição de *Poemas escolhidos*, ele acentua como Alexandre Pinheiro Torres situa a poesia cabralina dentro do contexto brasileiro a partir elementos geográficos, sociais e econômicos que estão na origem de muitos de seus versos. À luz de tais informações, era incontestável que ela ganhasse

não só um sentido, como também uma função diferente, isto é, o sentido e a função da literatura participante. Naturalmente, a inclusão de tais dados jornalísticos e estatísticos num estudo literário não deixaria de ferir “certas sensibilidades mais delicadas” (Coelho, 1963, p. 227) — alusão e alfinetada direta ao crítico do *Diário de Notícias*, João Gaspar Simões.

2.3. Vida e glória *severina*

Em 24 de abril de 1966, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) apresenta *Morte e vida severina* no *Quatrième Festival Mondial du Théâtre Universitaire*, realizado em Nancy, na França. A estreia internacional refletia o sucesso obtido desde setembro do ano anterior, quando a adaptação teatral do *Auto de Natal Pernambucano*, escrito por João Cabral de Melo Neto, veio a público na capital paulista, consagrando-se como fenômeno de audiência. A primeira participação brasileira no festival, na época referência para o teatro contemporâneo, confirma o mérito da montagem e o evidente diálogo entre arte e resistência, patente desde a escolha do texto. Como espaço de intervenção, os palcos de Nancy foram um laboratório experimental, quer em termos políticos, quer em termos estéticos, para o que viria a eclodir nas ruas de Paris em maio de 1968. Ali, o debate e a denúncia da opressão vivenciada nos países que estavam sob o jugo de governos ditatoriais tinham expressão em sintonia com a proposta do grupo teatral e com que estava acontecendo no Brasil após o golpe militar de 1964.

Não por acaso, conquistando as exigentes plateia e crítica francesas, o Tuca é agraciado com o Grande Prêmio. O acontecimento que ganhou repercussão nas primeiras páginas de *Le Figaro* e *Le Monde* logo terá eco na imprensa brasileira com “Vida e glória severina”, artigo publicado pela revista *Manchete*. A conquista do grupo universitário é distinguida com registros fotográficos do espetáculo e com a icônica imagem de dois atores empunhando uma foice e uma enxada, na *Place Paul Claudel*, onde se situa o *Théâtre de l’Odéon* (Anexo IV, Figura 48). Todos os lugares do então chamado *Théâtre de France* — afirma-nos a peça jornalística — tinham sido vendidos na véspera das apresentações, repetindo o enorme triunfo de Nancy. Um crítico parisiense, cujo nome não é revelado, teria dito que o tema do espetáculo era “tão límpido que nem se nota que os atores falam português” (Almeida, 1966, p. 103). A mensagem que comoveu profundamente um público que não entendia o que estava sendo dito em cena iria adquirir outra potência em Portugal.

No fim de maio começou a ser anunciada na imprensa portuguesa a iminente chegada do Tuca. Os principais jornais do país noticiam a estrondosa repercussão de *Morte e vida severina*, de acordo com o *Diário de Notícias* (1966a, p. 6), a “estranha peça de teatro”, que acabara de sair vitoriosa do Festival de Nancy com a “extraordinária consagração” de ter sido ovacionada durante dez minutos interrompidos, de pé, em ambiente de apoteose. Nas páginas do jornal *O Século* (1966d, p. 4), o *Auto de Natal pernambucano* era caracterizado como testemunho social, “vigoroso panfleto contra a miséria e contra a fome”, considerado “um dos mais extraordinários sucessos de que há memória em teatro”. À maneira

daquele jornal, fazia-se referência à calorosa recepção do público e aos “dez minutos ininterruptos de palmas entusiastas e emocionadas até às lágrimas”, que emocionaram o público e documentaram a expressão de um “êxito extraordinário” (*ibidem*). Outro detalhe bem marcado nesse momento é o fato de que a vinda do grupo teatral era uma iniciativa entre “países irmãos”, que contava com o patrocínio dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional de Portugal e a colaboração da Embaixada do Brasil, em claro aceno do Estado Novo ao governo totalitarista recém-instalado pelos militares brasileiros.

Antes disso, a história do retirante Severino já tinha sido contada na capital portuguesa, não só nas páginas dos *Poemas escolhidos* por Alexandre O'Neill, como o próprio antologista registra três anos depois do lançamento da coletânea. Em carta enviada a João Cabral, de Lisboa, dia de ano novo (1966), escreve:

Estamos reunidos em casa da nossa querida, grande Natália Correia, a comemorar a passagem do velho ano de 1965 para o de 1966, que Deus queira bom. Pensamos no seu *Auto de Natal Pernambucano, Morte e vida severina*, que a nossa cara Maria (Barreto Leite) vai levar proximamente ajudada por seu entusiasmo e seu talento e com entusiasmo e o talento de jovens amadores portugueses. É bom começar o dito ano novo sob os auspícios de Severino, o Retirante, que é mais do que a Musa de um poeta (grande) por ser fruto do Nordeste, de Pernambuco, do rio Capibaribe. (O'Neill, 1966)

Em momento de confraternização, O'Neill celebrava o ano por vir e a iminente montagem de *Morte e vida severina*, a cargo da encenadora e atriz brasileira Maria Barreto Leite, que marcaria a estreia da nova temporada da Casa da Comédia na noite de 29 de janeiro de 1966. Podemos ver o acontecimento como uma resposta quase imediata ao apelo feito por Arnaldo Saraiva dias antes no *Jornal de Letras e Artes*. Após assistir à estreia do Tuca no Rio de Janeiro, impactado pelo grande acontecimento teatral, o crítico desejava que qualquer companhia portuguesa, urgentemente, levasse à cena o poema de João Cabral.

Se não fosse a marginalidade do “pequeno teatro das Janelas Verdes”, como defende Rui Pina Coelho (2009, p. 161), a montagem da Casa da Comédia teria sido um marco na história do teatro português. Porém, a encenação, até então inédita em Portugal, ficou restrita aos habituais espectadores do Teatro de Bolso de Lisboa, configurando-se mais como homenagem ao poeta brasileiro, além de dar conhecer uma faceta menos conhecida da sua poesia, do que como evento artístico de relevância. Nas palavras do crítico do *Diário de Lisboa*, o tom de “quase récita académica” do espetáculo refletia o caráter experimental do grupo, formado por atores amadores — “rapazes do povo dos bairros e das

escolas, simples operários, empregados de escritório e simples amantes do teatro” (N., 1966, p. 5), que ali tiveram seus primeiros contatos com realidades cênicas. Certo artificialismo, proveniente do contexto acadêmico, teria ainda sido promovido pela palestra que serviu de prólogo à apresentação teatral, que contou com a leitura de um texto sobre João Cabral, entremeado por poemas significativos, inclusive, o que Alexandre O’Neill dedicou ao poeta brasileiro, descreveu o crítico teatral.

Sob o olhar da crítica especializada, que reconhecia os méritos do trabalho realizado pela pequena oficina de teatro, a montagem era tão amadora quanto o elenco e a equipe técnica. Apesar de destacarem a importante contribuição da encenadora brasileira, as apreciações publicadas nos principais jornais lisboetas apontam aspectos menos elogiosos, desde falhas técnicas até elementos discutíveis. A crítica estampada no *Jornal dos Universitários Católicos*, o *Encontro*, à guisa de exemplo, comenta certas inconsistências no espaço cênico, como a falta de ritmo entre as mudanças de luz e de cena e o arranjo do presépio composto “ao gosto popular” (Porfírio, 1966, p. 4). Nas suas palavras, o presépio “poderia ser mais seco”, sugerindo que era demasiadamente ornamental para a peça, algo que será valorizado pelo espetáculo do Tuca, no qual despojamento cênico presente em todos os elementos acentuava a dureza e a secura do Sertão nordestino.

Tão pouco conhecida quanto a montagem portuguesa é a intervenção decisiva da poeta Natália Correia, em certa medida sugerida na carta de O’Neill. Somente mais de trinta anos depois, em 2003, isso seria revelado num conto inédito escrito por João Osório de Castro, um dos fundadores da Casa da Comédia:

Branca de luz, ela surgira subitamente num camarote [...] do Teatro de São Carlos. [...] “Quem é?”, interoguei-me, inadvertidamente, alto. [...] É a Natália! Bastante mais tarde mandou-me chamar. Para se cumprir um serviço que lhe fora pedido por outros poetas. Uma encenadora brasileira aparecera em Lisboa com a loucura de levar à cena ‘O auto de Vida Severina’ [sic], texto e música de João Cabral de Melo Neto. Eu, por essa altura, ajudara a miracular um Teatro de Bolso, emergido do seio de uma carvoaria à antiga, para as bandas da Madragoa. (Osório *apud* Coelho, 2009, p. 163)

O testemunho de Osório de Castro, embora seja narrado com riqueza de detalhes, não revela as informações que nos ajudariam a recompor como teria se dado o serviço encomendado à Natália nem a identificar os outros poetas envolvidos. Ainda assim, o breve relato é mais uma evidência de um índice observado na recepção de João Cabral desde a década de 1940, que se beneficiou de contatos pessoais como importantes intermediários no cenário português. Por um lado, se podemos atribuir à Maria Barreto Leite o pionismo da iniciativa, o desejo de montar *Morte e vida severina* em Portugal, por outro lado,

sem a articulação de Natália Correia, nem o pronto acolhimento da companhia teatral, talvez o ambicioso projeto não viesse a se concretizar. Além da carta de O'Neill, o encontro entre as duas ficou registrado na dedicatória de *Poemas escolhidos*, no exemplar que a encenadora brasileira ofereceu a poeta, como lembrança do Natal, do trabalho e da amizade (Figura 17).



Figura 17: Exemplar de *Poemas Escolhidos*

Quase quatro meses após a primeira montagem portuguesa de *Morte e vida severina*, em 26 de maio de 1966, o *Diário Popular* publica o artigo “O ‘Tuca’ de S. Paulo em Portugal!”, assinado por Ruben A., anunciando que a chegada do grupo à capital aconteceria dentro de dois dias. Nas suas palavras, a notícia tinha abalado seus alicerces ao evocar, numa espécie de transe, a lembrança do espetáculo assistido há meses em São Paulo. Em setembro de 1965, quando se deu a estreia do Tuca, o ficcionista e historiador português — então funcionário da embaixada do Brasil em Lisboa —, a convite do Itamaraty, visita pela primeira vez o Brasil, passando pelas principais capitais, onde realizaria uma série de conferências em universidades. “Transplantada para esta banda do Atlântico”, diz Ruben, “a emoção continua acesa”, “uma emoção de apoteose, devota, sem sacrilégios, apta a receber a compreensão do fenómeno humano, revelação de que participamos todos ao assistir à ‘Vida e morte vida severina’ [sic], de João Cabral de Melo Neto” (Leitão, 1966, p. 1). Assim se inicia o texto com expressivo testemunho de admiração, evidenciado pela escrita vibrante do autor e típica da sua prosa, como comprova a seguinte passagem, ilustrada pelos versos cabralinos:

O poema dramático de João Cabral de Melo Neto combusta universalidade; a música integra-se, o Coro participa, um todo que salta do Nordeste do Brasil, fica fora do mapa, do sentir que a miséria existe, que a miséria *é mar largo, não é como qualquer poço, mas sei que para cruzá-la vale bem o esforço*. Os actores ecoam no espaço, os movimentos de beleza pintam o horizonte, negros, brancos, divulgados na ribalta por um sangue novo, narrativo, dialogado entre as veias e artérias, comunicado na viagem das secas em que Severino quase desaparece da vida. O tempo apaixona, moderno no medieval, oratório de cantata comunga, é teatro. O gosto está lá dentro, numa linguagem escoreita, pessoal, lembra Mestre Gil Vicente, passa a redondilha, o popular de povo é o popular de todos nós, a precisão acerta no alvo. (*ibidem*)

Vindo expressamente de Berna, João Cabral aterriza no Aeroporto de Lisboa no dia 29 de maio para assistir à estreia do seu *Auto de Natal pernambucano*. No terminal de desembarque, o poeta e diplomata era aguardado por seus colegas, Aguinaldo Boulitreau Fragoso, embaixador do Brasil em Portugal e o adido cultural Odylo Costa Filho, acompanhados pelo jornalista José Carlos de Vasconcelos, como documenta a entrevista publicada no dia seguinte pelo *Diário de Lisboa*. Quando perguntado sobre a sensação de ver *Morte e vida severina* encenada em Nancy, João Cabral declara que tinha ficado muito impressionado com a reação do público francês, em especial com o modo como aplaudiu fervorosamente a *mise-en-scène*, já que os espectadores não compreendiam o texto falado em português. Todos os louros eram atribuídos ao Tuca por ter criado na sua encenação um extraordinário conjunto plástico, consumado pela presença constante de todos os atores em cena, bem como pela utilização da música e do canto. Este era um de seus grandes méritos, dar uma visão mais vanguardista para o auto que o poeta tinha concebido, nas suas palavras, “à maneira tradicional, como um Auto de Gil Vicente, por exemplo” (Melo Neto, 1966a, p. 19).

Outro tema assinalado pela entrevista concedida ao *Diário de Notícias* é o da influência. Em vista a enorme influência da obra de João Cabral num vasto setor da jovem poesia portuguesa, José Carlos de Vasconcelos pergunta ao poeta brasileiro qual era sua relação com os portugueses. Contrariando as expectativas do jornalista, a resposta é bem sucinta: ele disse que conhecia Sophia de Mello Breyner Andresen e Alexandre O'Neill, responsável pela seleção dos seus *Poemas escolhidos*, e que teve contato em Berna, pessoalmente, com o poeta e cineasta António Reis. De tal modo, os laços de amizade eram abreviados a três nomes, o que, como pudemos observar até aqui, reduzia a rede de contatos, que era bem mais ampla, mesmo que, por vezes superficial. Se a questão parecia não ter despertado muito interesse, João Cabral faria uma grande revelação ao divulgar, em primeira mão, o título do seu próximo livro, ainda no prelo, que sairia em breve no Rio de Janeiro: *A educação pela pedra*, obra lapidar do autor, lançada em julho de 1966, em meio ao contexto da consagração popular do autor.

Também registrando a noite de estreia de *Morte e vida severina*, a entrevista apresenta, por fim, o breve comentário de José Carlos de Vasconcelos sobre a recepção do espetáculo. Após a apresentação, à medida que o Teatro Avenida ficava “submerso no delírio dos aplausos infindáveis” e João Cabral era insistentemente chamado ao palco — onde se recusou a comparecer —, o jornalista reparou sua “emoção reprimida” (*apud* Melo Neto, 1966a, p. 19). A apoteose do Tuca provava que a afirmação a propósito da apreciação francesa, de que o sucesso do espetáculo devia-se exclusivamente à *mise-en-scène*, não era tão verdadeira. Ainda assim, alguns dias depois da entrevista, tal impressão seria reiterada em carta de 12 de junho de 1966, enviada ao amigo e diplomata Lauro Escorel, na qual as “severinagens do Tuca pela Europa”, especialmente a digressão portuguesa, foram narradas. Por se tratar de um dos raros — senão o único — relatos em primeira pessoa de João Cabral, reproduzimos um longo fragmento:

Assisti, sim, ao espetáculo de Nancy, onde fui clandestinamente. Mas em Paris não quis me arriscar. Em compensação, na véspera da estreia em Portugal, o Odylo, com o acordo do Boulitreau, reclamou minha presença e o Fraga comunicou ao Itamaraty que me havia autorizado a ir, mesmo sem licença. Assim, peguei um avião às pressas, assisti às representações em Lisboa, e quando me preparava para voltar, os seus conterrâneos do TUCA pediram que os acompanhasse a Coimbra e ao Porto. O grupo é tão bom e me deu uma impressão tão entusiasmadora da atual juventude brasileira que resolvi estender a convivência por mais uns dias. Na volta a Lisboa, para assistir a um último espetáculo dado por eles de última hora, por insistência do Governo português, adiei a volta mais uma vez. E agora aqui estou, cansado apesar de cinco dias de paz *bernoise*. A estada em Portugal foi uma maratona: entrevistas, colóquios, mesas-redondas, tarde de autógrafos, conversas, conversas, conversas. A isso tudo se acrescente o fato de que o público, duas vezes por noite, reclamava minha presença no palco e, comigo, para ir ao palco, a qualquer palco, só com *dexamyl* ou coisas assim encorajadoras. Resultado: fiquei dez dias dormindo pouco, comendo quase nada, histérico como uma mal-amada lacerdista. **O espetáculo em Portugal teve um êxito enorme. Em Nancy e Paris foi a mesma coisa. Mas em Lisboa a coisa me tocou mais de perto porque entendiam a língua em que a coisa está escrita.** Quanto à produção, é realmente uma beleza. Devo dizer que não concebi a coisa como foi levada, e sim muito mais primariamente. Mas acontece agora que qualquer outra produção, forçosamente, me parecerá primária. Fiquei impressionado como o auto deixa o espectador suspenso do princípio até o fim. Ele dura um pouco mais de uma hora, não tem interrupção, mas na verdade não poderia durar mais. É tenso e compacto demais e atribuo os aplausos infindáveis que terminavam cada representação, como uma explosão de alívio. Em resumo: a coisa, na opinião de alguns foi o melhorzinho que Portugal viu de Teatro e nosso Odylo Costa Filho, ao comunicar o êxito ao Itamaraty, chamou-o de indescritível e apoteósico [*sic*]. Não me sinto imodesto ao lhe dizer essas coisas porque sei que o mérito todo cabe é à *mise-en-scène*, à música e à interpretação. (Melo Neto, 1966, grifos nossos)

Ao reafirmar o que havia dito ao *Diário de Lisboa*, em certa medida, a modéstia em relação ao grande feito alçado pela sua obra, João Cabral expressa o impacto emocional que sentiu ao assistir seu

Auto de Natal pernambucano encenado sobretudo em Lisboa, já que a audiência afinal entendia o texto. A consagração em Nancy, onde João Cabral viu o espetáculo pela primeira vez, “clandestinamente”, quer dizer, sem autorização do Itamaraty, tinha levado o poeta às lágrimas, como revela Ivan Marques (2021). Nessa ocasião, quando apresentado a Chico Buarque, ele não escondeu a comoção, elogiando o trabalho realizado pelo então iniciante compositor, autor das músicas e responsável pela direção musical do espetáculo, que também entrava em cena ao lado dos atores. Nervoso com a tarefa de musicar a obra do poeta que não gostava de música, o filho de Sérgio Buarque de Holanda só ficou aliviado no momento em que João Cabral elogiou “Funeral de um lavrador”, a música que se tornou mais conhecida, na opinião de Chico, a mais “chata” da peça. Ao relembrar o episódio em depoimento à revista do Tuca *Poramdubas*, ele concluía assegurando que “para quem não gosta de música, essa [canção] deve ser a melhor” (Buarque, 1980). Recentemente, numa conversa com Maria Bethânia, exibida pela TV Cultura em 2021, também recordando o grande sucesso de *Morte e vida severina*, Chico Buarque afirma que o entusiasmo e a emoção de João Cabral eram efeito de uma circunstância raríssima na carreira de um poeta: o fato de ele, artista nada habituado com palcos nem aplausos, ver a sua obra ser ovacionada por multidões.⁶¹

O impacto ficou registrado, além da carta a Lauro Escorel, numa expressiva dedicatória, que, sendo um testemunho privado muito próximo da escrita epistolar, configura-se simultaneamente como relíquia e documento (Puech & Couratier *apud* Ribeiro, 2016, p. 30). Mas, dessa vez, a rara dedicatória não se dirigia aos “oficiais do mesmo ofício”, no dizer de O’Neill, e sim a uma desconhecida leitora, com quem João Cabral teve contato durante a sessão de autógrafos realizada na Feira do Livro de Lisboa. Na época realizada tradicionalmente no mês de maio, a feira era instalada na Avenida da Liberdade, onde se situava, não por acaso, o Teatro Avenida que, em razão do incêndio que destruíra completamente o edifício do Teatro Nacional D. Maria II, era o principal teatro em atividade na cidade, recebendo vários espetáculos, como a estreia de *Morte e vida severina*.⁶² O encontro do consagrado poeta brasileiro com a jovem leitora portuguesa Maria Helena Abreu, estudante de Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), está inscrito, à maneira de *ex-libris*, no exemplar da *Antologia poética*. E também na folha de rosto do volume com o elogio, pouco diplomático, do autor à universitária distinguida como “belo e inteligente broto português” (Figura 18). No dia 29 de maio de 1966 — dia da

⁶¹ O segundo episódio da série *Poesia e prosa* com Maria Bethânia, exibido pela TV Cultura (Brasil), dedica-se à obra de João Cabral de Melo Neto.

⁶² De 1964 até 1978, quando foi totalmente reconstruído e reinaugurado o TNDM, serviu de casa da Companhia de Teatro Nacional.

estreia do Tuca — ela assistiu pela primeira vez o espetáculo, que veria mais duas vezes, inclusive, nessa ocasião adquirindo o LP de *Morte e vida severina* assim como duas edições do texto.

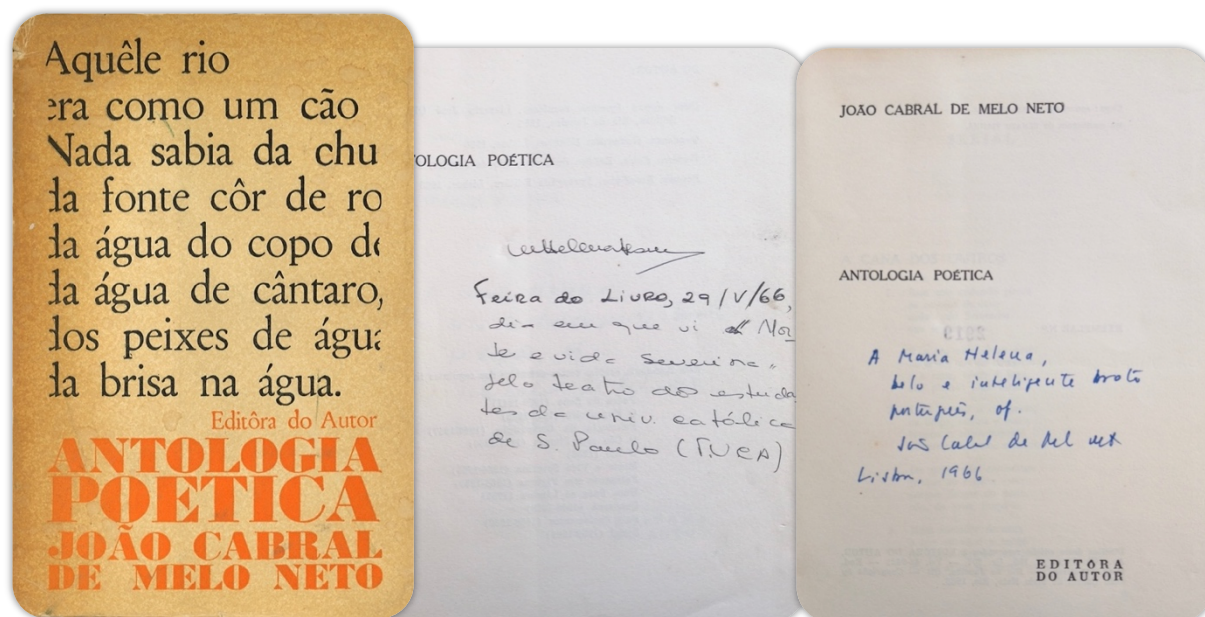


Figura 18: Exemplar de *Antologia poética*

Publicada em 1965, por ocasião da inauguração do Teatro da Universidade Católica de São Paulo, a primeira edição autônoma de *Morte e vida severina* tornou mais acessível o poema dramático incluído, quase uma década antes, em *Duas águas* (1956). Inspirada nos folhetos de cordel, exibe uma xilogravura na capa da brochura, dois homens carregando um defunto numa rede, servia de ilustração para segunda parte do auto, na qual Severino encontra os irmãos das almas. É uma clara homenagem às publicações típicas do Nordeste brasileiro, aos cordéis que João Cabral, quando menino, lia em voz alta para os trabalhadores do engenho, como registra o poema “Descoberta da literatura”, de *A escola das facas* (1980). Introduzidos pelos portugueses durante a colonização, os folhetos de caráter popular receberam o nome de cordel porque eram expostos nas portas das livrarias pendurados num cordão, ou eram, ainda, vendidos dessa forma por ambulantes. Alguns textos de Gil Vicente, durante sua vida, vieram a público em edições de cordel, uma tradição em que se insere o *Auto de Natal pernambucano*, cujo objetivo, nas palavras de João Cabral, era “prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas” (Melo Neto *apud* Secchin, 2020).

A esse respeito, no número especial sobre a literatura brasileira da revista *Nova Renascença*⁶³, Eugénia Vasques reivindica que, uma vez conhecida a ligação de João Cabral com a literatura portuguesa e Portugal,

é de estranhar o silenciamento a que vota a mais importante referência literária que esperaríamos fizesse aquando do tratamento da tradição do *Auto de Natal pernambucano*. Trata-se, como será de prever, da referência ao auto vicentino em geral — e decerto ao *Monólogo do Vaqueiro* em particular — tão importante não só na fundação do teatro em Portugal mas com óbvias implicações no Brasil, sobretudo no Nordeste, através dos padres jesuítas que para ali levaram o auto de Natal e de entre os quais é obrigatória a citação do nome do vicentino por excelência que foi o Padre José de Anchieta. (Vasques, 1992, p. 104)

A autora sublinhava, assim, uma fissura crítica, ainda aberta na fortuna cabralina, em relação ao diálogo com a primeira obra vicentina, o *Auto da visitação* ou *Monólogo do vaqueiro* (1502), vereda que aqui não será explorada. Mas não poderíamos deixar de mencionar que essa tradição popular de origem pernambucana, fonte primacial de *Morte e vida severina*, como já observou Solange Fiuza (2015), é, antes de tudo, também portuguesa, linhagem apontada no fragmento citado.

Num dos exemplares de *Morte e vida severina* comprado por Maria Helena Abreu, João Cabral confessou-se “ainda comovido pelo interesse mostrado pela sua geração” (Figura 19). Afinal, a “emoção reprimida”, na expressão de José Carlos de Vasconcelos (1966), é assim desvelada pela dedicatória destinada à desconhecida leitora, tão destoante dos protocolares autógrafos do autor. Impresso em papel de jornal e pequeno formato, o opúsculo certamente facilitou a ampla circulação do livro em Portugal, especialmente com a visibilidade e distribuição propiciada pela Feira do Livro. Contudo, graças à sua frágil estrutura, é raridade bibliográfica⁶⁴. Outro exemplar com dedicatória pertenceu à historiadora portuguesa Virgínia Rau, diretora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL)⁶⁵, provavelmente ofertado por João Cabral durante o colóquio realizado no dia 30 de maio de 1966 sobre o *Auto de Natal pernambucano*. Presente na ocasião, Maria Helena recorda que o maior anfiteatro da faculdade estava lotado, devido ao enorme sucesso do espetáculo. Toda a comunidade acadêmica reuniu-se para ver e ouvir, pessoalmente, o poeta brasileiro, leitura obrigatória no currículo e presente no convívio estudantil, fora de sala de aula.

⁶³ Sob a direção literária de José Augusto Seabra, a revista *Nova Renascença* foi editada no Porto entre o outono de 1980 e o inverno/primavera de 1999.

⁶⁴ Um exemplar dessa edição de *Morte e vida severina* pertence à biblioteca de Jorge de Sena, mas não tem dedicatória ou qualquer outra indicação.

⁶⁵ Virgínia Rau foi a primeira mulher a assumir a direção da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1964, permanecendo no cargo até 1969.



Figura 19: Exemplos de *Morte e vida severina*

No debate realizado após a intervenção de Roberto Freire e Odylo Costa Filho, de acordo com o *Diário de Notícias*, participaram professores, alunos e artistas com perguntas relacionadas sobretudo ao tema e à mensagem de *Morte e vida severina*, a respeito das suas incidências com a promoção social, industrialização, distribuição da riqueza no Nordeste brasileiro. O aspecto vanguardista da encenação foi igualmente abordado, nas palavras do jornal, a “novidade formalística” proposta pelo espetáculo e outras intenções que a partir dela poderiam ser observadas. E, assim, termina o relato publicado pelo jornal: “Findo o colóquio, os participantes do teatro cantaram um dos coros do auto, que foi sublinhado com vibrante saudação académica” (*Diário de Notícias*, 1966c, p. 11). Possivelmente a canção entoada foi o “Funeral do lavrador” que, segundo Maria Helena Abreu, todos cantavam a plenos pulmões.

Bem antes do impacto do espetáculo de *Morte e vida severina*, como testemunha Fernando J. B. Martinho, já se ouvia falar na poesia de João Cabral nessa instituição de ensino. Entre 1958 e 1959, período em que frequentou o curso de Filologia Germânica, da FLUL, o ensaísta e crítico literário lembra que o nome do poeta brasileiro era conhecido entre professores e estudantes, entre figuras como Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira, Luís Lindley Cintra, que faziam parte do corpo docente, bem como Ruy Belo, Fíama Hasse Paes Brandão, Luíza Neto Jorge, Gastão Cruz e outros poetas que passaram pela instituição. Inclusive, o autor de *A morte percutiva*, estreado em *Poesia 61*, esteve presente no colóquio,

onde foi agraciado com uma inesquecível dedicatória de João Cabral — como veremos mais à frente em **Gastão Cruz e a “poesia de prosa fria”**. É possível que Fiamá também tenha estado no evento promovido pela diretora da FLUL, sem dúvida, a poeta portuguesa assistiu ao espetáculo do Tuca, como testemunha um datiloscrito conservado no seu espólio. Sem indicações de data ou publicação, ao que tudo indica, o texto é inédito e faz uma breve, porém precisa, apreciação dos vários desdobramentos cénicos, estéticos, políticos e ideológicos de *Morte e vida severina*. Um deles foi a espantosa capacidade comunicativa do espetáculo que, no caso de Portugal, “num país em que as palavras se entediam”, “agradou com a mesma veemência a gregos e troianos do público e da crítica”, como, por exemplo, Natércia Freire e Manuel de Azevedo.⁶⁶

Morte e vida severina deu para tudo, como afirma Jorge Ginja no *Boletim do Teatro Universitário do Porto*, fazendo diagnóstico do espetáculo que agitou o monótono ambiente teatral português. Por onde passou — Lisboa, Porto e Coimbra — foram divulgadas as mais espetaculares e inimagináveis repercussões que incluíam muitas opiniões extremistas, independente se positivas ou negativas, vistas pelo autor como “falhas de senso crítico, quer no fanatismo do elogio descontrolado, quer na condenação ignorante e descabida” (Ginja, 1967, p. 13). Afinal, a montagem do Tuca

Deu para tudo, o bom e o mau, para falar de teatro universitário e não universitário, do autor e da obra; da encenação, tocou-se Brecht e não Brecht, de remotas influências clássicas gregas e vicentinas. Falou-se de música e da música; da luz, dos actores, de alegorias pagãs ou cristãs, de fins sociais construtivos ou pessimistas e derrotistas, de um conteúdo de resignação ou de revolução. Falou-se do teatro brasileiro e do maravilhoso surto de juventude que hoje é responsável pelos seus rumos e progresso. E como não podia deixar de ser abordou-se com a habitual melancolia, desprovida de verdadeiro sentido realista, a crise do teatro português, que por longa tem já o sabor amargo da cronicidade. Serviu também para tocar o estado paupérrimo do intercâmbio cultural luso-brasileiro.

Muito ouvimos e quase tudo, senão tudo, lemos do que se escreveu sobre o espetáculo e o grupo que o apresentou, assim como já conhecemos ou prevemos das consequências presentes ou futuras, diretas ou indiretas que esta peça causou, causa e causará não só no nosso país mas também no Brasil e por essa Europa. (Ginja, 1967, p. 13)

Os dois textos mencionados demonstram como o acontecimento teatral provocou a mais larga repercussão no país. As muitas reações suscitadas pelo espetáculo, nas palavras de Fiamá, traduziam-se na visão consensual e elogiosa apresentada por Natércia Freire no *Diário de Notícias* e no depoimento de Manuel de Azevedo publicado na revista *Seara Nova*, aparentemente autores discordantes. O número

⁶⁶ “Morte e vida severina, espectáculo do Tuca sobre texto de João Cabral de Melo Neto”, cota FFHPB/UI.06/11, Fundo Fiamá Hasse Pais Brandão, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

de julho de 1966, reuniu os depoimentos dos que assistiram ao espetáculo em Lisboa, entre eles, Urbano Tavares Rodrigues, Almeida Faria, Alexandre Cabral e Alexandre Pinheiro Torres. Meses depois, em outubro, vem a público o dossiê “O TUCA no Porto – impressões do espectáculo” em *Plano: Cadernos Antológicos de Cinema e Teatro*, com os testemunhos daqueles que assistiram à apoteose teatral na cidade, como Maria Cristina de Araújo, Jorge Peixinho, António Pedro, António Reis, Luísa Dacosta, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade e Luís Veiga Leitão.

Manuel de Azevedo acentuou, assim como fará Natércia Freire, que o texto de *Morte e vida severina* era conhecido em Portugal desde 1963, quando foi publicado *Poemas escolhidos*, inclusive, chegou a ser encenado pela Casa da Comédia meses antes da chegada do Tuca. Porém, a repercussão dos dois acontecimentos, ainda que expressiva para a recepção cabralina, não ultrapassou os reduzidíssimos círculos habituais da poesia e do teatro experimental. Era mais um sinal de que “o êxito, o entusiasmo e as lágrimas que correram nas plateias de Lisboa, Porto e Coimbra” (Azevedo, 1966, p. 214) só poderiam ser explicados através do sentido emocional transmitido pelo espetáculo. A um público particularmente sensível, o Tuca demonstrou o que “havia de novo, de ousado, de belo, de agressivo e de tocante naquela obra de juventude”, instituindo-se assim como “obra colectiva e quase anónima”, “sem estrelas, nem vaidades” (*ibidem*).

Já Alexandre Pinheiro Torres, como se poderia esperar, também não deixou de citar a edição da Portugália e reivindicar a acertada decisão de incluir integralmente o *Auto de Natal pernambucano*, em certa medida, já sugerindo sua relevância. Ainda “suspeito” para falar de João Cabral, por estar envolvido na promoção do autor em Portugal, ele revela um desconhecido episódio da recepção:

Há três anos fiz algumas *démarches* para que *Morte e Vida Severina* fosse divulgada pela RTP. Para o efeito contactei um prestigioso elemento encarregado da organização de programas na Estação do Porto. Foi-me dito que a encenação oferecia grandes dificuldades, e que, além disso, o público português não compreenderia o famoso auto de João Cabral de Melo Neto.

Perante as consecutivas pachouchadas teatrais da RTP, perfeitamente na linha doutras pachouchadas para analfabeto ver, concedo que o dito prestigioso elemento tivesse razão. Por que motivo, porém (me perguntei), o público português não *compreenderia*? Compreenderá melhor o *Comprador de Horas*? De modo nenhum, porque se *compreendesse*, ou não ia lá ou era “monumental” a pateada. Se aplaude o pastelão inverosímil, sim, é porque não entendeu coisa alguma.

Dando, pois, de barato que, afinal, o grande público não compreende seja o que for, por que não facultar-lhe, ao menos, um bom espectáculo? Palmira Bastos, no fim da representação que Roberto Freire lhe dedicou no Teatro Avenida, ainda sob a influência da grande emoção que *Morte e Vida Severina* lhe produzira, teve estas palavras

terríveis e amarguradas, de confronto: “O nosso teatro está numa grande decadência”. (Torres, 1966, p. 214, grifos do autor)

É exposta publicamente na revista *Seara Nova* a recusa da Rádio e Televisão de Portugal (RTP), emissora pública e estatal, em produzir e veicular o poema dramático de João Cabral. O extraordinário êxito do espetáculo do Tuca nos palcos portugueses comprovava que alegação de um responsável pela direção de conteúdo era completamente infundada. Como Pinheiro Torres sugere, a negativa não parecia se apoiar na suposta incomunicabilidade do texto, mas sim em outras razões, talvez de ordem política. O veículo oficial do governo português estaria mais interessado em promover um conteúdo alienante, que distraísse os telespectadores, como as comédias “pastelão”. Com programas que ofereciam o riso fácil, esse tipo de entretenimento certamente não estimulava qualquer conscientização a respeito do opressor contexto político, por outro lado, funcionava com uma espécie de paliativo. Desse modo, fica bem claro que não haveria nenhum interesse em divulgar o *Auto de Natal pernambucano*, de acentuado tom social, que denuncia a tragédia humana e social vivida pela população nordestina. Uma situação muito próxima dura realidade vivida em Portugal, como acentua Maria Cristina de Araújo no seu depoimento a *Plano*, que reconheceu nos muitos severinos a “nossa gente do Alentejo, de Trás-os-Montes, da beira-mar” (Araújo, 1966, p. 58).⁶⁷ Isso é, ainda, reiterado por António Reis quando afirma: “Eis uma peça que bem poderia ser nossa, que bem poderia ter o Alentejo ou Trás-os-Montes por cenário, pois traduz sobremaneira nossa realidade rural” (Reis, 1966, p. 59) — esta última paisagem seria uma das que o cineasta imortalizará no filme realizado com Margarida Cordeiro.⁶⁸

O depoimento de Pinheiro Torres testemunha igualmente as interventivas dedicatórias feitas pelo Tuca ao início dos espetáculos, as quais somente a audiência de cada sessão presenciou, expondo a reação imediata da atriz Palmira Bastos, uma das célebres figuras homenageadas pelo grupo. Diante da apoteose de *Morte e vida severina*, ela diagnosticava, com alguma tristeza, a decadente situação do teatro português, o que será referido no ensaio de Jorge Ginja. O crítico literário ainda fez questão de elucidar certos equívocos, nas suas palavras “monumentais tolices” que eram repetidas e disseminadas

⁶⁷ Marta Cristina de Araújo (1926-2016), natural do Porto, dedicou-se à poesia e ao ativismo cultural e político. Sócia da Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (AJHLP) — da qual faria parte, nos anos de 1980, João Cabral de Melo Neto —, foi colaboradora da Cooperativa “Árvore”, que constituiu na cidade um polo de resistência e combate ao fascismo. Sua produção poética está presente em várias antologias, muitas delas censuradas pelo Estado Novo, como a edição *10 poemas para Che Guevara* (1972), apreendida pela PIDE/DGS, na qual participaram: António Ramos Rosa, Egito Gonçalves, Eugénio de Andrade, Fiama Hasse Pais Brandão, Jorge de Sena, Miguel Torga, entre outros. Em 1981, foi a organizadora do álbum *10 poemas para Catarina*, para assinalar o 27.º aniversário do assassinio de Catarina Eufémia, com poemas seus, de António Ramos Rosa, Armando Silva Carvalho, Egito Gonçalves, José Gomes Ferreira, Manuel Alberto Valente, Maria Teresa Horta e Sophia de Mello Breyner Andresen.

⁶⁸ Referimo-nos a *Trás-os-Montes* (1976), uma das primeiras obras cinematográficas portuguesas a se situar entre o documentário e a ficção, dedicando-se ao registro etnográfico do ambiente rural do nordeste montanhoso de Portugal e de seus habitantes.

sobre a poesia de João Cabral. A primeira é a ideia de que a temática regional limitava sua universalidade, já que o drama nordestino apenas diria respeito aos brasileiros, isto é, não interessaria aos portugueses nem a outros públicos. Para ilustrar tal perspectiva, Pinheiro Torres recorda as palavras de “uma alegre coloquante no diálogo estabelecido da Faculdade de Letras” (Torres, 1966, p. 214), evocando o episódio já mencionado, que teria dito: “Lamento que estejam a comentar *Morte e Vida Severina* nestes termos. Parecem uns esfomeados. O que interessa discutir é a *linguagem* com que o auto foi escrito, etc., etc.” (*ibidem*). Ligada à anterior, a segunda ideia referia-se à apreciação do espetáculo em si, dos que desconsideravam que a encenação do Tuca era uma expressão do “grande teatro moderno” por “preconceito contra certas áreas temática” (*ibidem*), reduzindo seu caráter experimental e vanguardista, tantas vezes destacado pela crítica.

Morte e vida severina, como Pinheiro Torres atestou no prefácio de *Poemas escolhidos*, “um dos mais belos poemas de toda a literatura em língua portuguesa, obra-prima incontestável” (Torres, 1963, p. XX), parecia suscitar uma leitura ingênua a propósito da obra cabralina. Sob certo ângulo, alguns críticos consideravam que os “poemas para auditório”, uma das *duas águas* definidas por João Cabral, coligidos no volume *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* (1966), enfraqueciam a outra *água*, dos “poemas para serem lidos em silêncio” (Melo Neto, 1956). O que é veementemente combatido por Pinheiro Torres:

Porque este auto não poderia ter sido escrito, se antes Melo Neto não houvesse produzido *O Engenheiro*, *Psicologia da Composição* ou *Fábula de Anfion*, poemas que são latamente de experimentação e escrita vanguardistas. *Morte e Vida Severina* circula na mesma área. Só que João Cabral condensa nele as experiências passadas; o auto é a “prova dos nove” da fertilidade da sua anterior experimentação, e, mais que experimentação, indagação estilística. Tentar minimizar o texto como não representativo do teatro que se deve agora fazer, é pagar, mais uma vez, tributo àquele preconceito segundo o qual a modernidade tem apenas um rosto: o do plano da experiência formal enquanto experiência formal. Atrevo-me a declarar que isto é um erro. (Torres, 1966, p. 215)

Como foi explicitado na nota introdutória publicada antes dos depoimentos, não se reuniram só elogios ao espetáculo do Tuca na revista *Seara Nova*. O crítico de teatro Artur Ramos assina “Um balde de água fria”, recensão que desde o título apresentava ao leitor a que viria, contrariar as expectativas do que definiu como “uma descabida reacção de entusiasmo sem reticências” (Ramos, 1966, p. 215). Ciente de que assumia uma posição controversa, o autor apelava para uma análise mais imparcial, isto é, menos afetada pelo “arrebato colectivo que se verificou no Teatro Avenida”, que questionasse a legitimidade dos “êxtases de espectador” (*ibidem*). Esta seria a única maneira de refletir sobre uma

“intrigante contradição” por ele identificada “entre uma peça que prega a resignação cristã e a adesão, digamos, militante com que um público generoso a acolheu (*ibidem*)”. Nessa perspectiva, o aspecto mais relevante do espetáculo era o comportamento do público, cuja análise lhe parecia mais reveladora, já que outros aspectos eram valorizados, desde a surpresa ao constatar a potência adquirida pela poesia de João Cabral quando transposta para cena até a música de Chico Buarque, que “tinha a extrema (e rara) virtude de respeitar a prosódia do texto, ajudando assim uma comunicação imediata dos valores poéticos do texto” (*ibidem*). Aliada à intenção social, a implacável denúncia da fome e da miséria dos retirantes era uma combinação que provocaria a “excitação epidêmica”, segundo o crítico, impedindo o público de compreender o significado da peça, isto é, o sentido criado por João Cabral:

E aqui começou o mal-entendido que duraria até ao fim. O espectáculo do T. U. C. A. integra-se numa ideologia que se preocupa menos com a “vida severina” do que com a “morte severina”. Mas comunicando-lhe a alegria gerada pelo nascimento de uma criança, o autor desvia a sua personagem do suicídio. Não o salva duma morte severina (“de velhice antes dos trinta”); salva-o, sim, do desespero e da sua consequência, o suicídio, pecado mortal definitivo, condenação última que um cristão assume por suas próprias mãos. Salvo do desespero, Severino morrerá resignado. Isto, que é de extrema importância para Melo Neto, não será tão importante para quem não partilha das mesmas convicções. (Ramos, 1966, p. 215)

O desfecho de *Morte e vida severina* causou grande discussão e polêmica a propósito da suposta tentativa de suicídio de Severino. O próprio autor esclarece em entrevista concedida na década de 1980 que deixou propositalmente o final ambíguo, assim alguns viam uma mensagem de vida, de esperança, enquanto outros não. Porém, a encenação do Tuca, ao colocar os versos finais do texto, desde “E não há melhor resposta”, na boca de Severino, como bem observa Fiana Hasse Pais Brandão, significava para o espectador a renúncia ao suicídio, uma medida que, segundo ela, salvaguardava a ótica cristã, isto é, evitava assim a pecaminosidade do gesto. Muito foi discutido sobre o assunto na imprensa portuguesa, inclusive pelo fato de o grupo teatral estar vinculado à Universidade Católica de São Paulo, o que talvez sugerisse certa adesão ideológica, mas não parecia ser bem o caso. A ambiguidade planejada por João Cabral tinha resultado porque, como ainda nota Fiana, o público e os críticos dividiram-se, citando até a polêmica que envolveu Artur Ramos, um resultado provocado pelo espetáculo.

Um exemplo dessa cisão encontra-se nas páginas do *Jornal de Notícias*, ao enaltecer o “desfecho solar” do *Auto de Natal pernambucano*, compondo assim um “cântico de esperança” com a “afirmação de uma força antes biológica, e logo social e moral, que nada poderia deter” (*Jornal de Notícias*, 1966, 4 de junho, p. 11). Para Artur Ramos, contrariamente, os aplausos infundáveis ouvidos no Teatro Avenida

não significavam “uma adesão entusiástica à doutrina do autor” (Ramos, 1966, p. 215), pois a reação do público não confirmava, nem mesmo validava, o final conformista. Dizendo aceitar uma dramaturgia pessimista ou até negativa, o crítico de teatro recusava-se a aceitar uma peça que, começada em denúncia, acabasse na conformação dos males denunciados: “A resposta da peça à vida severina é a continuidade da vida severina, já que o simples renascer da vida não envolve só por si qualquer dos factores que a tornam denunciável” (*ibidem*). A “nova vida explodida” com o nascimento do filho do mestre Carpina, afinal, não superava a condição da “vida severina” intrinsecamente atrelada à “morte severina”, como o próprio Severino explica no início do auto. Em virtude disso, não poderia acreditar que “o público bem-intencionado” que assistiu ao espetáculo do Tuca visse no “aumento da natalidade uma solução para os problemas do Nordeste Brasileiro” (*ibidem*). Com esse argumento conclui-se a apreciação, evidenciando a visão pouco coerente defendida pelo crítico, uma vez que a “doutrina do autor” não corresponde ao que ele entende como resposta. João Cabral certamente não acreditava, nem defendia, que a grave crise social e humanitária nordestina seria resolvida com crescimento populacional, até mesmo porque, do ponto de vista demográfico, sua diminuição é inversamente um índice positivo e revelador da melhoria na qualidade de vida da população — as elevadas taxas de natalidade e mortalidade são típicas nos países subdesenvolvidos.

O controverso artigo de opinião gerou *frisson* na imprensa, conforme comunica o adido cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa a João Cabral. Em carta de 6 de agosto de 1966, Odylo Costa Filho escreve ao poeta-diplomata contando o episódio: “Devem ter chegado às suas mãos recortes, inclusive da *Seara Nova*, com o artigo do Artur Ramos. Aqui lhe mando o que ele denominou ‘manifesto’ e chegou a ser publicado em umas edições (restritas) do *Diário de Lisboa* destinadas ao Porto” (Costa Filho, 1966). E, ainda, acrescenta que, segundo informações de José Carlos de Vasconcelos, jornalista que trabalhava na redação do jornal, a direção impediu que texto fosse publicado nas edições seguintes por achar o pronunciamento “inadequado e agressivo”, embora Artur Ramos acreditasse que a retirada do texto tinha sido ordenada pela Censura. Não sabemos se o conteúdo de tal “manifesto” diferia do texto publicado na revista, pois Odylo Costa Filho não chega a tecer nenhum comentário sobre o escrito, apenas sublinha que considerava uma atitude que só o ressentimento explica, mais ligada ao aspecto pessoal do que à divergência crítica.

A respeito da polémica também se posicionou Jorge Ginja defendendo que sem alimentar a resignação e o derrotismo, ao contrário do que escreveu Artur Ramos, em *Morte e vida severina* não

havia resignação nem fatalismo conformado. E, desta forma, ao sintetizar o efeito provocado pelo Tuca, concluía o assunto:

Em Portugal, onde o teatro anda pelas ruas da amargura apesar dos esforços destes últimos anos, o entusiasmo foi, de facto, grande. As salas estiveram sempre cheias e os aplausos foram pródigos e rondaram quase o histerismo. Este interesse e calor que a peça suscitou talvez possa criar um novo estímulo naqueles que têm combatido por um teatro mais válido e menos bolorento. Tudo indica que assim pode ser. Nunca vimos em qualquer outro espetáculo de teatro tal adesão e tal entusiasmo nem que a imprensa, especializada ou não, assim como os homens da cultura, dedicassem tanto espaço e tempo como o fizeram com esta peça. Em todas as declarações escritas está bem expressa a influência da obra no nosso meio cultural, ainda que por vezes, aqui e ali, nos confranja a incompreensão e a ignorância demonstrada por alguns senhores que tinham obrigação de ser menos precipitados e mais cientes da sua responsabilidade. Esqueçamos, no entanto, o que se disse de mau e voltemo-nos para o que se disse de bom e útil. (Ginja, 1967, p. 31)

Depois de Coimbra e Porto, a última sessão do espetáculo *Morte e vida severina* aconteceu no Cinema Império, em Lisboa, sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian, que garantiu aos estudantes o desconto de cinquenta por cento nos bilhetes. Como havia ocorrido em todas as sessões, a lotação máxima da casa — cerca de três mil lugares — no dia 6 de junho de 1966 esteve esgotada, encerrando assim estrondosa digressão pelo país. No dia seguinte, quando os integrantes do Tuca regressaram ao Brasil, o *Diário da Manhã*, publicação oficial da União Nacional, divulgou um longo e detalhado relato sobre a passagem do grupo teatral brasileiro. Nenhuma linha é destinada ao espetáculo, à maneira de prestação de contas, somente é enfatizado o apoio do governo português, em particular a ação dos Ministérios dos Negócios Estrangeiros e da Educação Nacional, que possibilitou a vinda do agrupamento universitário brasileiro ao país. Todo suporte, desde a organização dos espetáculos até o subsídio para despesas com deslocações e alojamento, foi garantido pela parceria entre os ministérios e a colaboração da Embaixada do Brasil em Portugal, inclusive, os momentos de lazer, como relata a notícia, dizendo que foi oferecido ao grupo passeios turísticos que deram a conhecer as belezas naturais e o património artístico do país.

Outro importante tópico salientado pelo *Diário da Manhã* foi o balanço das apresentações: o Tuca realizou onze sessões de *Morte e vida severina*, habitualmente duas a cada noite, entre 29 de maio a 6 de junho no Teatro Avenida (Lisboa), Gil Vicente (Coimbra) e São João (Porto). Segundo a estimativa do jornal, cerca de oito mil pessoas assistiram ao espetáculo, e ainda é ressaltado o fato de sempre ter se efetuado, em todas as cidades, um espetáculo gratuito “destinado aos nossos alunos universitários, concedendo-se nos demais, quer a estudantes quer a professores, reduções de 50 por cento no custo

dos bilhetes” (*Diário da Manhã*, 1966, 7 de junho, p. 2). É registrado por uma fotografia que acompanha a peça jornalística o encontro dos dirigentes do Tuca com o ministro da Educação Nacional, Inocêncio Galvão Telles, que ocorreu no seu gabinete. Nas palavras do jornal, a conversa muito cordial foi encerrada com duas condecorações: a medalha dos 50 anos do Ministério e a medalha comemorativa do V Centenário de Nascimento de Gil Vicente. Apesar de ter sido veiculada na imprensa uma imagem harmoniosa e festiva, especialmente nessa publicação, a convivência não foi nada pacífica, como acentua Marina de Oliveira (2010).

A questão política inevitavelmente perpassaria a permanência do grupo teatral brasileiro, já que sua chegada coincidiu com as comemorações do golpe de Estado de 28 de maio de 1926, o primeiro passo para a implantação do Estado Novo em 1933. Quarenta anos depois, num momento em que a sociedade portuguesa demonstrava claros sinais de cansaço e insatisfação, sobretudo a parcela mais jovem, o patrocínio era uma estratégia para o governo se beneficiar da grande repercussão do espetáculo na tentativa de transmitir uma imagem positiva, de abertura, talvez de tolerância. Além disso, como já mencionamos, tornar-se-ia um gesto direcionado ao governo ditatorial que tinha se iniciado dois anos antes no Brasil, notabilizando a amizade e a cooperação entre os dois países, o que justifica, em parte, a cordialidade em receber o Tuca e subsidiar sua estada. Dessa maneira, como bem aponta Oliveira, o governo português agia de maneira contraditória: atuava na esfera pública como mecenas do espetáculo para autopropagandear-se, enquanto no plano interno tentava controlar, ou melhor, boicotar, o acontecimento, com a presença ostensiva da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), que procurava reprimir as mais arrebatadas reações do público, como o próprio grupo teatral constantemente acompanhado de um agente da polícia política e de funcionários daqueles Ministérios.

Em depoimentos mais recentes, concedidos no ano de 2005, porém em contextos distintos, são reveladas circunstâncias até então desconhecidas sobre a incômoda presença do Tuca. Uma delas foi a tentativa de impedir sua apresentação em Coimbra, o que, de acordo com José Carlos de Vasconcelos, foi evitado graças à ação da Embaixada do Brasil (Vasconcelos *apud* Oliveira, 2010, p. 209). Os membros do governo bem sabiam qual seria o impacto provocado por *Morte e vida severina*, um texto potente e encenado por jovens universitários brasileiros, numa cidade universitária onde o movimento estudantil tinha enorme força. Se a primeira investida tinha fracassado, outra medida mais discreta foi posta em prática a nível local, como esclarece Silnei Siqueira, o diretor de atores do Tuca. Ele conta que, quando estavam prestes a se apresentar no Teatro Gil Vicente, pertencente à Universidade de Coimbra, o Tuca foi abordado por um grupo de estudantes, tipicamente trajados em capas negras, que protestava contra

a proibição de assistirem ao espetáculo. Segundo eles, o reitor da instituição usava a situação em favor de interesses políticos tentando assim controlar a audiência, para que a encenação não provocasse tanta repercussão. Nesse dia, o Tuca apresentou-se para um público mais velho, talvez previamente escolhido, mas dedicou o espetáculo aos estudantes, com quem eles reuniram-se depois, refazendo, em partes, a montagem (Siqueira *apud* Oliveira, 2010, p. 215).

Nesse mesmo depoimento, Silnei Siqueira acrescentou ainda uma observação de Odylo Costa Filho. Com certo exagero, ele afirmou que, se o Tuca tivesse ficado mais uma semana, a Revolução dos Cravos teria sido antecipada, o que era justificado pela veemente reação do público, “porque o pessoal foi tomando coragem, as palmas foram ficando descontroladas” (Siqueira *apud* Oliveira, 2010: 216). A estrondosa passagem do Tuca por Coimbra foi testemunhada, de perto, pelo professor e crítico literário brasileiro Temístocles Linhares, que lecionou na universidade entre 1965 e 1967, sendo responsável pela cadeira de Literatura Brasileira. Colaborador regular da revista *Vértice*, ele publicou artigos num formato pouco habitual, especialmente para resenhas críticas, sob a forma de diálogos que se desenvolvia entre o registro ficcional e o dramático. Simulando uma conversa — verídica ou não — com um amigo e interlocutor português, foi registrado o que aconteceu depois do espetáculo:

Não estranhe o leitor. O nosso encontro foi de madrugada, após o espectáculo retumbante dos moços do Tuca, de S. Paulo, no Gil Vicente, e o debate travado em torno de *Morte e vida severina*, no Citac, centro dos académicos, a que compareceram o autor, o poeta João Cabral de Melo Neto, o director Roberto Freire, além dos outros directores e alguns participantes da representação, um dos maiores êxitos teatros de Portugal nestes últimos tempos. [...]

O facto é que o colóquio com os estudantes de Coimbra só terminara às 2 da manhã, ocasião em que meu amigo, depois de assistir ao espectáculo e aos debates, ansiosamente me procurou para dar vazão ao seu tumulto interior, às impressões fortes provocadas sobretudo pela beleza da peça e do primoroso desempenho por parte dos jovens de S. Paulo, que ele não conseguia sopitar por mais tempo. Precisava desabafar e ninguém se lhe afigurava mais indicado a criação do poeta pernambucano, a despeito de seu universalismo, complementação vitoriosa de todo o regionalismo contido no drama do retirante nordestino, cujo caso particular não deixava de propor ao espectador de hoje, qualquer que seja sua latitude, problema próprio do homem, com a extraordinária nitidez. (Linhares, 1966a, p. 645).

Como havia acontecido em Lisboa, Coimbra sediou um colóquio com a participação de João Cabral e dos membros do Tuca no Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), órgão autônomo da Associação Académica da Universidade de Coimbra, fundado em 1956 por Manuel Alegre.⁶⁹

⁶⁹ Ativo dirigente estudantil, Manuel Alegre era estudante da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, mas, após ser recrutado para servir na Guerra Colonial e regressar a Portugal, viu-se forçado a exilar-se em Paris e, posteriormente, na Argélia.

A grande repercussão alcançada por *Morte e vida severina* explica-se, em parte, pela potente mensagem do texto, transmitida pela comovente história de Severino que carregada de sentido social ganhava mais vigor com encenação do Tuca. Dentro do sufocante e opressor contexto político português, o espetáculo do Tuca continha em si uma clara e sistemática provocação ao regime vigente, não limitada ao texto nem aos palcos. Mesmo sob constante vigilância, a postura interventiva do grupo teatral encontrava outras formas de se expressar, como a dedicatória feita por Roberto Freire no início de cada apresentação, que já mencionamos anteriormente. De acordo com Silnei Siqueira (2005), todo dia uma pessoa diferente era escolhida, dentre as figuras portuguesas mais contestadoras, para reafirmar certa posição político-ideológica, como aconteceu em Coimbra, ao dedicarem a peça aos estudantes que foram proibidos de assistir ao espetáculo.

Marina de Oliveira (2010, p. 211) observa que não deixa de ser irônico o fato de o grupo teatral brasileiro, composto por estudantes universitários, ter sido condecorado por um governo que nitidamente tentava abafar qualquer tipo de manifestação estudantil, sobretudo pelas mãos do ministro da Educação Nacional, Galvão Telles, autor do despacho que proibiu, em 1965, a comemoração do Dia do Estudante. Convém destacar que, três anos antes, tinha eclodido um dos maiores levantamentos estudantis contra a ditadura salazarista, conhecido como a Crise Acadêmica de 1962, em decorrência também da mesma proibição. Um grande número de estudantes da Universidade de Lisboa reagiu em protesto, ocupando as instalações das Faculdades de Direito, Medicina e Letras, que foram invadidas pela polícia de choque, em ato de extrema violência contra os estudantes, o que culminou com a detenção de líderes estudantis. Todo esse contexto não aparece, como é óbvio, nas recensões críticas de *Morte e vida severina* porque as publicações impressas eram visadas previamente pela Comissão de Censura, informação que vimos tantas vezes nas capas de jornais.

As reações evidenciavam, embora de modo sutil ou indireto, o cerrado cenário político e social. Uma delas é o artigo escrito por Natércia Freire, a diretora do suplemento “Letras e Artes”, do *Diário de Notícias*. Na rubrica “Balança”, a autora volta a falar da poesia de João Cabral, dessa vez, em breve nota sobre *Morte e vida severina*, que já tinha chamado sua atenção em 1963, quando recebeu um exemplar de *Poemas escolhidos* do autor. Através da imagem e da palavra, o poeta conduzia o leitor àquilo que a autora chama de verdadeiras soluções da Arte que, no caso do espetáculo do Tuca, ainda incluíam a música. Assim, havia se criado uma espécie de catarse coletiva, como descreve Natércia:

Somos muitas vezes pródigos em demasia nos aplausos dispensados a agrupamentos estrangeiros. Se me quero referir aos aplausos que ouvi ontem, merecidíssimos, na *Morte e vida severina* é que me senti grata à vida por eles.

A juventude, o espírito em suma, que aplaudia foi arrebatado pela transposição de tudo o que a imagem, a música, a palavra, o ritmo perturbador de uma estranha esfera onde todos habitamos, sonâmbulos, dormindo, miseravelmente sós em frente dos nossos sentidos se abriu para nos confundir, nos destruir, nos libertar... (Freire, 1966, p. 17)

Dias depois, na mesma página literária, Luís Forjaz Trigueiros reforça o depoimento de Natércia Freire quando afirma que a “explosão da juventude”, em certa medida, era total, testemunhada tanto no palco, na montagem dos jovens estudantes brasileiros quanto na plateia composta por uma juventude “ávida de coisas novas, pronta a comunicar e a ser entendida tal como é” (Trigueiros, 1966, p. 17).

No ano de 1966 não foi a última vez que se ouviu falar de *Morte e vida severina*. Em 1972, portanto, dois anos antes da Revolução dos Cravos, o poema de João Cabral voltaria aos palcos graças a outra montagem portuguesa e também amadora. Manuel Gil, então professor na Escola Industrial e Comercial das Caldas da Rainha, sugeriu aos seus alunos que encenassem, para a tradicional peça de finalistas, o *Auto de Natal pernambucano*. Uma ideia que, segundo ele, se adequava ao contexto pela possibilidade de poder incluir muitos figurantes e pelo fato de ter assistido ao espetáculo do Tuca, no Cinema Império, possuindo assim o livro e o LP com a gravação da peça. Desde já isso facilitaria o início do trabalho, entretanto, como conta o encenador à exceção do texto do autor e a música original de Chico Buarque todo o resto ficou bastante distinto da montagem brasileira. Em espaço de arena, o espetáculo apresentado pelos alunos finalistas no ginásio da instituição de ensino foi um sucesso, o que os motivou a levar adiante o projeto. Com o acolhimento do Conjunto Cénico Caldense, uma companhia de teatro amador, o grupo estudantil ainda fez outras apresentações públicas, cerca de seis, numa pequena digressão ocorrida durante o verão daquele ano. Mas, para a realização dessas sessões fora do contexto escolar, a iniciativa deveria passar pelo crivo da Comissão de Censura que surpreendentemente autorizou e aprovou sem cortes.⁷⁰

Mesmo assim a presença do grupo no Festival de Teatro Amador, realizado no mês de outubro em Évora, foi supervisionada por agentes da Direção-Geral de Segurança — polícia política criada para substituir a PIDE em 1969, período em que Marcello Caetano assumiu o governo. Em ofício confidencial expedido em 24 de outubro de 1972, relatou-se o grande interesse suscitado pela apresentação teatral, especialmente junto da juventude eborense, que “constituiu 80% dos espectadores, calculados em pouco mais de um milhar de pessoas” (PIDE/DGS n. 5118-NT-1291). Para os fins julgados convenientes,

⁷⁰ Manuel Gil concedeu um depoimento para o trabalho, via e-mail, em 13 de fevereiro de 2020, complementado em 02 de março de 2021. Também José Luiz de Almeida Silva, Director da *Gazeta das Caldas*, jornal publicado nas Caldas da Rainha (distrito de Leiria) contribuiu com informações sobre o espetáculo.

segundo o parecer, o evento decorreu com normalidade sem nenhuma atividade de expressiva relevância. Contudo, o agente faz questão de descrever um gesto transgressivo, embora verbal, de um dos apresentadores do evento ao declarar que a escolha da encenação de *Morte e vida severina* para a estreia nessa cidade não era casual, e sim por virtude de algo muito comum com a vida alentejana. Nas suas palavras, o coronel no Brasil “não era nem mais nem menos do que o latifundiário no Alentejo” (*ibidem*), não sendo assim preciso ir muito longe para ver a condição de fome que o autorretratava e se demonstrava ali na precariedade da região.

Ainda no mesmo ano, em abril de 1972, um imprevisto eco de *Morte e vida severina* desponta em *Novas cartas portuguesas*. O livro escrito a seis mãos por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa que provocou enorme estrondo na sociedade portuguesa, gerando sua apreensão e com o processo instaurado às três autoras pelo Estado Novo. A repercussão do caso gerou uma onda internacional de apoio inédita na história da literatura portuguesa que fez com que o episódio fosse considerado a primeira causa feminista internacional porque, além de contar com a cobertura da imprensa, mobilizou manifestações feministas em vários países. Passados seis anos, o impacto do espetáculo do Tuca, muito provavelmente assistido pelas “Três Marias”, ficou marcado na carta intitulada “A luta”, como lemos:

[...] Maria está encolhida a um canto, imóvel, os olhos fixos num ponto vago à sua frente. O calor do seu sangue arrefece e deixa sem misericórdia de aquecer o que nela resta ainda vivo. Imagina que avança novamente, que corre, que foge, que consegue por fim o seu lugar no mundo. Mas que lugar lhe cabe neste latifúndio? (Barreno, Horta, Costa, 2010, p. 234)

A propósito dessa passagem, Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas (2014) destacam que, ao glosarem o refrão de “Funeral de um lavador”, conhecida canção de Chico Buarque que imortalizou os versos de João Cabral, as autoras pontuam a questão da distribuição do poder e da propriedade. No contexto de opressão social e jurídica em que se encontravam as mulheres, e outros grupos afastados do centro de poder, a resposta já havia sido dada em outra carta ao apresentarem a mulher como propriedade — ilegítima, é claro — do homem: “Mulher: abastança de homem, sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado” (*idem*, p. 75).

Em março, um mês antes da publicação das *Novas cartas portuguesas*, *Morte e vida severina* tinha chegado à África. Numa iniciativa da Seção de Estudos Brasileiros da Sociedade de Estudos de Moçambique, o escritor português Joaquim Montezuma de Carvalho organizou uma audição do *Auto de Natal pernambucano* a partir da gravação feita ao vivo no Teatro da Universidade Católica de S. Paulo,

para as comemorações do Dia Mundial do Teatro (Anexo IV, Figura 54). Junto com a divulgação do evento realizado em 28 de março de 1972 e que incluía uma breve introdução de Montezuma, chegavam as notícias a João Cabral:

Amigo e silencioso Poeta: com um forte abraço, aqui vai a notícia do já realizado e que teve um êxito estrondoso e comovedor. Mando-lhe um recorte da imprensa local. O acto realizou-se na Sala do Brasil. Escrevi um artigo que foi para a imprensa local, Lobito, Sintra, Ponta Delgada e Monterrey, México. Mal saia aqui lhe enviarei o recorte. Hoje a imprensa noticiou o problema da fome numa entrevista, em Lisboa, com o seu Josué de Castro, que se acha na capital portuguesa. Veio mesmo a propósito e para o confirmar... Você e o Chico meteram uma firma lança nesta África. Agora só falta que o Tuca venha em carne e osso. (Montezuma, 1972)

Desde dezembro de 1962, Montezuma e João Cabral eram correspondentes. Ao que tudo indica, a iniciativa partiu do poeta brasileiro com o envio de um exemplar de *Terceira feira* por sugestão de amigos em comum — o poeta e crítico literário espanhol Ángel Crespo, ou o antropólogo brasileiro Vivaldo da Costa Lima. Esse não foi o único exemplar oferecido pelo autor, atendendo o pedido feito pelo escritor português em carta: “Eu gostaria de receber mais livros seus para o presentear com um estudo sobre o seu objectivismo (falaria de Velásquez, luso-espanhol,...) pois existem relações interessantes entre a poesia e a pintura de Velásquez)” (Montezuma, 1962). Nessa mesma carta, ele remeteu o recorte do jornal *Noticias*, publicado em Lourenço Marques — atual Maputo, capital de Moçambique —, com a entrevista de José Fernandes Fafe que, segundo o remetente, incidia “sobre a forte e objectiva personalidade de *usted*” (*ibidem*) — como veremos mais à frente em **“Melo Neto está na moda”**. Um ano depois, em carta de 16 de dezembro de 1963, Montezuma acusava a oferta inesperada de *Poemas escolhidos* que coincidentemente recebeu junto com a obra poética de “outro Cabral navegante da poesia” (Montezuma, 1963), referindo-se ao *Cancioneiro*, de João Cabral do Nascimento, título também inserido na colecção “Poetas de Hoje”, da Portugália. Por fim, considerando o livro um fantástico presente de Natal, agradecia ao “pai Natal sevilhano” (*ibidem*), como se refere a João Cabral.

Já depois do 25 de Abril de 1974, ele volta a escrever ao amigo brasileiro, bem como a outros destinatários, pedindo um depoimento sobre o ocorrido que trouxe a “Hora da Liberdade para Portugal e África” (Montezuma, 1974), a ser publicado na imprensa e em livro. Embora não tenhamos notícias sobre a publicação de tal volume, nem mesmo se João Cabral teria enviado suas respostas, o registro epistolar demonstra como a opinião do poeta brasileiro acerca do marco revolucionário era reivindicada.⁷¹

⁷¹ O datiloscrito apresenta o seguinte texto: “Sooou a Hora da Liberdade para Portugal e África, essa hora que desejamos agora ver prolongada para sempre numa autêntica democracia socialista a viver por esta e as seguintes gerações. Portugal estivera sob um jugo de quase 50 anos de brutal autoritarismo em

Um das razões para isso, além da importância do autor na poesia de língua portuguesa, estava ligada à repercussão de *Morte e vida severina* em Portugal. Sem termos conhecimento da recepção africana da obra de João Cabral, poderíamos vislumbrar seu possível desdobramento a partir de um item conservado no espólio de Mário Pinto de Andrade (Anexo IV, Figura 53). Importante membro do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), o ativista político que também foi estudante da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa possuía uma fita cassete com uma gravação do Tuca — a mesma usada na audição em Moçambique — e um texto datilografado de *Morte e vida severina* (Anexo IV). Ambos faziam parte de um dossiê sobre teatro brasileiro que ainda incluía o musical *Arena conta Zumbi*, dirigido por Augusto Boal em 1965.⁷² É uma incontornável evidência de que tais obras, de alto teor interventivo, circulavam entre figuras da resistência política, sobretudo dos movimentos de independência dos países africanos, sugerindo ainda que o texto datilografado talvez fosse uma forma mais acessível — e clandestina — de facilitar o acesso da obra.

Exatamente cinquenta anos após a inesquecível passagem do Tuca por Portugal, em 2016, *Morte e vida severina* ganharia mais uma montagem em Lisboa com a encenação do Grupo Teatro & Teatro na 20.^a Mostra de Teatro de Almada. A atualidade do texto permanece, lamentavelmente, pela desigualdade social que continua a assolar não só o Nordeste, como outras regiões brasileiras, sendo a questão agrária e a concentração latifundiária problemas contemporâneos, apesar de ter havido certos avanços com as reivindicações dos movimentos sociais rurais, cujo símbolo maior é o Movimento dos Sem-Terra (MST). No contexto atual, o retrato feito na década de 1950 por João Cabral assume outro sentido, quando relacionado à crise humanitária deflagrada na Europa pelo aumento exponencial de fluxos migratórios, como sugere o programa do festival. No texto de divulgação do espetáculo, sublinha-se o caráter universal e intemporal da viagem de Severino, igualável à dos refugiados que fogem da miséria, da perseguição política ou religiosa e da guerra. Como os retirantes, abandonando a terra natal em busca de uma vida menos severina, eles levam igualmente “coisas de não”, “fome, sede, privação” (Melo Neto, 2014, p. 251).

que só era consentida uma única forma de pensar e de agir. Do cadáver de Portugal maltratado pelo feroz fascismo-salazarismo renascerá uma Nação nova e digna.

– Qual o seu juízo sobre Portugal, a Revolução de 24 de Abril e as suas consequências para as colónias?

– Qual o futuro que considera melhor para estas mesmas colónias?

Eis as perguntas que lhe faço (hoje todo o Mundo é um Homem) no sentido de obter de si um breve depoimento e que farei publicar na imprensa e em livro, logo depois, sob o genérico título de “Alguns intelectuais de valor universal pronunciam-se sobre os problemas de Portugal e de África” (Montezuma, 1974).

⁷² “Dossier Mário Pinto de Andrade sobre teatro”, pasta 04306.001.011, Arquivo Mário Pinto de Andrade, Fundação Mário Soares. Disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04306.001.011>.

2.4. Uma *educação pela pedra*

O ano de 1966 é incontornável para a recepção da obra de João Cabral de Melo Neto. Em abril, *Morte e vida severina* obteve repercussão internacional após o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) conquistar o exigente júri do IV Festival Universitário de Nancy, recebendo assim o Grande Prêmio da edição. Meses depois, no decorrer da consagração popular do poeta brasileiro, é publicado o livro *A educação pela pedra* pela Editora do Autor, em julho no Rio de Janeiro. Em notável confluência, as *duas águas* da poesia cabralina alcançavam ao mesmo tempo seu mais alto grau de expressividade: com a transposição do *Auto de Natal pernambucano* para o teatro, a “comunicação múltipla” conquistava o auditório e milhares de espectadores — só no Brasil sessenta mil pessoas, segundo Urbano Tavares Rodrigues (1966); com a publicação do título inédito, a “comunicação a dois” aprofundava-se em todos os níveis. Como escreve Augusto de Campos no *Correio da Manhã* em 11 de dezembro desse mesmo ano, no momento em que o prestígio de João Cabral sobe ao auge por efeito da catarse teatral, quando muitos esperariam e desejariam certa distensão, o poeta continuava a preferir mais uma vez o difícil com suas “lições pedrosas” (Campos, 2015, p. 88), exigindo do leitor ainda maior concentração.

O público português, em certa medida, foi testemunha privilegiada dessa rara conjuntura. Nas mesmas páginas literárias que foram registradas a apoteose do Tuca também as primeiras impressões do livro por vir ficaram inscritas. Embora o conteúdo de *A educação pela pedra* não estivesse à disposição desses leitores, nem dos leitores brasileiros, nas entrevistas concedidas aos jornais lisboetas, por ocasião das apresentações de *Morte e vida severina*, João Cabral fez questão de desvendar sua oficina poética. Numa atitude mais ou menos intencional, ele explicou “os esquemas e as complicações” (Melo Neto, 1966c, p. 2) que se impuseram durante a escrita dos seus livros, em particular do inédito, parecendo tentar desviar as atenções do *Auto de Natal pernambucano*. Segundo o autor, o poema dramático foi “a coisa mais fraca” (*ibidem*) que tinha feito, assim voltando a atenção para o complexo aspecto formal de outros títulos, pois era justamente esse aspecto que lhe “irritava”. Por se tratar de uma encomenda feita para o Teatro Tablado, João Cabral achou que teria tempo de lapidar o texto durante os ensaios, o que não chegou a acontecer. Talvez por isso não considerasse o seu mérito no enorme êxito do espetáculo, que na sua opinião devia-se ao *mise-en-scène* criado pelo Tuca, convicção repetida em declarações públicas e cartas a amigos. Para além da sua natural timidez, isso é confirmado pela recusa em subir ao palco após cada sessão, quando a audiência reclamava sua presença, como narrou a Lauro Escorel.

É o que registrou o dramaturgo Carlos Porto — um dos fundadores da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT) — no *Jornal de Notícias* após a apresentação de *Morte e vida severina* no Teatro São João (Porto). O estrondoso entusiasmo que contagiou o público na noite de 3 de junho de 1966 é desde logo traduzido pelas palavras de Federico García Lorca que servem de epígrafe ao artigo: “*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera*”. Já nas primeiras linhas do texto, o crítico menciona a publicação do auto em *Poemas escolhidos* e a montagem realizada pela Casa da Comédia, que, embora tivesse potencialidades dramáticas, obedecia mais às regras declamatórias do que procurava torná-las vivas e atuantes. A força, a beleza e o impacto emocional do espetáculo levaram o autor a declarar que não faria propriamente crítica teatral, mas antes explicar o fenômeno que chamava de milagre, como é demonstrado no final da apreciação:

Aqui, a lição ideológica que nos é proposta e a realidade estética em que se consubstancia atingem uma tensão que só se suporta chorando. Não o escondemos. As nossas lágrimas foram bem compensadas por aquelas que uma jovem atriz do grupo deixava correr livremente pelas faces, no final do 2º espetáculo, perante os aplausos, o entusiasmo, a comoção daquele público jovem (quando se viu em Portugal uma adesão daquela ordem? Não longe de nós um homem chorava como uma criança; um conhecido escritor disse-nos que não conseguiu dormir, nem com pastilhas, durante essa noite). Eis como houve um espectáculo de teatro e como houve um público de teatro. Coisas tão raras e tão largamente belas e significantes... (Porto, 1966, p. 67)

Mais tarde reunido no dossiê dos cadernos *Plano*, o texto é acompanhado por outra recensão crítica assinada por Óscar Lopes, o “conhecido escritor” que teve dificuldade para dormir após assistir espetáculo do Tuca, como revelará António Reis em carta a João Cabral. Sempre presente na audiência, o poeta brasileiro agradecia timidamente “com tão natural modéstia”, “como se tivesse culpas e não louros” (Araújo, 1966, p. 1), segundo testemunhou a escritora Matilde Rosa Araújo no *Jornal do Fundão*. A postura também foi ressaltada pelo *Jornal de Notícias* no dia seguinte à apresentação:

Acrescentemos, para terminar, que a assistência não apenas aplaudiu o elenco académico de S. Paulo, como o autor do texto que se encontrava a assistir ao espectáculo e que ontem chegou ao Porto, onde foi cumprimentado por muitos dos seus admiradores. Modestamente, João Cabral de Melo Neto não aceitou o apelo da assistência para ir ao palco; ele deixou toda a honra para os jovens actores. Mas ele deve ter ficado ciente de como o público do Porto o compreendeu e como estas embaixadas brasileiras criam aqui, de súbito e comovidamente, o acordar duma tradição comum, de que, nós portugueses, mesmo venerando os nomes do nosso grande passado, não descobrimos ainda a forma actual. (Neves, 1966, p. 11)

Desde o início do texto, defende-se que o Tuca tinha dado uma grande lição aos portugueses: mostrar como se atualizava Gil Vicente ao revitalizar sua tradição à maneira do que o próprio dramaturgo

português fez em seu tempo. Esta seria uma das razões para que João Cabral fosse considerado um dos mestres da poesia contemporânea de língua portuguesa, de acordo com o *Jornal de Notícias*. Como noticiado por outro jornal da cidade, o poeta recebeu uma “explosiva consagração, graças ao magnífico desempenho destes estudantes-actores” (*O Primeiro de Janeiro*, 1966, 4 de junho, p. 8): “Nunca, que nos lembre, uma companhia de teatro foi tão vibrante e longamente aclamada no Porto, com todo o público de pé e os FRA dos estudantes sublinhando as comovidas vênias de agradecimento” (*ibidem*). Depois da estreia, o *Diário de Lisboa* reportou que os estudantes-espectadores emitiam o vibrante grito “FRA” — “éfe-érre-á” —, acrônimo de Frente Revolucionária Académica, brado de saudação de honra ou manifestação de alegria, criado originalmente em Coimbra como prática de luta política.

Após a triunfal passagem do Tuca pela Europa, a “maré alta de entusiasmo” de *Morte e vida severina* — como lemos no número de julho de *Livros de Portugal. Boletim Mensal do Grémio Nacional dos Editores e Livreiro*, que inclusive exhibe o retrato de João Cabral na capa (Anexo IV, Figura 51) — continuaria a reverberar. Parte da euforia criada à volta do espetáculo, sem dúvida, foi potencializada pela presença do poeta, já que sua vinda a Portugal, inicialmente para ver a estreia em Lisboa, logo se transformou numa maratona: “entrevistas, colóquios, mesas-redondas, tarde de autógrafos, conversas, conversas, conversas” (Melo Neto, 1966), como descreve em carta a Lauro Escorel. A circunstância era perfeita para que o grande público pudesse conhecer melhor o autor de *Quaderna* e *Poemas escolhidos*, livros recém-publicados que tiveram expressiva recepção na imprensa, uma vez que João Cabral parecia pouco interessado no sucesso do *Auto de Natal pernambucano*. Lembremos que o texto escrito durante a temporada no Brasil, entre 1954 e 1955, incluído em *Duas águas* (1956), já completava dez anos de publicação. Nesse ínterim, três títulos inéditos vieram a lume: além do livro editado pela Guimarães, *Dois parlamentos* e *Serial*; ainda *A educação pela pedra*, o décimo terceiro livro no conjunto da obra cabralina, estava no prelo.

Na entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos à chegada no Aeroporto de Lisboa, João Cabral revelou que o inédito reuniria os poemas posteriores a *Serial*, isto é, escritos após 1961 até 1966, embora deste ano não tivesse incluído nenhuma composição. Este lastro circunstancial — raríssimo nas publicações do autor — ficou inscrito no índice do livro, situado nas últimas páginas do volume: “Madrid, Sevilha, Genebra, Berna: Janeiro 1962 – Dezembro 1965” (Figura 20).⁷³

⁷³ Sobre “Tecendo a manhã”, João Cabral declarou: “Eu comecei a escrevê-lo em Sevilha, depois fui para Genebra e então para Berna e só lá o terminei. Foram quatro anos. [...] O poema ficava lá na gaveta, aí um dia eu pegava, mudava um verso, uma palavra, deixava de lado, voltava uns meses depois e assim foi indo” (*Cadernos de Literatura*, 1996, pp. 27-28).

ÍNDICE			
a:		A:	
O mar e o canavial	8	Duas bananas & a bananeira	60
O sertanejo falando	10	Agulhas	62
Duas das festas da morte	12	Rios sem discurso	64
Na morte dos rios	14	"The country of the Houyhnhnms"	66
Coisas de cabeceira, Recife	16	Os rios de um dia	68
A fumaça no Sertão	18	O hospital da Caatinga	70
A educação pela pedra	20	A cana de açúcar de agora	72
Elogio da usina e de S. M. B. Andresen	22	Bifurcados de "Habitar o tempo"	74
O urubu mobilizado	24	"The country of the Houyhnhnms"	
Fazer o seco, fazer o úmido	26	(outra composição)	76
O canavial e o mar	28	Psicanálise do açúcar	78
Uma mulher e o Beberibe	30	Os reinos do amarelo	80
		O sol em Pernambuco	82
b:		B:	
De Bernarda a Fernanda de Utrera	34	A urbanização do regaço	86
Uma mineira em Brasília	36	Os vazios do homem	88
Nas covas de Baza	38	Num monumento à aspirina	90
Sobre o sentar-/estar-no-mundo	40	Comendadores jantando	92
Coisas de cabeceira, Sevilha	42	Retrato de escritor	94
Dois P. S. a um poema	44	Ilustração para a "Carta aos puros" de	
Tecendo a manhã	46	Vinicius de Moraes	96
Fábula de um arquiteto	48	Na Baixa Andaluza	98
Uma ouriça	50	Para mascar com chiclets	100
Catar feijão	52	O regaço urbanizado	102
Nas covas de Guadix	54	Habitar o tempo	104
Mesma mineira em Brasília	56	Duas fases do jantar dos Comendadores	106
		Para a Feira do Livro	108
		Madrid, Sevilha, Genebra, Berna: Janeiro 1962 — Dezembro 1965	

Figura 20: Índice da primeira edição de *A educação pela pedra*

Em depoimento ao *Jornal de Letras e Artes*, publicado em 8 de junho de 1966, foram divulgados outros importantes detalhes do livro. Antes disso, talvez em resposta à pergunta se era concretista, João Cabral esclareceu dizendo que na verdade o movimento surgiu a partir da sua poesia, como afirmavam seus membros, um fato que naturalmente lhe deixava muito honrado. Com aguçado trabalho intelectual e extraordinária consciência crítica, os jovens poetas de São Paulo desempenhavam, para João Cabral, papel idêntico ao de Mário de Andrade em seu tempo. Porém, ele salienta que a atitude dos concretistas nem sempre era bem-vista, uma vez que Brasil era o “país da bossa nova e da improvisação”: “Somos gente de muita textura e pouca estrutura” (Melo Neto, 1966b, p. 16). Aí residia a razão de seu crescente interesse, desde *Seria/* e *Quaderna*, pela “máquina do poema” — expressão pela primeira vez usada por João Cabral, logo é consagrada na crítica de Benedito Nunes —, preferência que contrastava com o desinteresse pela “imagem forte”, talvez aludindo à construção metafórica que vemos, por exemplo, em *O cão sem plumas* e *Uma faca só lâmina*. O poeta dizia querer explorar o “*ensemble* da composição”, em referência ao conjunto que compõe a “arquitetura” do livro estruturalmente elaborada desde sua menor parte, do verso até o livro como todo. E, assim, ele seguia explicando *A educação pela pedra*:

Todos os poemas que incluo têm duas partes. Contudo, a relação entre uma e outra nunca é a mesma. O meu objectivo é a resultante das duas metades, isto é, das duas unidades. Uma vez associam-se, outras repelem-se. Ficamos assim, com um poema duplo ou de duas metades. As relações de causalidade podem ser das mais variadas. A experiência já não é nova em mim. *Seria/* incluía “O sim contra o sim”, onde peguei em Cesário Verde

e Augusto dos Anjos, dois poetas completamente diferentes, para mostrar o que os torna comuns. Posso ainda servir-me de duas unidades que parecem atrair-se para assinalar as suas diferenças. A primeira parte do poema pode pois ser negada pela segunda, que a afasta por adversativa, ou por ela completada conjuntivamente. (*ibidem*)

Este tipo de composições, de acentuada complexidade e combinação, atraía mais João Cabral, e não os versos dramáticos que tinha escrito há uma década e considerava fracos, como declarou na segunda entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos. Publicada em 16 de junho de 1966, na capa do suplemento “Vida Literária e Artística” do *Diário de Lisboa*, a peça jornalística exhibe a seguinte citação como destaque: “Em lugar do Pégaso, o cavalo que voa, nós devíamos antes ‘botar’, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru — que não voam” (Melo Neto, 1966c, p. 1). Segundo o jornalista, é assim que o poeta criava imagens poderosamente expressivas que nos davam a ver “como um raio X, o seu conceito de poesia” (*idem*, p. 2), comentário complementado por outra expressiva afirmação do autor: “Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como o pássaro que tem de andar um quilómetro pelo chão” (*ibidem*).⁷⁴

Essa e outras memoráveis declarações são compiladas na edição *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), de Félix de Athayde, na qual ficariam registradas as falas mais lúcidas e contraditórias do poeta, desde as declarações que dissecam vários aspectos da sua obra até as obsessivas convicções reiteradas ao longo da carreira literária. À maneira de um dicionário, o volume é organizado por verbetes e dividido em duas partes: “Uma educação pela pedra”, reunindo a opinião de João Cabral sobre vários assuntos relacionados à sua literatura; e “Outra educação pela pedra”, dedicada aos comentários sobre os próprios livros, acrescida das opiniões sobre outros autores. Nos verbetes sobre *Serial* e *A educação pela pedra*, encontramos os fragmentos retirados das entrevistas concedidas em Portugal a propósito das estruturas dos livros, em especial no caso do primeiro que apresenta apenas uma entrada. As diretrizes traçadas por João Cabral provocariam efeito imediato na recepção dessas obras, atingindo particular eco em território português, onde as entrevistas vieram a público. Apesar de sabermos que

⁷⁴ Em carta de 12 de junho de 1966, enviada a Lauro Escorel, encontramos formulação semelhante no longo fragmento que explica o novo livro ao amigo: “Acabei-o no fim do ano passado; no princípio deste acabei de preparar os originais, que já estão nas mãos do Rubem Braga; o livro, por sua vez, estará nas mãos dos caixeiros (na dos leitores, é mais problemático) nos primeiros dias de junho, isto é, nestes dias. O livro, que é todo de poemas partidos em dois, está todo baseado na ideia de dois: toda a estrutura do livro. Mas isso é longo de explicar e essa minha aritmética de cozinheira não pode interessar a ninguém. Nele estão 48 poemas, escritos depois de *Serial*, isto é, a partir de janeiro de 1962. Estou curioso do que dirão dele. Não falo do aspecto estrutural do livro e de cada poema, coisa que os críticos nem percebem, as da textura, propriamente. Creio ter conseguido banir dos poemas, quase completamente, qualquer aura, todo lirismo, música, “poesia”... Fiz um verso mais largo (embora em verso livre, vi que nenhum verso tivesse menos de 9 sílabas), mas evitando esses ritmos “*stale*”, como o decassílabo sonético-nacional, o alexandrino franco-provinciano e a retórica Neruda-Otávio Mangabeira. É um livro duplamente a contrapelo: não só não há nele esse tipo de linguagem deslizante e harmônica que faz o leitor patinar como não há poemas-trampolim para nenhuma transcendência. Não há nada que bote ninguém em qualquer espécie de órbita. Nem há voo de águia nem de pássaro nenhum. Minha poesia foi sempre uma espécie de voo curto de galinha em chiqueiro. Pois agora ensinei minhas galinhas a andar: já não dão mais sequer aqueles saltos-voos de metro e meio que dão as galinhas” (Melo Neto, 1966).

seu impacto expressivo, sem dúvida, será maior na leitura e serventia vindoura oferecida pela antológica edição.

João Cabral parecia abrir, pela primeira vez, as portas da sua oficina poética, revelando vários aspectos antes desconhecidos. *Morte e vida severina*, é claro, continuava a ser um tópico central, mas, dessa vez, o texto era encarado de modo mais crítico, algo que não era tão aceite por seus interlocutores, como é o caso de José Carlos de Vasconcelos, que expressou total discordância. Escrito a pedido de Maria Clara Machado, diretora do grupo teatral brasileiro Tablado, o *Auto de Natal pernambucano* nunca levado à cena pela companhia, era, na opinião do autor, um esboço que iria, ao longo dos ensaios, ser ajustado. Apesar dessa intenção, ainda assim o texto não foi rejeitado nem excluído da obra, muito pelo contrário, foi incluído em *Duas águas*. Daí em diante João Cabral — o primeiro e mais implacável crítico de si mesmo — elaborava um discurso que, ao contestar à adesão a qualquer recurso fácil, enaltecia a dificuldade e o planejamento. Quando o jornalista pede para que o poeta explique melhor tais “esquemas e complicações” que ele dizia se impor durante a escrita, temos a seguinte descrição, complementada pela sua resposta:

João Cabral pegou na nossa caneta e em uma das folhas brancas que tínhamos à nossa frente (e nós lembrando os seus versos: “Esta folha branca / me prescreve o sonho, / me incita ao verso, / nítido e preciso”) e traçou nela a estrutura do seu último livro publicado — *Serial*, que reúne poemas dos anos de 1959 a 61.

— *Serial* é construído sob o signo do número quatro: é dividido em quatro partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4 poemas têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de 2 quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6 e 4 de 8; 4 poemas são unidades objectivas; 4 são partidos em 4 partes, 4 são 4 maneiras diferentes de ver a mesma coisa (“O ovo da galinha”), 4 constituem uma unidade subjectiva; 4 poemas são assonantes, etc. Ora, tudo isto obedeceu a um esquema prévio. Só o “Graciliano Ramos” está fora dele, é um poema isolado. (Melo Neto, 1966c, p. 2)

É curioso o que João Cabral diz sobre o poema “Graciliano Ramos:” que, não por acaso apresenta no seu título o nome do autor de *Vidas secas* (1938) seguido por dois-pontos, indicando a seguir uma fala, como ilustra desde logo o primeiro verso: “Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca:” (Melo Neto, 2014, p. 414). O movimento enunciativo será reiterado pela repetição do sintagma “Falo somente” no início de cada parte — “com o que falo”, “do que falo”, “por quem falo”, “para quem falo” (*ibidem*) —, sublinhando aspectos distintos e complementares do ato comunicativo, respectivamente, o repertório, o referente, o emissor e o destinatário. Não fica muito claro o porquê considera um poema isolado, já que exhibe uma das estruturas descritas: cada parte é composta por duas quadras, totalizando oito estrofes. Poderíamos

supor que essa condição ímpar estaria relacionada com o fato de se tratar de um raro momento em que o poeta assume a *persona* de outro escritor. À diferença de outros poemas de homenagem, não se trata de um poema sobre o autor, mas de “simulação discursiva *de* Graciliano”, como bem observou Antonio Carlos Secchin (2020, grifo do autor), João Cabral cria um “pseudotexto *de* Graciliano”. É o único escritor brasileiro com o qual ele tem visíveis afinidades formais e temáticas a ponto de simular seu discurso, de incorporar sua voz, algo que veremos mais tarde apenas com a poeta norte-americana Marianne Moore em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, de *Agrestes* (1985).

Depois de *Serial*, João Cabral dedica-se a esclarecer como concebeu a complexa estrutura de *A educação pela pedra*. Antes de descrever a arquitetura dual a partir da qual o livro é construído, como declarou na entrevista concedida a José Correia Tavares para o *Jornal de Letras e Artes*, ele começava por revelar primeiro uma baliza para sua escrita: todos os poemas teriam pelo menos nove sílabas. “O meu esforço foi escrever um verso mais largo, mas sem cair na retórica; sem aguar o verso” (Melo Neto, 1966b, p. 2), diz João Cabral, acrescentando:

O negócio é este: quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve para se chamar *O duplo ou a metade*. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco — a outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos — a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos — os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se — outra metade [os poemas] repelem-se; e por aí fora. (*ibidem*)

Os assuntos continuavam sempre os mesmos, “Pernambuco, a Espanha, os escritores, etc.”, pois não lhe interessavam novos temas, nem refletir outros estados de espíritos, mas “apenas formar conjuntos novos” (*ibidem*). O complexo jogo combinatório, cuja disposição acabava de descrever como um arquiteto afinal apresentava uma novidade significativa para o autor: em *A educação pela pedra* “não se encontra uma só vez o pronome eu, ou nós” (*idem*, p. 7). Em nenhum momento, contudo, ele se refere ao fato de que em duas composições do livro por vir apareciam os nomes de dois poetas portugueses, talvez uma informação de maior interesse para os leitores dos jornais portugueses: no autoexplicativo “O elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen” e em “Catar feijão” na dedicatória “A Alexandre O’Neill”, uma das artes poéticas reunidas no livro, das mais célebres no conjunto da obra. Ambas as homenagens sinalizam, em maior ou menor grau, os vínculos de amizade estabelecidos por João Cabral, refletindo a sua rede de contatos em Portugal. No caso de Sophia, vemos igualmente uma clara afinidade literária, que no poema é elaborada a partir da analogia entre o trabalho da poeta e o da usina, vinculando-a ao espaço nordestino cuja relevância, como bem sabemos, é central

na obra e na vida de João Cabral; já no caso de O'Neill, o gesto era uma espécie de “saudação” discreta — porém expressiva, uma vez que se encontram poucas dedicatórias na poesia cabralina — talvez em agradecimento não só pelo poema, como também pelo trabalho editorial que culminou em *Quaderna* e *Poemas escolhidos*.

Além dos alicerces de *A educação pela pedra*, o público português conheceu dois inéditos. No número de julho de 1966 da revista *Seara Nova*, no qual incluía o dossiê sobre *Morte e vida severina*, é publicado o par “Coisas de cabeceira, Sevilha” e “Coisas de cabeceira, Recife”, criando outra vez um enlace entre as duas obras. Nesse mesmo mês o livro foi lançado no Rio de Janeiro. Apesar da ausência de João Cabral, o evento reuniu muitas pessoas, segundo Ivan Marques (2021), inclusive o homenageado pela dedicatória do volume: “A Manuel Bandeira / esta antilira / para seus oitent'anos”. As primeiras análises críticas começaram a vir a público no fim do ano com o inaugural artigo “A máquina do poema”, de Benedito Nunes, no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*.⁷⁵ Somente no ano seguinte, em 1967, iniciou-se a recepção portuguesa com artigos assinados pelos principais críticos em atividade nas páginas literárias do país. De um ponto de vista privado, o incontestável prestígio alcançado por João Cabral na esfera pública ficou registrado em carta enviada de Lisboa, em 5 de agosto de 1967, por Ubiraju Carneiro da Cunha⁷⁶:

De tudo que conversamos nada serve para uma entrevista, pois o intuito do aprendiz era, unicamente, compreender o maior poeta brasileiro. [...] E no fundo de mim, sinceramente agradecido pela oportunidade que tive de conhecê-lo e pelas lições que você, negaceando, deixou escapar.

Não precisa dizer que no Brasil ninguém liga para você, pelo contrário, com ou sem o sucesso de *Morte e vida severina*, jamais você poderá imaginar o culto que as pessoas mais imaginárias devotam a um certo João Cabral. (Cunha, 1967)

No início da carta, o remetente reforçava a existência de um culto à volta de João Cabral que o próprio autor não imaginaria. Muito embora não fique bem claro se tal diagnóstico seria aplicável apenas ao público brasileiro, especificamente aludido nesse fragmento, alguns anos antes João Gaspar Simões tinha lançado mão de perfil semelhante. Identificando certo interesse na obra do poeta brasileiro, o crítico recorreu à mesma palavra, mas, sem deixar de lhe acrescentar um toque pessoal: nas novas gerações da poesia portuguesa distinguia-se “um culto brasílico, com o deus tutelar Melo Neto” (Simões, 1964b

⁷⁵ Publicado em 3 de dezembro de 1966, o artigo foi compilado em *O dorso do tigre* (1969) e, mais tarde, daria título à edição *João Cabral: a máquina do poema* (2007), organizada por Adalberto Müller, que reúne a produção ensaística de Benedito Nunes dedicada à obra do poeta.

⁷⁶ Não temos mais informações a respeito do remetente, além do fato de ser franco admirador do poeta. Poderia ser um parente distante, como se autodefiniu, transmitindo seus cumprimentos à família de João Cabral. Na biografia escrita por Ivan Marques (2021), consta na árvore genealógica do poeta o ramo familiar Carneiro da Cunha.

[1962], p. 342). Não mais confinado ao restrito círculo dos “oficiais do mesmo ofício”, na expressão de Alexandre O'Neill, a passagem apoteótica do Tuca foi um divisor de águas na poesia de João Cabral, momento em que ele deixou de ser de “meia dúzia” de leitores para ganhar o grande público, nas palavras do jornalista José Correia Tavares, andando “por aí na boca e no coração de todos aqueles que assistiram ao milagre” (Melo Neto, 1966b, p. 1) testemunhado nos palcos portugueses.

Quanto à distribuição, circulação e venda de livros, a carta ainda revela a intensa movimentação editorial, como descreve Ubiraju:

Estive com o dono da Livraria Quadrante, sr. Eduardo Ferreira e ele me disse que não era o único distribuidor de livros brasileiros, pois havia, também, a Bertrand e o Centro do Livro Brasileiro (o tal, de que lhe falei). Além disso, esse senhor disse-me que tinha vendido 350 livros por ocasião da apresentação de *Morte e vida severina* e que *Educação pela pedra* não chegou para quem quis, existindo inúmeros pedidos, mas infelizmente, a Editora do Autor nada responde. Na oportunidade, fiquei conhecendo o sr. António Pedro, dono dos Livros de Portugal que está de passagem por Portugal [...]. [Ele] acha mais interessante para as *Obras completas* seria você autorizar também uma edição portuguesa, já que o Cabral conta com um grande público tanto no Brasil como em Portugal. (Cunha, 1967)

O *boom* cabralino é bem traduzido pelos números dos exemplares vendidos, uma quantidade expressiva para um título de poesia, assim como pelos inúmeros pedidos recebidos para o mais recente livro do autor, demonstrando que fenômeno à sua volta não se tratava de pura moda. Graças ao Tuca, a poesia de João Cabral popularizou-se conquistando muitos leitores, não só em Portugal, o que viria cada vez mais a se ampliar. Em relação à falta de resposta da Editora do Autor, convém ressaltar que suas atividades tinham sido encerradas no ano de 1966, provavelmente meses depois da publicação de *A educação pela pedra*, o que deve ter comprometido as exportações e a distribuição da edição em território nacional. Desfeita a sociedade com Walter Acosta, Fernando Sabino e Rubem Braga criaram no ano seguinte a Editora Sabiá, cujo nome e símbolo evocavam a ave imortalizada na fundadora “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Outro tópico assinalado pelo remetente é o encontro com António Pedro em Lisboa, que quase chegou publicar a edição brasileira de *Quaderna*, suspensa por ordens expressas de João Cabral. Não sabemos bem qual é o contexto que o teria levado a transmitir a opinião do editor português, que antes falhara com seu compromisso, a propósito da publicação das obras completas de João Cabral, cuja edição portuguesa seria justificada, segundo ele, pela grande demanda do público leitor. É um indicativo de que a quarta recolha encontrava-se em preparação: no Brasil, pela Sabiá, vem a público *Poesias completas* em 1968; em Portugal, volume semelhante só é editado em 1986.

Dentro do contexto epistolar, mais um importante índice da recepção portuguesa é revelado por Temístocles Linhares. Em carta de 22 de abril de 1967, o professor da Universidade de Coimbra, que testemunhou o impacto de *Morte e vida severina* na cidade, escrevendo sobre o espetáculo para a *Vértice*, remetia a João Cabral os números da revista — textos que também saíram no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*. Comunicava ao autor, ainda, a entrada da sua obra no meio universitário, como objeto de duas teses: uma em elaboração e outra concluída. No primeiro caso, referia-se ao trabalho de uma aluna, sem citar seu nome, para pedir a João Cabral a indicação de onde poderia encontrar o “estudo feito sobre sua poesia na Espanha” (Linhares, 1967), provavelmente “*Realidad y forma em la poesía de João Cabral de Melo Neto*”, de Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, publicado na *Revista de Cultura Brasileña* em 1962. No *post scriptum*, ele menciona uma tese arguida há pouco tempo que fazia referência ao *Auto de Natal pernambucano*, dizendo que tinha pedido ao autor que enviasse um exemplar a João Cabral. Trata-se da dissertação de licenciatura em Filologia Românica defendida por Abel Fernando Moraes Pereira Couto, *As diversas correntes do teatro moderno brasileiro* (1966), cujo segundo capítulo se intitula “*Morte e vida severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto”.

Como noticia o próprio remetente, dias antes da escrita dessa carta, em 20 de abril, o *Diário de Lisboa* publicou uma das primeiras recensões críticas de *A educação pela pedra*, assinada por Eduardo Prado Coelho. O crítico voltava a escrever sobre a poesia de João Cabral após se debruçar sobre *Poemas escolhidos* em 1963 nas páginas da revista *Seara Nova*. Há nesta leitura um ponto comum à apreciação do título anterior: é incorporado ao texto questões contextuais — no caso da antologia, a questão do realismo —, que nos ajudam a perceber o motivo da irradiação da poesia de João Cabral, especialmente no que diz respeito à grande repercussão de seus livros. Transcrevemos o excerto inicial do artigo:

O difícil é deixar de ver neste livro — na sua severa e impiedosa arquitectura — um gesto de *provocação*. Logo a dedicatória nos previne: “A Manuel Bandeira, esta antilira”. E, ao longo de umas cem páginas, é frequente o leitor sentir-se incomodado pelo rigor glacial destes versos, pela exactidão do seu mecanismo, pela inflexibilidade do seu funcionamento. Será transigir com um fenómeno da moda pretender afirmar que *A educação pela pedra* é um livro densamente *estruturado*? Não creio. E, modo que fosse, não poderemos pensar que há na moda uma razão de ser que a leva a condicionar (mesmo quando a ela nos opomos ou lhe opomos a nossa aparente indiferença) este ser de razão que em nós há? O estruturalismo poderá ser um fenómeno de moda, mas existem motivos sérios que o explicam e o fundamentam. (Coelho, 1967, p. 2, grifos do autor)⁷⁷

⁷⁷ Posteriormente, o artigo é compilado no volume *O reino flutuante: exercícios sobre a razão e o discurso* (1972).

À maneira de advertência, Prado Coelho antecipa o que o leitor encontraria nas páginas do livro: um gesto de provocação desde logo apontado pela dedicatória a Bandeira, como esclarece a homenagem “para seus oitent’anos”. Durante o ano de 1966, a efeméride foi assinalada por várias iniciativas em todo o país, a mais expressiva delas a edição *Estrela da vida inteira*, primeira reunião da poesia completa do autor, publicada pela José Olympio. Inclusive, em 21 de abril de 1967 — dia seguinte à publicação do artigo — aconteceu em Lisboa uma sessão de homenagem a Bandeira na Sociedade Nacional de Belas Artes, ainda por ocasião das comemorações do aniversário do poeta, quando ele já havia completado mais um ano. Ruy Belo leu o célebre texto “Manuel Bandeira em prosa e verso”, publicado na revista *O Tempo e o Modo* em 1968 já após a morte do poeta brasileiro.⁷⁸ Tanto no Brasil quanto em Portugal, as palavras de João Cabral poderiam ser compreendidas como uma reverência provocativa ao oferecer simbolicamente o livro “esta antilira” a um dos maiores líricos da poesia brasileira, com quem, diga-se de passagem, tinha aprendido certo antilirismo. Ao contrário do que poderia ser ali sugerido pela relação lira *vs.* antilira, as suas poéticas não são completamente antagônicas, embora naturalmente distintas.

Entre Bandeira e João Cabral, como cedo mostrou Luiz Costa Lima (1968), existe continuidade, ou aquilo que o crítico entende como a desestruturação de uma linguagem para a estruturação de outra. Nesse trajeto, que incontornavelmente passa por Carlos Drummond de Andrade, um dos elementos mais discutidos é o papel desempenhado pela emocionalidade no poema, algo que já tinha sido explorado desde os primeiros modernistas, em particular Oswald de Andrade. De modo que não se pode pensar o trabalho de desmistificação do lirismo, empreendido na poesia cabralina, sem considerar o árduo trabalho de seus antecessores, sobretudo de Bandeira e Drummond. Aliás, eles foram decisivos para que o jovem leitor João Cabral decidisse “tentar poesia”, como diz em entrevista de 1969, contando que não tinha interesse pela poesia por achar que os poemas eram, como os que era obrigado a ler nas antologias escolares, “uma coisa melosa e sentimental” (Melo Neto, 1969, p. 11). Mais tarde, após se formar no tradicional Colégio Marista, a leitura de *Antologia da língua portuguesa* (1933), de Estêvão Cruz, uma das primeiras a publicar poemas modernos, como “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade, “Essa nega fulô”, de Jorge de Lima, e “Não sei dançar”, de Bandeira, mudou os rumos da

⁷⁸ O texto é publicado nos números 62–63 da revista *O Tempo e o Modo*, de julho–agosto de 1968. Na nota de abertura, Ruy Belo escreve: “Motivos vários provocaram o adiamento da publicação deste texto, lido na Sociedade Nacional de Belas Artes, no dia 21 de abril de 1967, integrado na sessão de homenagem a Manuel Bandeira, inicialmente marcada para dois antes, data do aniversário do poeta. Já em 1966 se projectara uma homenagem e eu redigira o texto, que entretanto publiquei numa revista que já não existe. Mudamos tanto, graças a Deus. E mais textos continuaria a redigir, se a Sophia mos pedisse e Manuel Bandeira não tivesse morrido, quando tanta gente continua viva e em que condições. A imprensa portuguesa tantas vezes desatenta, falou muito dele.” (Belo, 1966, p. 752).

história. “Ao ler este último poema, senti uma coisa totalmente nova em relação à poesia. Era uma revelação. Os versos brancos mostravam outra forma de fazer poesia”, afirma João Cabral (*ibidem*). Foi assim que ele viria a descobrir que Bandeira fazia parte da sua família, era primo em segundo grau de seu pai. Mas foi no Recife, em 1938, que a decisão de ser poeta seria tomada. Willy Lewin lhe dar um livro de Drummond: com ele João Cabral compreendeu “que poderia haver uma poesia lógica, e que a poesia não precisava ser obrigatoriamente lírica” (*ibidem*).

De volta ao artigo de Prado Coelho, podemos dizer que essa outra forma de fazer poesia é, em certa medida, apontada. Inicialmente sublinhando a questão da antilira, o crítico logo atinge um aspecto fundamental para sua recepção: o fato de *A educação pela pedra* ser um livro estruturado e poder ser lido à luz do estruturalismo que na década de 1960 dominou o pensamento nas universidades. Não por acaso, Prado Coelho esteve envolvido na publicação de *Estruturalismo: antologia de textos teóricos* (1968), sendo responsável pela seleção e pela introdução do volume que foi um dos primeiros a divulgar os principais autores da corrente francesa entre os portugueses. Mas, antes, ele explica que a suposta “frieza das estruturas” nada tinha a ver com a ideia errônea de que elas seriam áridas, geladas, desérticas, isto é, mortas. No caso do livro de João Cabral, em particular, a aparente frieza expressa uma força vulcânica, na medida em que, na serena arquitetura de *A educação pela pedra*, “na sua construção metálica e matemática”, diz-nos o crítico, “há todo o rigor da paixão o percorre e incendeia” (Coelho, 1967, p. 2). Assim, ele encerrava o assunto, concluindo: “Melo Neto escreverá talvez com um *olhar frio*” (*ibidem*). Um *modus operandi* associado à renovação do pensamento, como observava em outros autores, citando Sade ou Roger Vailland, autor de *Le regard froid* (1963), de onde retirara a expressão “o olhar frio”. Ao incorporar uma citação de Nietzsche ao texto, fazendo suas as palavras do filósofo alemão, Prado Coelho defendia que essa era uma maneira de criar perspectiva crítica: “quanto mais te aproximas de uma frieza completa em relação a todos valores de outrora, mais te aproximas também de um novo calor” (*ibidem*).

Poderíamos usar outra nomenclatura para definir esse “novo calor” de que fala Prado Coelho se substituirmos calor por lirismo, como sugere a leitura de José Guilherme Merquior, a propósito de *Serial*, a partir da visão de Eduardo Portella, ao que tudo indica, patente na recensão crítica de *Duas águas*. Eis o fragmento que se refere ao assunto, publicado na *Revista de Cultura Brasileira* em 1962:

Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta,

porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário — portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizando, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração. Numa poesia de improviso, de facilidade, de excessos, expressão, enfim, de uma sociedade “repentista”, facilitada, pletórica e não seletiva; numa poesia onde lirismo quase sempre se reduziu ao sentimental; onde o próprio sentimental foi muitas vezes, como é comum, o avesso tonto da sensualidade menos madura; numa poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento — o verso de João Cabral, a sua redondilha áspera impõe que as comparações sejam buscadas fora da nossa literatura e da nossa língua. O crítico se vê obrigado às analogias ibéricas, a pensar na dureza de um Cid, ou na dramática tranquilidade de um Manrique; ou nas inexplicáveis exceções “concentradas” da poesia portuguesa, de Cesário, com quem João Cabral tem em comum a extraordinária justeza de observação, ou de Pessoa, que sabe, como ele, que as coisas são o que são, sem mistério nenhum. (Merquior, 2016, s.p., grifo do autor)

Apesar de não usar a expressão “novo lirismo”, como poderia insinuar a leitura de Merquior, Portella faz notar que o estilo de João Cabral é resultado de uma visão de mundo e de um comportamento que define como “raciovitalista” (Portella, 1958, p. 149).⁷⁹ O termo forjado pelo crítico agrega o que de racionalista advém da sua formação inicial do poeta, de origem francesa, e o vitalismo próprio da sua condição de nordestino que cedo se encontrou nos valores culturais hispânicos. Assim, ele se integraria na “melhor tradição ibérica: já que os momentos mais altos da literatura ibérica foram precisamente quando ela foi razão e foi vida, e não apenas vida ou unicamente razão” (*ibidem*). Tal relação parece ser indicada no poema “Escritos com o corpo”, de *Serial*, a partir da aproximação entre o corpo feminino e a pintura de Piet Mondrian — uma das “afinidades eletivas” de João Cabral. Apesar da aparente frieza de seus quadros, especialmente nas reproduções, a impressão de algidez fica desfeita se são vistos de perto, desvelando a energia e a vibração da “cor acesa” (Melo Neto, 2014, p. 394).

A educação pela pedra, como bem adverte Eduardo Prado Coelho, não é um livro qualquer leitor, em especial para certo tipo leitor crítico; é um livro construído, premeditado e fabricado, que dificulta sua apreensão pela “velha crítica”, expressão usada por João Gaspar Simões “num esforço de autocritica” (Coelho, 1967, p. 2). Os dois críticos literários com maior longevidade em Portugal, cujas carreiras, em parte, coincidiram no tempo, como observa Miguel Tamen (2020), além de não se estimarem, eram representantes de modelos distintos, para não dizer antagônicos: Prado Coelho estava ligado à crítica acadêmica, feita a partir da universidade, onde ele esteve presente a vida toda; enquanto Gaspar Simões,

⁷⁹ Originalmente publicado em 9 de junho de 1956 no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, o texto foi coligido em *Dimensões I* (1958) com o título “João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo”.

à crítica impressionista — a “crítica de rodapé”, no dizer de Flora Süssekind (2003) —, que dominou os jornais durante muito tempo. Como vigorosos polemistas, eles não deixaram de trocar farpas, fazendo alusões, mais ou menos diretas, um ao outro, o que se verifica, por exemplo, nas recensões do livro de João Cabral.

Se, perante a poesia de João Cabral, a crítica mais tradicional ficou completamente desorientada, como observou Portella (1956), a “velha crítica” representada por Gaspar Simões, de acordo com Prado Coelho, teria pouco a dizer. Quando muito, tentaria esboçar uma psicologia do autor, procurando desenhar o que nele era individualidade, algo que não seria possível já que a poesia cabralina é como a fala da pedra, “inenfática, impessoal”, pontua o crítico, recorrendo à expressão de “Uma educação pela pedra”. Nesse caso, evocando o título do livro publicado em 1947, poderíamos afirmar que a única *psicologia* possível, no máximo, seria a *da composição*. Talvez sua dimensão pedagógica ajudasse a “velha crítica” a aprender — à sua custa, especifica o crítico — que o estatuto do autor no processo de produção literária não era psicológico, e sim topológico, isto é, textual. E, assim, ele acrescentava:

Paradoxalmente, aliás, a “velha crítica” salvaguarda a individualidade de cada autor assimilando-o a outros autores que o precederam e, *portanto*, o influenciaram ou podiam ter influenciado, estabelecendo, assim, um xadrez de correspondências literárias. Assim, o mais importante de Melo Neto (“a razão matemática”) estará já em Mário Saa, tal como Sartre está em Kierkegaard e o estruturalismo em Demócrito. Por este sistema de reduções sucessivas, que é aquilo que propriamente constitui o *trabalho da cultura*, tudo está em tudo [...]. (Prado Coelho, 1967, p. 2, grifos do autor)

Como “tudo está em tudo”, Prado Coelho estaria de acordo com observação de Fernando Pessoa quando distingue influência de subordinação no prefácio à *Antologia de poemas portugueses modernos* (1929). Tão natural quanto inevitável, a influência é vista como algo “de que não se sofre quem não vive” (Pessoa *apud* Martinho, 1991, p. 19), bem diferente da subordinação que, em vez de implicar a abertura de um caminho próprio, significa o fechamento ou a aniquilação da potência criadora. Prado Coelho demonstrava assim ter conhecimento dos artigos que Gaspar Simões escreveu sobre João Cabral, em particular daqueles que estabelecem uma relação de parentesco com Mário de Saa, que, segundo o crítico do *Diário de Notícias*, teria anunciado um quarto de século antes a rota do poeta de *Quaderna*, como apontou, desde em 1960, na apreciação desse livro. O tópico tornou-se recorrente — diríamos, até obsessivo — na sua produção crítica, inclusive em outras ocasiões quando o objeto de análise não era o

poeta brasileiro, mas sim outros autores.⁸⁰ Em vista disso, Prado Coelho sugere à “velha crítica” a leitura — ou melhor, a releitura — de um texto incontornável sobre o assunto, defendendo que a história literária é estrutural, e não linear, como dava a entender tal “xadrez de correspondências literárias”. Trata-se de “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luís Borges, que é incorporado ao discurso do crítico português através desta citação:

O poema “*Fears and Scruples*”, de Robert Browning, anuncia a obra de Kafka, mas a nossa leitura de Kafka enriquece e empobrece a nossa leitura do poema. Browning não o lia como nós o lemos hoje... Cada escritor *cria* os seus precursores. A sua contribuição modifica a nossa concepção do passado assim como do futuro. (Borges *apud* Coelho, 1967, p. 2)

A título de exemplo, a mensagem de Borges era suficientemente clara. Sem aprofundar a discussão, o crítico avança para o próximo tópico da recensão, o terceiro dos doze abordados no artigo, em que descreve a complexa estrutura do livro — dividido em 4 partes (a, b, A, B), cada uma constituída por 12 poemas, sendo estes nas partes minúsculas compostos por 16 versos, enquanto nas maiúsculas por 24 —, acompanhada pela transcrição integral do poema “Duas das festas da morte”, para que o leitor se ambientasse. Como indicam as reticências presentes no fragmento, Prado Coelho omite uma frase na sua citação de Borges que recuperamos não só para preservar o sentido completo e original do pensamento, como também por se tratar de uma questão fundamental para a nossa leitura: “No vocabulário, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polémica ou rivalidade” (Borges, 2007, p. 130, grifo do autor).⁸¹

Publicado pela primeira vez em *Otras inquisiciones* (1952), o ensaio de Borges tornou-se referência obrigatória nos estudos literários, ao propor uma nova leitura não só da obra de Kafka, como também da influência. Após analisar um *corpus* de textos da literatura universal de diversas épocas, ao qual inclui escritos filosóficos e teológicos, alargando o prisma do que considera literário, para reconhecer a voz e os hábitos textuais kafkianos, o ensaísta chega à conclusão de que os precursores de um autor não o determinam, ou influenciam. Em sentido oposto, é a obra desse autor que, ao assumir um lugar na tradição, modifica nossa leitura dos escritores e dos escritos que o antecedem. Esse ato de leitura

⁸⁰ O argumento é desenvolvido no artigo “A xácara e a razão matemática, na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Mário Saa”, publicado em 28 de março de 1962 no *Jornal de Letras e Artes*, é novamente citado na recensão crítica de *Poemas escolhidos* nas páginas do *Diário de Notícias* em 1 de janeiro de 1964. Também nas recensões publicadas nesse jornal sobre os livros *Lírica consumível* (16 mai. 1966) e *Os ovos d'ouro* (6 nov. 1969), de Armando Silva Carvalho; *Adereços, endereços* (18 mar. 1965), de José Carlos Ary dos Santos; e *Cantos cativos* (6 jun. 1968), de Arquimedes da Silva Santos.

⁸¹ Tendo em vista as pequenas diferenças na tradução, reproduzimos a versão de Davi Arrigucci Jr. (2007), na qual o fragmento citado por Prado Coelho apresenta-se da seguinte forma: “O poema “*Fears and Scruples*”, de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia a nossa leitura do poema. Browning não o lia como nós agora o lemos hoje. No vocabulário, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polémica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”.

subverte o paradigma da influência revertendo a noção de descendência, bem como as relações causais a que a história literária sempre esteve submetida. Desse modo, o autor de *A metamorfose* assume uma posição inédita do ponto de vista quer retrospectivo, quer prospectivo, na medida em que sua filiação ocorre *a posteriori* permitindo, de forma talvez paradoxal, a fundação de uma tradição que lhe é anterior. E, conseqüentemente, situando o próprio Borges como legítimo descendente de seu precursor Kafka.

Longe de querermos aqui analisar profundamente o texto, cabe-nos sublinhar um importante elemento apontado por Borges na passagem transcrita por Prado Coelho. No original, em nota de rodapé, há uma remissão para *Points of view* (1941), de T. S. Eliot, nomeadamente para páginas específicas do livro, que apresentam o ensaio “Tradition and the individual talent”, incluído antes em *The sacred wood: essays on poetry and criticism* (1920). Nessa passagem, em particular, o crítico norte-americano aborda a tradição a partir da sua dimensão de legado às gerações vindouras, embora contra a cega aderência e a repetição defenda que ela não pode ser herdada por quem a deseja automaticamente, mas antes deve ser conquistada com grande esforço. Em primeiro lugar, a tradição pressupõe um sentido histórico que leva um autor a escrever, ao mesmo tempo, com a “geração a que pertence em seus ossos” e com “toda literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país” (Eliot, 1989, p. 39). Somente assim um escritor poderia se tornar agudamente consciente de seu lugar no tempo e de sua contemporaneidade:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. (*ibidem*)

Na sequência desse fragmento, encontra-se a origem do pensamento de Borges. De acordo com T. S. Eliot, quando surge uma obra de arte realmente inovadora a ordem inicialmente estabelecida pelos monumentos já existentes — o cânone — é desestabilizada, provocando, assim, o reajuste de seus valores. Aí reside a harmonia entre o antigo e o novo, na medida em que se torna possível modificar o passado pelo presente, assim como orientar o presente pelo passado. Ao ser inevitavelmente julgado por padrões do passado, o autor adquire consciência crítica, não apenas histórica, o que não significa ser “amputado” por certo juízo de valor superficial limitado a considerar se ele é melhor ou pior do que os mortos ou deliberado por “cânone de críticos mortos” (*ibidem*). Porém, adverte-nos o crítico anglo-americano que o ajuste provocado pela nova obra não a torna necessariamente mais valiosa, deve ser

visto como um teste de seu valor, como, por exemplo, no caso de Kafka, sua obra não seria mais valiosa do que a de seus precursores.

Voltemos à recepção de *A educação pela pedra*. Na mesma direção apontada por Borges e Eliot, poderíamos dizer que a obra de João Cabral, assim como a de Kafka, provocou um movimentação no cânone ao assumir um lugar na tradição. É uma posição inequívoca que ficou patente desde a década de 1960, quando a poesia cabralina atingiu maturidade e ainda repercussão internacional com *Morte e vida severina*, destacando o nome de João Cabral como um dos mais importantes na época. O programa poético cabralino, que vinha sendo delineado livro a livro, atingia assim seu mais alto grau em *A educação pela pedra*, uma das obras mais singulares da poesia brasileira, que legitimou definitivamente o lugar do poeta no mais largo panorama da poesia de língua portuguesa. Desde o primeiro momento esse grande feito será sinalizado pela crítica literária brasileira e portuguesa, como faz Eduardo Prado Coelho ao se referir ao livro como “um manual de educação” (Coelho, 1967, p. 2), sublinhando o caráter pedagógico do livro — e da poesia de João Cabral — que não prescinde, de acordo com o próprio poema que a define, da sua lição de moral.

O crítico português também se ocupa de *A educação pela pedra* para demonstrar que existe homologia entre a obra e a vida: “Tudo o que Melo Neto escreve sobre o poema se aplica ao homem, e reciprocamente. Por isso a arte poética de Melo Neto é um tratado de moral e a sua ética um tratado de poesia” (*idem*, p. 8). Em primeiro lugar, tal atitude moral manifesta-se “por uma clarificação do poema” (*ibidem*), ao lançar uma luz violenta, perturbando o leitor habituado a outro tipo de poesia, mais subjetiva. Sempre geométrica e analítica — “o cartesiano de tudo nesse clima”, destaca, a partir “Num monumento à aspirina” — a poesia cabralina apresenta metáforas desenvolvidas ao longo do poema que ao incorporar novos elementos reforçam a carga significativa dos restantes. No seu desenvolvimento, sua principal função, além de dar a ver, é dar a conhecer. Todo o aspecto mecânico da construção do poema — da “máquina do poema” — pretende ser uma desmistificação da própria poesia, mas também do lugar do poeta, como aponta Prado Coelho citando o “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”. É sintomático que ele seja o único crítico português a comentar a marcante composição dedicada a Sophia. Embora não esboce análises comparativas, ocupa-se da analogia com a usina que se estende não só ao “elogio”, mas à valorização do que sustenta a atividade do poeta em oposição à ideia de inspiração: “Esta neutralidade técnica do trabalho do poeta transforma-se, por contraste, numa atitude de compromisso, pelo humor corrosivo que suscita” (*ibidem*).

Em segundo lugar, a atitude manifesta-se “por uma teoria dos cristais”, “dos diamantes líquidos” (*ibidem*), talvez sugerido pelos versos do poema supracitado transcrito pelo crítico: “Sophia faz-refaz, e subindo ao cristal, / em cristais (os dela, de luz marinha)”; ou de “Retrato de escritor”, onde a imagem do diamante líquido aparece. A partir da dicotomia “insolúvel” e “solúvel”, delineia-se o perfil do escritor que se dissolve “em toda tinta de escrever”: primeiro na tinta da “caneta-tinteiro” com o que ele escreve sempre sobre si mesmo “(manuscrito, até em carta se abrandar, / em pedra-sabão, seu diamante primo)”; depois na da “fita da máquina”, onde ele se passa a limpo em “(datiloscrito, já se acaramela muito / seu diamante em pessoa, pré-escrito)”; e, por fim, na “da [prensa] rotativa”, que produz seu “autoescrito / (impresso, e tanto em livro-cisterna / ou jornal-rio, seu diamante é líquido)” (Melo Neto, 2014, pp. 475-476). Este corresponde ao retrato de escritor de João Cabral: “Insolúvel: na água quente e na fria; / nas de furar a pedra ou nas langes; / nas águas lavadeiras; até nos álcoois / que dissolvem o desdém mais diamante” (*ibidem*). A ideia, contudo, não é explorada na apreciação crítica, que se volta para a reflexão sobre o tempo, um dos pontos mais fascinantes do livro, a capacidade de cristalizar a água em “Rios sem discurso”, ou de concretizar a passagem do tempo ao transformar a goma de mascar em objeto de reflexão em “Para mascar com *chiclets*”.

Óscar Lopes, na mesma direção de Prado Coelho, observa que *A educação pela pedra* poderia ser lido como *ars poetica* desde seu conteúdo mais aparente, o título e a dedicatória a Manuel Bandeira, a partir da qual o próprio livro se classifica enquanto antilira. No decorrer da leitura, o leitor comprovará “quase poema a poema” que se trata de “uma obra-prima de meditação profunda e inesgotável” (Lopes, 1968, p. 13). Todo o seu conteúdo — os temas nordestinos e os não-nordestinos, passando por coisas mais banais, como os *chiclets* ou a aspirina, por exemplo — é “uma lição de arte (ou padrão de juízo) para os poetas e leitores” (*ibidem*), demonstrando o extraordinário saldo positivo desta aparente negativa antilira. A capacidade de agarrar as coisas — de apalpá-las “com todos os dez / mil dedos da linguagem” (Melo Neto, 2014, p. 397), como se diz a propósito de Francis Ponge — em vez de se render a elas, de acordo com o crítico, é uma mestria que já tinha discípulos portugueses, como António Ramos Rosa, Sophia e outros. Embora não especificado, o “magistério cabralino”, para evocarmos a expressão de Ramos Rosa⁸², é vislumbrado, no seu caso, através da epígrafe que abre a seção “O deserto habitado”,

⁸² Na introdução de *Dois poetas novos do Brasil* (1972), escreve: “Armando Trevisan e Carlos Nejar, os dois poetas brasileiros de cuja obra poética se apresenta esta colectânea antológica, são, como não podia deixar de ser, dada a sua autenticidade, duas personalidades poéticas muito diversas e que, sob vários aspectos oferecem forte contraste e constituem, talvez, uma exemplar contraposição. Importa, no entanto, notar, desde já, um traço que as aproxima: a tendência para a sentença desenvolvida em discurso, por reflexo, decerto, do magistério poético de João Cabral de Melo Neto” (Rosa, 1972, p. 7).

de *Ocupação do espaço* (1963): “Cultivar o deserto / como um pomar às avessas”.⁸³ A citação de “Psicologia da composição” traduz o que Óscar Lopes diz a propósito da intenção do poeta: “[...] reduzir o que tem a dizer ao mínimo da pele e osso”, o que se revela “na predileção pelos prefixos que negam ou desincham: *inexcessivo, incorrupção, inenfático, inemocional, subvivo*, etc. (Lopes, 1968, p. 13). De modo mais flagrante, é o diálogo com a autora de *O Cristo cigano* (1961), evidente no poema “A palavra faca” — como veremos no capítulo **Diálogos** em **“Sob o sol inabitável” de Sophia de Mello Breyner Andresen**.

Quase dois anos após o lançamento do livro, em 23 de janeiro de 1968, a recensão crítica vinda a público na rubrica “A Crítica do Livro” é mais sucinta do que a de *Poemas escolhidos*. É um aspecto que merece destaque na medida em que ligado a certas contingências inerente ao ofício do crítico de jornal, que por vezes condicionavam a apreciação dos livros recebidos nas redações. Durante décadas, dois críticos exerceram regularmente esse papel nos principais jornais portugueses: Óscar Lopes, com sua colaboração na página “Cultura e Arte”, editada quinzenalmente às terças-feiras no jornal *O Comércio do Porto*; e João Gaspar Simões, no suplemento “Letras e Artes” publicado semanalmente às quintas no *Diário de Notícias*. O espaço dedicado à seção literária, assim como a outras, naturalmente era limitado e condicionado pelo limite de caracteres e pela mancha gráfica. Em razão disso era comum publicar num único artigo recensões críticas de dois livros — por vezes, três ou quatro — a partir de reuniões mais ou menos imprevistas, o que até poderia favorecer o exercício comparativo.

A educação pela pedra, assim, divide espaço com um recente lançamento da Portugal: *Ofício cantante* (1967), de Herberto Helder, integrado à coleção “Poetas de Hoje”, na qual a antologia cabralina tinha sido publicada. O excerto inicial do artigo, que ensaia uma aproximação entre os dois títulos, ficou inacessível aos leitores futuros, uma vez que não aparece no texto compilado em *Ler e depois: crítica e interpretação literária* (1969). Como se trata de um volume cuja organização é disposta por autores, o texto sobre Cabral perdeu, portanto, nessa edição, as referências originais. Por essa razão, transcrevemos integralmente o fragmento publicado no jornal:

Qualquer destes dois livros mereceria um longo ensaio: *A educação pela pedra* é uma obra de inexcédível pureza cristalina em vários daqueles eixos segundo os quais se orienta um dos melhores poetas brasileiros de sempre;

⁸³ Na recensão crítica de *Ocupação do espaço* (11 mar. 1964), Óscar Lopes tinha apontado a respeito do aspecto de “espaço desertado ou ainda não ocupado”: “Estamo-nos presentes, mesmo sem saber, precisamente porque alguma coisa de concreto nos resiste e nos nega. Daí a efusão lírica perante a materialidade mais óbvia, *dura* ou *firme*: a de uma *pedra*, uma *parede* ou *muro*, a estrutura óssea do corpo amado; António Ramos Rosa segue, na pegada de Ponge e Melo Neto, nesse êxtase do *real* (o real que nos revela a nós, precisamente, porque a sua positividade implica a do nosso êxtase, ou *estar-de-fora-dele*); e no amor redescobre aquele querer-se como massas compactas de Pedro Salinas” (Lopes, 1986, p. 239, grifos do autor).

Ofício cantante reúne a produção que entre nós se revelou no último decénio. Estudá-los-ei num único artigo, não vá a oportunidade perder-se. Mas alguma coisa os aproxima, coonestando esta reunião accidental: o arrojo de nunca parar no êxito fácil e consagrado, e ainda a obediência a uma severa disciplina formal no meio de tão grande ousadia de experiência. É difícil definir a natureza de tal disciplina, mas ela evidencia-se pelo simples e óbvio facto de Melo Neto dizer tudo que tem a dizer em poucos versos sempre entre enea — e dodecassilábicos, onde as orações se ligam pela mais sólida (e até elíptica) argamassa sintáctica; e pelo facto de Herberto Helder, mesmo quando radicaliza ao máximo o seu automatismo de imagens ou palavras, mesmo quando leva o encavalamento da pausa rítmica sobre a pausa frásica até ao ponto de partir sílabas entre dois versos ou de pontuar a meio de um período, nunca deixar quebrar-se o fio tenso da lógica periodal. Esta disciplina dá um bom exemplo ao meu artigo. Para quê dizer muita coisa, se, por definição, as coisas importantes nunca podem ser muitas. O que é preciso é descobri-las e cingi-las. (Lopes, 1968, p. 13)

O extraordinário encontro de poetas tão divergentes é promovido *a priori* por razões extratextuais, por circunstâncias imprecisas, possivelmente de ordem editorial, ligadas à circulação dos livros. Como era de se esperar, a edição de João Cabral, composta e impressa em julho de 1966, demorou a chegar às mãos dos leitores portugueses, o que pode ter sido ainda agravado pelo fechamento da Editora do Autor. Apesar de distribuída em território nacional, a edição de Herberto Helder é composta e impressa posteriormente, em outubro de 1967, o que justifica o aparecimento da recensão crítica no início do ano seguinte. Essa “reunião accidental”, já realizada nas páginas do *Diário de Notícias* com a recepção de *Poemas escolhidos* e *A doença*, de Gastão Cruz, voltaria a acontecer com *A educação pela pedra* em 25 de maio de 1967, dias após a publicação da recensão crítica de Prado Coelho no *Diário de Lisboa*: João Gaspar Simões, na rubrica “Crítica Literária” do suplemento “Letras e Artes”, analisa o último livro de João Cabral e de Ana Hatherly, *Operação 2: estruturas poéticas* (1967).

Entre 1966 e 1967, o ofertório cabralino é posto em prática de Berna, de onde são enviados os exemplares de *A educação pela pedra* para críticos e outros frequentes destinatários: José Cardoso Pires, Alexandre O’Neill, Alexandre Pinheiro Torres, João Gaspar Simões, Alberto de Lacerda, Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade (Figura 21). O único exemplar que não pertence a tal contexto é o de Ruy Belo, como indica a inscrição “Fundão, 1968”, testemunhando o encontro do poeta português e do brasileiro numa das suas passagens pelo país — como veremos a seguir em **Outros quadrantes**. Todos os autógrafos são bem semelhantes e apresentam praticamente o mesmo formato — “homenagem (muito) cordial” —, destacando, por vezes, admiração ou amizade. Inclusive O’Neill e Sophia, os mais próximos de João Cabral e mencionados nas páginas do livro, recebem autógrafos pouco expressivos.

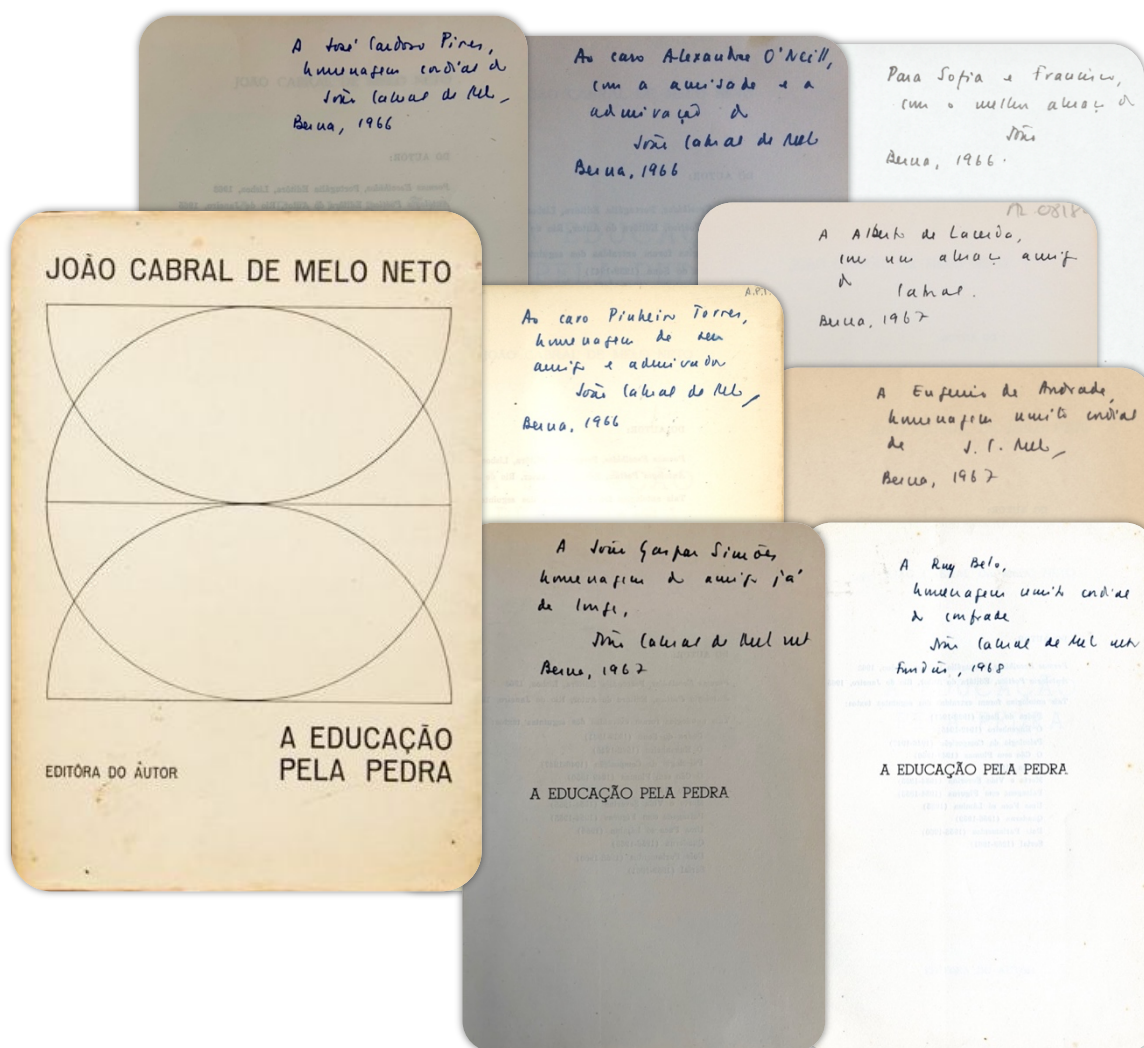


Figura 21: Exemplos de *A educação pela pedra*

Por último, mas não menos importante, destacamos um aspecto fundamental da primeira edição de *A educação pela pedra*: o seu peculiar arranjo gráfico, que expõe o caráter dual, tão acentuado por João Cabral em entrevistas. Possibilitando ao leitor uma visão de conjunto, o padrão pouco comum nos livros do gênero consistia em apresentar cada uma das duas partes dos poemas lado a lado, uma em cada página, acentuando as relações criadas entre as estrofes (Figura 22). Por conveniências editoriais, tal disposição desapareceria nas edições seguintes, que passaram a exibir o poema na mesma página, em favor do maior aproveitamento de espaço, e consequentemente do custo da edição. A diagramação, que nesse caso não era mero requinte do projeto gráfico, funcionava como recurso para facilitar a compreensão estrutural do livro, que teria sido planejado por João Cabral antes mesmo da feitura dos poemas. Por muito tempo esse importante pormenor gráfico foi completamente ignorado e desconhecido de grande parte de seus leitores, sobretudo àqueles que tiveram acesso à poesia cabralina nas inúmeras

edições da obra completa. Muitas delas, inclusive, produziram outros equívocos gráficos, que dificultam a percepção visual de diversos poemas, em especial da divisão estrófica, elemento muito caro para o autor.

Quarenta anos depois, em 2006, *A educação pela pedra* volta a exibir sua diagramação original na edição publicada em Lisboa pelas Edições Cotovia, na coleção “Curso Breve de Literatura Brasileira”, dirigida por Abel Barros Baptista (Figura 23). Segundo o ensaísta e professor, reconhecido brasilianista atuante na universidade portuguesa, a iniciativa visava à formação, no seu conjunto, de um manual de estudo que, como tal, não ofereceria um panorama global da literatura produzida no Brasil, nem se reduziria a arbitrárias escolhas, quer de eleição crítica, quer de gosto. Além de antologias, privilegiou-se a edição de edição autônoma e integral de obras indispensáveis, como é o caso do livro de João Cabral, que poderiam levar à revisão da condição da literatura brasileira em Portugal. Não por acaso, os volumes são acompanhados por aparato crítico, posfácios escritos por especialistas e indicações bibliográficas, em leituras esclarecedoras de obras ou autores, pouco ou nada conhecidos, do público português. Nessa edição, em “Dar a ver o poema”, Carlos Mendes de Sousa apresenta uma detalhada análise do livro, sem deixar de abordar momentos significativos da obra cabralina, acentuando, tal qual Óscar Lopes, seu contributo como “lição de poesia”, especialmente como “lição para poetas”.

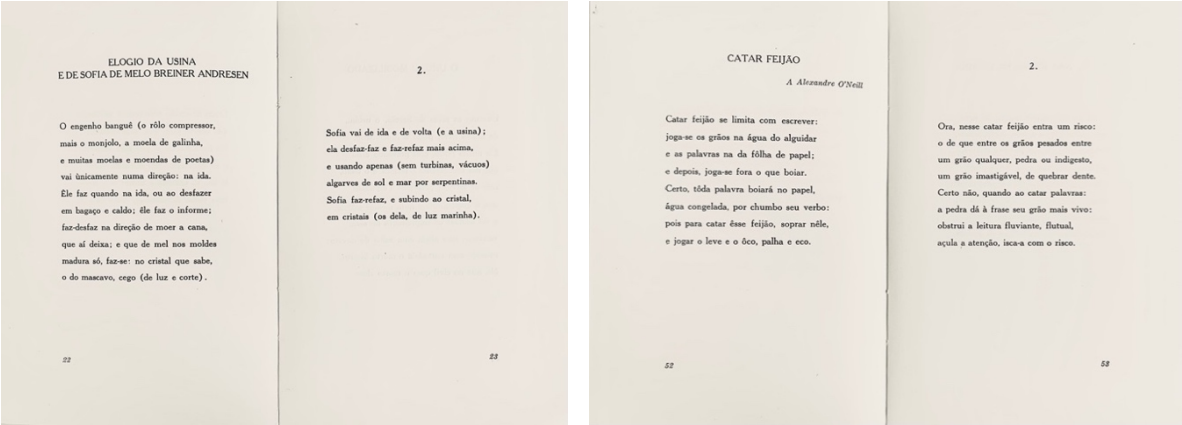


Figura 23: Exemplar da primeira edição de *A educação pela pedra* (1966)

ELOGIO DA USINA E DE SOFIA DE MELO BREINER ANDRESEN O engenho bangüê (o rolo compressor, mais o monjolo, a moela da galinha, e muitas moelas e moendas de poetas) vai unicamente numa direção: na ida. Ele faz quando na ida, ou ao desfazer em bagaço e caldo; ele faz o informe; faz-desfaz na direção de moer a cana, que aí deixa; e que de mel nos moldes madura só, faz-se: no cristal que sabe, o do mascavo, cego (de luz e corte). 28	2. Sofia vai de ida e de volta (e a usina); ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima, e usando apenas (sem turbinas, vácuos) algarves de sol e mar por serpentinhas. Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal, em cristais (os dela, de luz marinha). 29	CATAR FEIJÃO A Alexandre O'Neill Catar feijão se limita com escrever: joga-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 o leve e o ôco, palha e eco. 38	2. Ora, nesse catar feijão entra um risco: o de que entre os grãos pesados entre um grão qualquer, pedra ou indigesto, um grão imastigável, de quebrar dente. Certo não, quando ao catar palavras: a pedra dá à frase seu grão mais vivo: obstrui a leitura fluviente, flutual, aqual a atenção, isca-a com o risco. 39
---	---	--	--

Figura 22: Exemplar da segunda edição de *A educação pela pedra* (2006)

3. ENTRETEMPOS

O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz, de linguagem
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.

“O alpendre no canavial”

3.1. Outros quadrantes

Após a entrada triunfal no mercado editorial, com *Quaderna* e *Poemas escolhidos*, e o sucesso estrondoso de *Morte e vida severina* com a passagem do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca) por Lisboa, Porto e Coimbra, João Cabral de Melo Neto voltava a ser o centro das atenções. Dois anos depois, em 1968, o poeta brasileiro regressa a Portugal, dessa vez a convite do *Jornal do Fundão*, atraindo o interesse da imprensa graças ao ainda recente impacto provocado pelo *Auto de Natal pernambucano*, que conquistou os jovens portugueses e instigou o regime salazarista. Diante desse contexto repressivo, ele dispõe de uma prerrogativa fundamental, a imunidade diplomática que havia lhe garantido alguma tranquilidade durante a estada portuguesa em 1966 — e a sobrevivência na Espanha de Franco nos anos anteriores —, usufruindo do prestígio e do apoio institucional da Embaixada do Brasil. Qualquer questão política mais delicada, a qual antes de tudo deveria se evitar, eventualmente poderia ser contornada pela boa diplomacia que desde então se praticava entre os países.

Longe dos grandes centros urbanos, numa cidade do distrito de Castelo Branco, localizada na província da Beira Baixa, região do Centro, o jornal fundado por António Paulouro em 1946 tornou-se um dos veículos de comunicação mais prestigiados no país e, segundo Eduardo Alves (2009), uma das vozes mais incômodas do Estado Novo. Num dos mais emblemáticos ataques contra a imprensa, o jornal foi suspenso por tempo indeterminado em 23 de maio de 1965 logo após noticiar a atribuição do Grande Prémio de Novelística ao livro *Luuanda* (1963), de José Luandino Vieira. A medida ordenada pela Direção dos Serviços de Censura devia-se ao próprio conteúdo da notícia, já que havia sido oficialmente proibida qualquer menção ao prêmio, como também aos comentários elogiosos ao escritor angolano, que estava detido como preso político no Tarrafal⁸⁴. Apesar de não mencionar esse fato, a peça jornalística era uma provocação direta ao governo e uma crítica à perseguição dos intelectuais. O caso desencadeou graves sanções para todos os envolvidos, além da suspensão do jornal, a Sociedade Portuguesa de Escritores

⁸⁴ Campo de concentração mantido na ilha de Santiago, em Cabo Verde, para onde o regime de Salazar enviava os seus presos políticos. Por fazer parte do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Luandino Vieira era considerado “terrorista”.

(SPE), que promovia o galardão, é extinta por Salazar, e os membros que participaram do júri — Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, João Gaspar Simões e Manuel da Fonseca — foram detidos e interrogados pela PIDE. Mas, para o editor do suplemento “Argumentos”, do *Jornal do Fundão*, responsável pela divulgação da notícia, o desfecho seria mais trágico: proibido de publicar e lecionar em Portugal, Pinheiro Torres é forçado ao exílio, fixando-se, nesse mesmo ano, em Cardiff, no País de Gales.

Sob enorme vigilância, o *Jornal do Fundão* voltou às atividades seis meses após o incidente, mas com a imposição de ser visado pela Direcção dos Serviços de Censura em Lisboa, não mais na delegação de Castelo Branco como os demais jornais regionais. Claramente, a exigência era uma forma de dificultar a logística de produção, para comprometer a sua periodicidade, o que não viria a acontecer por mérito do diretor António Paulouro e de seus colaboradores que se desdobraram para cumprir a tarefa quase impossível: enviadas de comboio para a capital, as provas do jornal eram depois apresentadas à censura por um colaborador, responsável por transmitir à redação o resultado dos cortes por telefone. Assim, o jornal era um dos mais vigiados do país, por ser submetido a partir de então, nas palavras de Fernando Paulouro, “ao carimbo e ao lápis azul de Lisboa” (Paulouro *apud* Alves, 2009, p. 83), usados pelos censores para mutilar qualquer veleidade crítica.⁸⁵ Embora o retorno tenha sido penoso e nada pacífico, o jornalismo cívico e cultural corajosamente praticado na sua redação não parecia se abalar, muito pelo contrário: se fortalecia, num momento em que a imprensa e a opinião pública eram controladas e manipuladas pelo regime salazarista.

Desde cedo, o *Jornal do Fundão* percebeu qual era o seu papel na conscientização dos cidadãos, sobretudo numa época em que Portugal estava fechado ao resto do mundo. Devido à sua força cultural, mesmo estando distante da capital e dos outros centros artísticos e intelectuais, a publicação regional fez história ao reverter essa condição geográfica marginal em potência, afirmando-se como referência na área. Uma das iniciativas mais expressivas foi a criação do suplemento “& etc...: Magazine das Artes, das Letras, e do Espectáculo”, publicado entre 1967 e 1971, sob a coordenação de José Cardoso Pires e Vítor Silva Tavares — este último foi responsável por dar continuidade ao suplemento como publicação autônoma que está na origem da mítica Editora &etc. Com um arrojado projeto gráfico, as páginas do magazine estamparam inúmeros textos dos principais nomes da cena literária portuguesa de diferentes

⁸⁵ Nesse período, a repressão nos meios de comunicação foi endurecida pelo Estado Novo. De acordo com César Príncipe (1979), os censores receberam a ordem em 16 de setembro de 1965: “Qualquer referência aos seguintes escritores é para cortar – Luís Francisco Rebelo, Urbano Tavares Rodrigues, Sofia de Melo Breyner Andersen, Francisco de Sousa Tavares, Mário Sacramento, Fausto Lopo de Carvalho, José Augusto França, Jorge Reis, Natália Correia, Manuel Cardoso Mendes Atanásio, Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Manuel da Fonseca e Jacinto Prado Coelho. Estes nomes são cortados. Estes escritores morreram!” (*apud* Alves, 2009, p. 75)

espectros, desde José Régio até Ana Hatherly, passando por Herberto Helder, Eduardo Prado Coelho, Alexandre O'Neill, Mário Dionísio, Eugénio de Andrade, José Saramago, para citar alguns. Também outras manifestações culturais eram promovidas com frequência pelo jornal, para possibilitar a vinda de grandes personalidades ao Fundão, como a histórica visita de Juscelino Kubitschek em 1963, que gerou enorme comoção popular, deixando Salazar furioso, ou a marcante visita de Érico Veríssimo em junho de 1966.

Para marcar o seu 22º aniversário, em 14 de janeiro de 1968, o *Jornal do Fundão* anuncia que a festa comemorativa contaria com a presença de três grandes escritores brasileiros: João Cabral de Melo Neto, Marques Rebelo e Otto Lara Resende, e com a assistência de Carlos Silvestre de Ouro Preto, embaixador do Brasil. Na capa da edição seguinte, continuando a divulgação do evento, é publicada uma breve biografia dos convidados, porém a parte dedicada ao poeta de *A educação pela pedra* distingue-se das outras por incluir, além das referências bibliográficas, um testemunho de sua recepção:

João Cabral de Melo Neto é quase unanimemente considerado o maior poeta brasileiro depois de Carlos Drummond de Andrade. [...] Mestre incontestável dos jovens poetas brasileiros, João Cabral é-o também dos jovens poetas portugueses. A sua poesia áspera a um primeiro contacto, vai-se abrindo, com a leitura, a explosões de imagens e de sugestões profundas, comandadas por uma lucidez rara e animadas por uma enorme reserva de dignidade humana. Uma das suas obras mais facilmente comunicativas, a peça em verso *Morte e vida severina* valeu-lhe, inclusivamente em Portugal, uma popularidade que o resto da sua obra estava longe de conseguir; para isso terá também contribuído a música de qualidade excepcional que para ele escreveu Chico Buarque de Holanda, agora o menino bonito da música popular brasileira, bem como a representação quase impecável dos jovens do TUCA. (*Jornal do Fundão*, 1968a, p. 1)

Antes mesmo das informações iniciais, como a naturalidade ou o ano de nascimento, comuns nesse tipo de texto, João Cabral é apresentado por uma significativa descrição que lhe atribuía, embora com reservas, o título de maior poeta brasileiro. Numa primeira leitura, o enunciado poderia causar certa estranheza, uma vez que não fica bem claro se, nesse caso, a locução utilizada exprime posterioridade, isto é, se João Cabral é o maior poeta surgido após Drummond, ou hierarquia, se ele ocupa uma posição não muito inferior a Drummond. Dentro do cenário literário brasileiro, enquanto Manuel Bandeira teria voluntariamente renunciado a participar de qualquer disputa ao escrever “Sou poeta menor, perdoai!” (Bandeira, 2009, p. 182) na sua *Lira dos cinquent'anos* (1951), a rivalidade recairia sobre os outros dois poetas, tornando-se inclusive questão pessoal, e motivo de insegurança, para João Cabral. Durante os anos 1950, especialmente após a eclosão da Poesia Concreta, a discussão ganhou enorme repercussão na imprensa brasileira, reacendendo a polêmica, como bem observou Ivan Marques (2021). Pela régua concretista, João Cabral assume incontestavelmente o primeiro lugar do *ranking* — sendo considerado o

maior poeta brasileiro — como demonstra Décio Pignatari em “A situação da poesia brasileira” (1962), visto que ele enquanto discípulo de Drummond entendeu toda a lição do mestre e superou-a “em termos de projeto” (Pignatari, 2004 [1962], p. 112).

Afinal, contrariando as expectativas, João Cabral é o único a participar do colóquio no Fundão. Não sabemos ao certo o que teria motivado o não comparecimento dos outros escritores previamente anunciados, nem mesmo do embaixador. Mas, se a ausência de Marques Rebelo, que viria do Rio de Janeiro, poderia ser mais facilmente explicada por imprevistos que inviabilizariam a viagem, as ausências de Otto Lara Resende e de Carlos Silvestre de Ouro Preto são menos óbvias, já que ambos residiam em Lisboa, desempenhando funções na Embaixada do Brasil. Mais tarde, o *Jornal do Fundão* explicaria que antes do evento eles estiveram fora do país, em missão diplomática, por isso não conseguiram regressar a tempo de estarem presentes na comemoração. Sem considerar qualquer fator impeditivo, é bastante plausível que o antecipado anúncio das suas participações estivesse atrelado ao contexto político, para atribuir um caráter mais solene ao evento, evitando investidas da censura salazarista.

Em 4 de fevereiro de 1968, a notícia da “Jornada luso-brasileira com a presença de João Cabral de Melo Neto” recebe grande destaque na capa do *Jornal do Fundão*, ocupando quase toda a página: “Durante dois dias que ficaram na memória desta região tivemos entre nós, vindo expressamente de Barcelona, a convite deste jornal, um dos maiores poeta de língua portuguesa de todos os tempos” (*Jornal do Fundão*, 1968c, p. 1). Na noite de 27 de janeiro, aconteceu o colóquio “Poesia, hoje” no Cine-Teatro da Gardunha e no dia seguinte uma confraternização no Casino Fundanense, momentos que são assinalados por registros fotográficos. Na primeira fotografia, exibe-se uma imagem da mesa composta na sessão pública, onde o poeta brasileiro é acompanhado, à sua direita, por António Paulouro, Alves Redol, figura cimeira do neorrealismo português, e o folclorista beirão Jaime Lopes Dias, à sua esquerda, por José Cardoso Pires, Salette Tavares e Raul Moreira de Andrade, juiz-corregedor do Círculo Judicial de Castelo Branco. A presença do magistrado, que era amigo do jornal e publicara livros de poesia, como relembra Fernando Paulouro, era uma estratégia do diretor para garantir que os escritores portugueses estivessem presentes na mesa, o que seria motivo de proibição, e também para assegurar a realização do evento, alvo de diversas represálias.⁸⁶ Já na segunda imagem, que retrata a mesa principal do almoço, podemos distinguir, além do convidado de honra, o perfil de Fiama Hasse Pais Brandão (Figura 24).

⁸⁶ Fernando Paulouro Neves, que foi diretor do *Jornal do Fundão* desde a saída do seu fundador, em 2002, até 2012, concedeu um breve depoimento para o trabalho, via correio eletrônico, em setembro de 2020.



Figura 24: Capa do *Jornal do Fundão*, 4 fev. 1968

No canto inferior da primeira página, em nota mais concisa, é descrita a recepção de João Cabral na Embaixada do Brasil em Lisboa. No dia 30 de janeiro, a intelectualidade portuguesa reuniu-se para celebrar a presença do poeta brasileiro, entre eles, interlocutores de longa data como Vitorino Nemésio, Ruben A., Sophia de Mello Breyner Andresen, Alexandre O'Neill, e outros mais recentes, como António Alçada Baptista, diretor de *O Tempo e o Modo*, que também esteve no Fundão, o dramaturgo Luiz Francisco Rebello, autor de um artigo publicado nessa revista sobre passagem de *Morte e vida severina*

em Portugal, David Mourão-Ferreira, que conhecera João Cabral em 1965 durante a *Septième Biennale Internationale de Poésie*, realizada em Knokke-Le Zoute, na Bélgica — este encontro ficou documentado em raro registro fotográfico (Anexo IV, Figura 75). E, ainda, Arnaldo Saraiva, o responsável pela ida de João Cabral à Beira Baixa, António Paulouro, o anfitrião do colóquio, Maria de Lurdes Belchior, então parte da Direção do Instituto de Alta Cultura, e Gerald Salles Lane, diretor do Grémio Literário.

Nesse mesmo dia, à noite, o Grémio Literário promoveu um debate sobre a obra de João Cabral que, segundo o *Diário Popular*, contou também com a presença de Sophia e Nemésio, do escritor Ferreira de Castro, do adido cultural Otto Lara Resende, entre outros. Essas iniciativas são descritas em CT — sigla de carta telegrama, como se chamava na linguagem diplomática o documento que relata as missões — assinada por Carlos Silvestre de Ouro Preto em 1 de fevereiro de 1968, que comunicava ao Itamaraty a deslocação do cônsul-geral para Portugal, autorizada pela Secretaria de Estado, e o seu regresso a Barcelona no dia anterior. À carta que informa a passagem pelo Fundão, é anexado um aditamento mais extenso, incluindo todos os eventos em que o poeta-diplomata participou: um colóquio realizado no dia 29 de janeiro na Faculdade de Letras de Coimbra, onde o visitante foi apresentado pelo professor catedrático José Herculano Carvalho, que, devido à grande afluência de estudantes, teve de ser transferido para o Teatro Gil Vicente — onde o Tuca se apresentou em 1966 —; outro colóquio, no dia seguinte, na Faculdade de Letras de Lisboa, integrado ao programa de curso do professor Vitorino Nemésio, que fez a introdução da obra para uma assistência, composta por professores e alunos portugueses e bolsistas brasileiros, que lotou o maior anfiteatro da faculdade.⁸⁷

Vindo expressamente da capital catalã, onde exercia funções diplomáticas desde 1967, João Cabral desembarcou em Lisboa para uma missão “altamente significativa”, segundo a carta telegrama, já que “os tributos a ele prestados confirmam a opinião aqui generalizada de ser ele um dos maiores poetas de língua portuguesa” (JCMN, Dv 1). Desde a chegada, ele contou com todo o apoio institucional da embaixada, que colocou à sua disposição um automóvel oficial, conduzido por um dos funcionários que o levaria ao Fundão. João Cabral mal poderia imaginar que o seu chofer seria Ruben A., o antigo camarada que conhecera em Londres, quando este era leitor e professor de Português no King’s College. Eles tiveram um convívio estreito entre 1950 e 1952, ano em que ambos foram envolvidos em delicadas situações políticas que interromperam brutalmente sua permanência em solo britânico: João Cabral foi obrigado pelo Itamaraty a regressar ao Brasil, para responder ao inquérito que investigaria supostas

⁸⁷ O datiloscrito identificado como “Ata de viagem de Cabral” pertence aos “Documentos diversos” do Arquivo de João Cabral de Melo Neto — AMLB, Fundação Casa de Rui Barbosa.

atividades subversivas e a colaboração com comunistas; enquanto Ruben viu-se forçado a renunciar ao cargo que ocupava desde 1947, com o financiamento do Instituto de Alta Cultura, após ser alvo da censura literária e profissional de António de Oliveira Salazar a propósito do segundo volume de *Páginas* (1950)⁸⁸.

Já bem distante desse cenário conturbado, a viagem ao Fundão marcou o reencontro de Ruben A. com João Cabral. Mas as impressões do poeta brasileiro ficariam registradas nas dedicatórias que escreveu em exemplares de *Terceira feira*: o pertencente a Ruy Belo, “lembrança desta viagem / à Cova da Beira, que para / mim é uma espécie de / peregrinação” (Figura 25); e outro, oferecido a Arnaldo Saraiva, como “lembrança da viagem / a Portugal para conhecer / sua Cova da Beira, of. / João Cabral de Melo Neto” (Saraiva, 2014, p. 97). Através de um autógrafo nada *pro forma*, João Cabral revela-nos mais uma vez sua perspectiva de uma experiência portuguesa, como havia acontecido anteriormente no exemplar de Maria Helena Abreu, no qual documentou a comoção sentida ao ver a geração da jovem vibrar com *Morte e vida severina*. Outro aspecto importante, no primeiro caso, é a escolha vocabular, que não nos parece gratuita: desprovida de qualquer acepção religiosa, a palavra “peregrinação” sugere mais o sentido de “viajar por terras distantes” do que de “romaria”, insinuando o aspecto longo e exaustivo da jornada. Curiosamente, a opinião do visitante será compartilhada por seu chofer e cicerone.

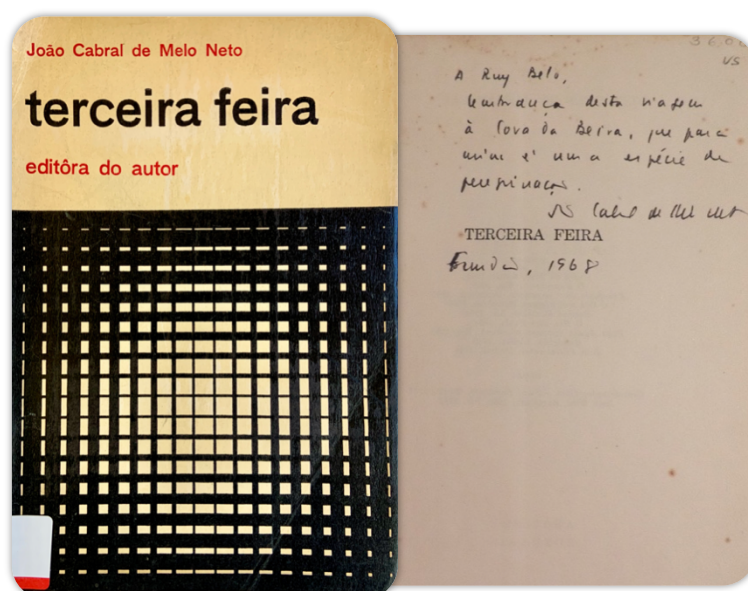


Figura 25: Exemplar de *Terceira Feira*

⁸⁸ Em carta ao então ministro da Educação, Salazar escreve: “Há páginas inteiras completamente ininteligíveis e irreduzíveis na análise das regras da gramática portuguesa, recheadas de termos de invenção do Autor e formadas sem tom nem som. [...] Parece-me que o livro pertence a uma onda modernista, e não é um caso para a Censura e para a política de costumes. Mas se o Autor é leitor em Londres, nessa qualidade temos nós de ver o que escreve e como escreve. Em conclusão: *O Autor não pode representar Portugal nem ensinar português.*” (Cruz et al., 2001, pp. 117-118, grifos do original).

Com mordaz sinceridade, Ruben A. narra o episódio a Curt Meyer-Clason, o tradutor alemão de João Cabral, que tinha estabelecido diálogo epistolar com o poeta alguns anos antes, em 1964, a fim obter os direitos de tradução.⁸⁹ Em carta de Lisboa, “2 do dois de 1968”, escreve o ficcionista português:

Acabo de sair de um mundo submerso. Acompanhei durante oito dias em viagem de literatura e homenagem o João Cabral de Mello [*sic*] Neto, fidalgo da palavra e de Pernambuco. Não fiz nada, aniquilou-me, um poeta a matar um prosador é coisa de virar tripas. De Lisboa viajámos para uma terra chamada o Fundão que aniversariava o seu jornal e aproveitava a ocasião para tributar ao autor do cão sem plumas uma saudação. Foi um encontro cheio de interesse, setecentas pessoas num teatro, mesa de presidência, escritores e pseudoescritores, burros e inteligentes, espertos e estúpidos, um frio de rachar os tornozelos mais recolhidos, noite perto da Serra da Estrela, numa funda evocação de espíritos livres em terra amordaçada, polícia por toda a banda, censura por todo o lado, o drama do subdesenvolvimento europeu, o mais trágico da era contemporânea. Deixa americanos morrerem no Vietnam, deixa que se comam todos, mas deixam a europa progredir nos eus mais íntimos da criação. O nosso João não fez conferência, apenas respondeu, e bem, com clareza e inteligência às perguntas do auditório, quase três horas de diálogo, mantendo-se, no entanto, um nível apreciável. Eu desfeito, não acredito na discussão aberta em público, não acredito nos poetas, não acredito em nada, injeções destas dão-me náusea, vômitos, pessoas que só falam da literatura, como se a literatura fosse *crochet*, mecanismo de automóvel puta sabida.⁹⁰ (Leitão, 1968)

Muito próxima da dicção que encontramos na prosa inventiva e irreverente fabricada por Ruben A. nos seus romances, a narrativa epistolar interessa-nos, além do prazer do texto, pelo imediatismo do registro documental, uma vez que certas informações ali expressas só poderiam circular, na melhor das hipóteses, em esfera privada. Talvez por ser funcionário da Embaixada do Brasil, o remetente parece não ter sido alvo de vigilância postal, prática habitual do setor de informação da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), o que aconteceu com muitos poetas e escritores, como, por exemplo, sua prima Sophia. Qualquer carta considerada suspeita — enviada ou recebida — poderia ser interceptada, para que passasse por análise, sendo posteriormente arquivada de modo a compor um processo com o nome do “visado”, sobretudo no caso daqueles autores que estavam sob a vigilância do regime salazarista. Sem nenhum tipo de constrangimento, Ruben expõe as circunstâncias políticas a que todos estavam sujeitos, não deixando de sublinhar o valor do encontro de “espíritos livres” em “terra amordaçada” (*ibidem*), embora expresse seu desagrado com esse gênero de confraternização literária.

⁸⁹ Trata-se da edição *Ausgewählte Gedichte* (Poemas selecionados), publicada em Frankfurt no ano de 1969. Antes disso, *O cão sem plumas* tinha sido traduzido por Willy Keller, sob o título *Der Hund ohne Federn* (1964).

⁹⁰ Uma cópia datilografada da carta pertence ao espólio de Ruben A. (BNP/E35), depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, da Biblioteca Nacional de Portugal. Mantivemos a grafia utilizada pelo autor.

Tal qual é descrita na carta, a presença ostensiva da polícia nunca poderia vir a público pela imprensa, então “amordaçada” pelo exame prévio da Comissão de Censura.

Antes mesmo de João Cabral pisar em solo português, o Posto de Vigilância da PIDE na Guarda, responsável pelo controle da região, comunica ao diretor da organização em Lisboa a iminente realização do colóquio através de um breve parecer, acompanhado pelo recorte e pela transcrição da notícia que foi veiculada no *Jornal do Fundão* em 14 de janeiro de 1968. Remetido dias depois, em 19 de janeiro, o ofício confidencial alegava que o evento literário poderia ser aproveitado para fins políticos, pois havia chances de que durante o colóquio e o almoço fossem feitas referências desfavoráveis ao governo, tendo em vista os princípios defendidos pelo jornal e a ideologia política do seu diretor. Destaca-se, também, que o convite feito ao embaixador do Brasil era uma forma de António Paulouro insinuar-se como elemento político mais destacado na região, convencendo os seus conterrâneos de sua alta influência, um gesto visto como clara afronta ao poder das autarquias locais, provavelmente alinhadas ao regime, que estariam sendo colocadas à margem da comemoração. “A bem da Nação”, seriam enviados agentes ao local para garantir a vigilância (Del/C PI 38003 — NT 4874).⁹¹

Tudo o que aconteceu durante as celebrações é detalhado em relatório extraordinário, anexo ao ofício confidencial de 29 de janeiro, concedendo-nos outro retrato — mais tendencioso — do evento. Em primeiro lugar, informam-se as ausências dos escritores anunciados no programa e do embaixador que presidiria a sessão pública, assim José Cardoso Pires assumiu o seu lugar, sendo-lhe imposta pelos agentes da PIDE a condição de não poder fazer qualquer intervenção verbal. No discurso de abertura, Paulouro teria declarado que “tudo iria avante, sem medo” (*ibidem*), frisando os condicionalismos a que estavam submetidos, porém diante de tais circunstâncias, ele dizia estar contente com a presença de João Cabral. Ao contrário do que era esperado, o poeta brasileiro não discursou, somente respondeu às perguntas da audiência. As mais relevantes do ponto de vista político foram citadas no ofício, como a questão feita por Mário Castrim, crítico de televisão do *Jornal do Fundão*, e também militante comunista, constantemente alvo do implacável “lápiz azul” da censura. Por fim, calculava-se que cerca de duzentas e cinquenta pessoas assistiram ao ato, número muito inferior ao contabilizado por Ruben A. naquela carta. Por um lado, a estimativa pode ter sido reduzida pelos agentes, por outro lado, exagerada pelo escritor. Já o almoço de confraternização teria contado com, aproximadamente, duzentas pessoas, vindas de diversas partes do país, a convite do diretor do jornal.

⁹¹ O processo (Del/C PI 38003 — NT 4874) encontra-se no Arquivo Nacional Torre do Tombo.

Mesmo sob a vigilância da PIDE, a festa luso-brasileira decorreu com alguma normalidade. No colóquio realizado no dia 27, após o debate entre João Cabral e o público, houve uma pequena sessão de leitura da sua obra, nas palavras do *Jornal do Fundão*, a cargo dos poetas Ruy Belo e Arnaldo Saraiva. Este último estreou-se em 1967, portanto, no ano anterior ao colóquio, com o livro *ae (poemas 1959-66)*, embora seja mais reconhecido pela atividade crítica e docente, em especial pela divulgação da literatura brasileira em Portugal. Antes disso, o então iniciante poeta publicou em periódicos e também figurou, ao lado de Belo, na *Antologia da novíssima poesia portuguesa* (1962), organizada por E. M. de Melo e Casto e Maria Alberta Menéres. Ao que tudo indica, foi no Fundão que João Cabral teve seu primeiro contato pessoal com vários intelectuais portugueses, inclusive com os dois poetas portugueses que emprestaram a voz aos seus versos. No caso de Saraiva, iniciou-se ali uma amizade que se estreitará ao longo dos anos, sobretudo na década de 1980, quando o poeta brasileiro assume o posto de cônsul-geral no Porto. Já no caso do autor de *Boca bilingue* (1966), o único encontro ficou registrado, de modo expressivo, numa dedicatória no exemplar de *Terceira feira* (Figura 25) e numa nota mais protocolar, no de *A educação pela pedra* (Figura 21), escrita na mesma ocasião.

O encontro entre Ruy Belo e João Cabral teria provocado certo impacto no poeta português, ainda que de um ponto de vista “refratário”, como bem define Manáira Aires Athayde (2016), às avessas do seu encontro com poetas do alto Modernismo brasileiro, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Jorge de Lima.⁹² Se o contato pessoal entre os dois no colóquio do Fundão não parece ter estimulado nenhum laço de amizade, como no caso de Arnaldo Saraiva, o desinteresse mútuo revela-nos, em certa medida, a relação desviante que ambos estabeleceriam em seus percursos literários, quer do ponto de vista poético, quer do ponto de vista crítico. Na obra de João Cabral, são raras as referências à poesia portuguesa: somente Cesário Verde, Sophia de Mello Breyner Andresen e Alexandre O’Neill conquistaram, em maior ou menor grau, posição de destaque. Em contrapartida, a obra de Ruy Belo aparenta estar mais aberta, ou propensa, ao diálogo com a poesia brasileira, especialmente em relação a Bandeira, figura tutelar e que contribuiu para a formação de seu discurso poético e de seu pensamento sobre a poesia.

Sem perder de vista o sentido refratário que define, Athayde consegue delinear, de modo arguto, pontos em que os autores de *Morte e vida severina* (1956) e de *Toda a terra* (1976) convergem. Num

⁹² Um dos tópicos do capítulo “«de lima de andrade de melo neto», ou depois de uma rasura” é intitulado “Encontro refratário: Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto”. Segundo o levantamento realizado pela autora, na biblioteca do autor encontra-se um exemplar de *João Cabral de Melo Neto* (1971), estudo de Benedito Nunes, e o LP de *Morte e vida severina* (1966).

livro torrencial como o de Ruy Belo, tão avesso à concisa dicção de João Cabral, são apontados aspectos próximos dos temas encenados no *Auto de Natal pernambucano*, como a “Canção do cavador”, o único poema do livro que é organizado em quadras, estrofe largamente utilizada na poesia cabralina e predominante na literatura popular. Nesse sentido, a questão agrária e a condição miserável enfrentadas no Nordeste brasileiro são quase as mesmas atravessadas no Alentejo português, como comprovam o depoimento de António Reis e a montagem realizada Conjunto Cénico Caldense em 1972 — que vimos em **Vida e glória severina**. Tal afinidade é ainda evidenciada na leitura do poema de Ruy Belo por seu diálogo direto com *Versos dum cavador* (1956), edição organizada por Tomás da Fonseca, reunindo os poemas de Manuel Alves, conhecido como “poeta cavador”, um trabalhador rural e analfabeto, “entre a enxada e a lira” (Athayde, 2016, p. 277).

O nome de João Cabral é citado ao menos uma vez na produção ensaística de Ruy Belo: inesperadamente no artigo “Vat 68 — um ano de poesia”, publicado em 22 de março de 1969 no jornal *Reconquista*, de Castelo Branco, mais tarde coligido no volume *Na senda da poesia* (2002). Antes de fazer um balanço dos livros editados no ano anterior, como evidenciava o próprio título, o autor destaca que 1968 foi um ano de morte para a poesia de língua portuguesa: “Morreu Manuel Bandeira, o nosso decano, ou melhor nosso padroeiro” (Belo, 2002, p. 257). Por infeliz coincidência, no mesmo dia, 13 de outubro, morreu o jovem poeta português Cristovam Pavia, com 35 anos, depois de suicidar-se na linha de comboio de Alcântara, em Lisboa.⁹³ Mas também foi um ano de poesia, graças a várias obras, como *Arte de música*, de Jorge de Sena, *Violão de morro e 9 romances na Bahia*, de Vitorino Nemésio, *Poesia III*, de José Gomes Ferreira, *Antologia* (1944–1967), de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Cântico suspenso*, de José Régio. A propósito deste último, Ruy Belo questiona-se sobre o lugar por ele ocupado, quando diz que “ler José Régio com sentido crítico” (*ibidem*) era um dos problemas imediatos de quem se interessa pela poesia portuguesa. Fica subentendido que ele estava sendo mal recebido, algo que é também contestado no texto, visto que o problema que a poesia de Régio levantava era justamente as suas relações com o Modernismo:

Poder-se-á ser poeta hoje sem se ser poeta moderno? E o que é ser poeta moderno? Será inserir-se na tradição criada a partir de Pessoa em Portugal, de Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, etc. no Brasil? E, no Brasil, como situar a poesia da geração de 42, designadamente a de João Cabral de Mello Neto [sic]? João Cabral não

⁹³ Como escreve Ruy Belo no poema “*In memoriam*”, do livro *Homem de palavras[s]* (1970): “Todos os anos são anos de morte / Os anos morrem por partes dia a dia / O poeta pode ser fraco pode ser forte / por vezes vai dar uma volta e demora / A treze do mês de outubro foram-se embora / manuel bandeira e cristovam pavia / Todas as mortes nos matam um pouco / seja a de um santo seja a de um louco / Na irmã morte viva a poesia: / Viva bandeira viva pavia” (Belo, 2004, p. 302)

será um contra-revolucionário? E José Régio? Eis uma série de perguntas — ou de problemas — a que, de momento, não nos sentimos habilitados a responder. (*idem*, p. 259)

Talvez esta fosse uma forma de expressar publicamente, ou de modo mais polido, um assunto que lhe inquietava na época, como comprovará o inédito que abre o dossiê dedicado a Ruy Belo, revelado pela revista *Inimigo Rumor* em 2003. Segundo esclarece a nota explicativa, o manuscrito incompleto não está datado, mas teria sido escrito entre meados de dezembro de 1968 e fevereiro de 1969, quer dizer, antes do artigo supracitado. Trata-se de um texto endereçado a alguém, provavelmente uma carta ao seu editor, que reproduzimos, em parte, considerando oportuna a longa citação:

Considero urgente a publicação deste livro, numa altura em que se joga o futuro da poesia de língua portuguesa. Não é que eu pretenda ser um mestre ou exercer influências. Pretendo simplesmente estar presente, com a minha crença no poder das palavras, apesar de tudo. Tenho 35 anos e cheguei a pensar que a poesia morrera. E ela efectivamente morreu, levada por onde a levaram alguns. Um novo parnasianismo se apoderou das nossas letras. A nossa tradição temos de ir buscá-la ao modernismo. E os poetas modernos são poucos. ~~Cito, além de Pessoa, alguns. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Brasileiros, sim. Peço desculpas, mas não distingo. Embora admire muito João Cabral de Melo Neto, não o cito. João Cabral é um contra-revolucionário. Em Portugal, a Sophia, o António Ramos Rosa, o Herberto Helder parecem-me poetas do presente e do futuro.~~ (Belo, 2003, pp. 13-15)

Tal como o original, o texto apresenta a rasura de Ruy Belo que tinha como motivação eliminar o que havia dito, mas, como bem notou Athayde (2016), ele acabava por acentuar ainda mais o próprio gesto. Encontramos no fragmento uma plêiade luso-brasileira, de poetas brasileiros e portugueses, que são encarados antes de tudo como poetas modernos independentemente da sua nacionalidade. Para efeitos de contextualização, no parágrafo anterior, o autor referia-se ao livro *Homem de palavras[s]*, admitindo a influência de Fernando Pessoa em certos poemas, aquele “que como bem sabem teve a coragem de morrer quase completamente inédito” (*idem*, p. 11). Ao reconhecer essa influência, ele dizia estar mais movido pelo intento de se mostrar mais lúcido e isento do que nortado pelo propósito de “desencorajar a chamada crítica de influências”: “Não me repugnaria até vir a ser considerado como um heterónimo de Pessoa, caso a crítica continue obstinadamente preocupada com poetas; em vez de decisivamente se interessar por poemas. Pessoa é o passado da actual poesia portuguesa. É a tradição” (*idem*, pp. 11-13). Na melhor das hipóteses, só restaria aos seus sucessores o talento individual, como apontou T.S. Eliot, também citado e rasurado no texto publicado pela revista.

Defendendo o regresso a determinada tradição modernista, Ruy Belo sugeria uma solução para combater, segundo ele, o “novo parnasianismo” que assolava as letras brasileiras e portuguesas. Não

fica bem claro se o suposto movimento referia-se à chamada Geração de 1945, que postulava a volta às formas tradicionais, ou às experiências vanguardistas proporcionadas pela Poesia Concreta no Brasil ou pela Poesia Experimental em Portugal. Apesar de expressar abertamente sua admiração por João Cabral, Ruy Belo considerava o brasileiro “um contra-revolucionário” (*idem*, p. 15), excluindo-o daquela linhagem moderna. Uma vez retirada a interrogação, a mesma expressão que será posteriormente usada no artigo de jornal adquiria no manuscrito o peso de uma opinião assertiva. Ao que parece, a poesia cabralina seria, na perspectiva de Belo, de algum modo, indissociável àquela geração, o que de fato não se verifica, mas poderia servir como razão para que ele fosse entendido como um poeta antimoderno.

Voltemos ao *Jornal do Fundão*. Alguns meses após o colóquio, no dia 31 de março de 1968, é publicado, sob a coordenação de Arnaldo Saraiva e o arranjo gráfico de Vitor Silva Tavares, o suplemento “Literatura Brasileira, Hoje” (Anexo IV, Figura 57), que reproduz gravuras de *Grabados populares del Brasil* (1963), volume editado pela Embaixada no Brasil em Madri por iniciativa de João Cabral e Ángel Crespo.⁹⁴ Com pretexto de assinalar a passagem do aniversário do jornal tão amigo do Brasil e a presença daquele que todos consideravam um dos maiores poetas de sempre, trata-se de uma homenagem à cultura brasileira, como esclarece a apresentação. Sem grandes ambições antológicas, estas páginas se destinavam a reunir colaborações inéditas de vários escritores, proporcionando ao leitor português um panorama revelador da importância e da vitalidade cultural produzida no país. Nas palavras de Saraiva, uma cultura “para a qual nós olhamos hoje com alguma inveja e com muita alegria” e “com a qual queremos estar solidarizados porque ela nos ajuda a ser jovens” (*Jornal do Fundão*, 1968f, p. 1).

Logo abaixo da apresentação, em destaque, encontra-se a parte dedicada a João Cabral, que inclui o inédito “Touro de lide”, acompanhado pelo retrato do autor e por uma nota biobibliográfica — a mesma reproduzida em 21 de janeiro na capa do *Jornal do Fundão*. Ao ser incluído em *Museu de tudo* (1975), o título do poema é ligeiramente alterado para “*El toro de lidia*”, que recupera a grafia espanhola da expressão usada no primeiro verso — “Um *toro de lidia* é como um rio / na cheia [...]” —, e se refere ao touro bravo, espécie destinada às arenas e ao duelo com o toureiro, aquele que domina a técnica de *lidar*, ou lidar touros, termo frequente em português como sinônimo de tourear. Tal qual vemos no livro, o poema é datado de 1962, uma marca rara na poesia cabralina, mas presente em outros do conjunto,

⁹⁴ Um exemplar de *Grabados populares del Brasil* (1963) encontra-se na biblioteca particular de Alves Redol, sob a guarda no Museu do Neorrealismo, situado em Vila Franca de Xira, contudo, não apresenta nenhuma inscrição, quer de dedicatória, quer de leitura. Outro exemplar consta como parte da biblioteca de Jorge de Sena, ainda em tratamento.

assinalando o seu caráter de miscelânea.⁹⁵ Composto durante o período de escrita de *A educação pela pedra*, como atesta a informação na primeira edição “Janeiro 1962 – Dezembro 1965” (Figura 20), ele é visualmente semelhante aos poemas reunidos nesse volume, característica que, escapando à mera aparência, é resultado da estrutura dual e do uso do verso mais largo. Ainda, do ponto de vista semântico, as duas estrofes desenvolvem, de forma complementar, a analogia entre a “cabeça de água” e a imagem do touro que “estoura na praça” e, assim como um rio na cheia, pode ser navegado pelo toureiro.

O único livro editado na década de 1970 reúne uma série de poemas que, segundo João Cabral, ele nunca conseguiu “encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior” (Melo Neto, 1975, p. 1), o que reforça a hipótese de que “*El toro de lidia*” tenha sido descartado de *A educação pela pedra*. Em *Museu de tudo*, há outros dispersos, dois deles vieram a público pela primeira vez em Portugal: “Fábula de Rafael Alberti”, na revista *O Tempo e o Modo*, no caderno especial “Do Brasil”, em 1967; e “Na morte de Marques Rebelo”, em *Estudos de Castelo Branco: Revista de História e Cultura* em 1974. Este último era originalmente composto por duas partes numeradas, que se tornaram poemas distintos no livro, “Na morte de Marques Rebelo” e “Relendo *Marafa*”, em referência ao romance de 1935.

Museu de tudo também fez parte do ofertório cabralino, como seria de esperar. Em 1976, João Cabral enviou alguns exemplares de Dacar para destinatários portugueses: “fraternalmente”, a Alexandre Pinheiro Torres; “com a velha admiração e amizade” a Alexandre O’Neill e “com a velha admiração de sempre” a Sophia de Mello Breyner Andresen (Figura 26). Mais tarde, o livro chegaria às mãos de outro poeta, como veremos em **Branco no branco, o leitor Eugénio de Andrade**.

⁹⁵ Cf. Cardeal, Rafaela (2016). *Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

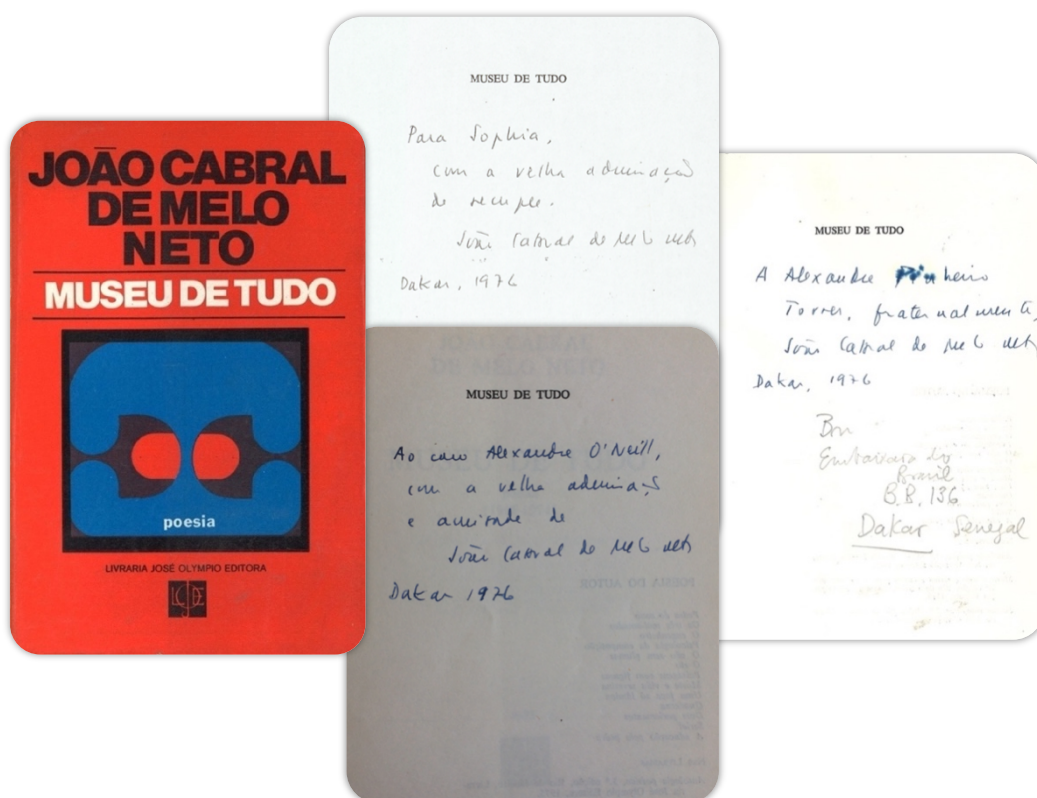


Figura 26: Exemplos de *Museu de tudo*

Na última página do suplemento do *Jornal do Fundão*, o magistério de João Cabral entre os jovens poetas brasileiros é confirmado pela dedicatória do poema “Engenho e arte”, de Cláudio Murilo.⁹⁶ Um dos nomes da nova geração, o poeta estreado em 1959 atraiu a atenção da crítica pela simplicidade de expressão, “resultado de longo e sofrido apuro técnico”, segundo o *Diário Carioca* (1960, p. 6). Mais tarde, ele figura na coletânea *Poesia viva I* (1968), apresentada por Antônio Houaiss, ao lado de outros jovens poetas como Affonso Romano de Sant’Anna e Félix de Athayde — este último, o autor de *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), a quem é dedicada a terceira parte do antológico poema “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961), que promove o encontro entre o “sim” de Cesário Verde e o “sim” de Augusto dos Anjos. Embora o testemunho seja expressivo, a homenagem do iniciante poeta acaba por recorrer a soluções fáceis, de modo pouco original, usando as palavras do mestre para definir o próprio conteúdo da sua lição, a “receita vocabular” da *educação pela pedra*, como se verificará também com certos discípulos portugueses.

⁹⁶ “No meu engenho / Não posso dizer / A palavra cisne / Para vos comover. // A melodia / A metáfora de pluma / Passam pela moenda / Uma a uma. // Adocicar mais / Este melado / É passar do ponto : / Poema estragado / A receita é vocabular, / Asséptica, de sal / A educação pela pedra / De João Cabral” (*Jornal do Fundão*, 1968f, p. 4)

Voltemos, mais uma vez, à carta de Ruben A. a Curt Meyer-Clason. Sabemos que a missão de João Cabral em território português não se restringiu à visita ao Fundão, como atesta a carta telegrama emitida pela Embaixada do Brasil. O regresso a Lisboa contava com uma parada em Coimbra, onde o poeta brasileiro participou de mais um colóquio, promovido pela Faculdade de Letras. Para o chofer Ruben A., que ao longo da vida foi um viajante infatigável e inclusive costumava organizar expedições com amigos pelo interior do país — como os icônicos “Passeios Mistério” —, a “peregrinação” cabralina logo se tornou extenuante. Bem distantes das excursões promovidas pelo ficcionista português, voltadas para a contemplação das belezas da paisagem e para os prazeres do convívio social, o programa do poeta-diplomata era todo dedicado a encontros literários e conversas demasiadamente acadêmicas. E, assim, o episódio continuava a ser descrito:

Nada, asneiras com nível, asneiras eloquentes, e todos convencidos que estavam no domínio do génio. Porra! E uma paisagem lá fora de estarrecer os sentidos, belezas sobre belezas, mas todos indiferentes, que coisa, gostam de um mundo apenas impresso, apenas incomunicável, diante da beleza ficam frios. Na viagem até Castelo Branco tentei mostrar, quase a medo, que havia distância na paisagem, uma medida sem medida, um campo com sobreiros, um jardim do Bispo com estátuas. Nada, nada, nada, merda de poesia de tudo, estou o mais declarado anti-intelectual do Ocidente. No dia seguinte pela manhã fugi para Alpedrinha, uma vila alcandorada na Gardunha, de beleza em granito, de estátuas e fontes, de alpendres e ruas de vida e morte, não severina. Tive de voltar a um almoço horrível, medonho, durou palavra de honra, durou da 1 da tarde às cinco e meia, teve 14 meu filho quatorze discursos, país democrático no olho do cú, país que não sabe bem fazer do tempo a sabedoria, país que tira o tempo aos outros é país todo de criminosos, sem direitas nem esquerdas. 5 horas 5 de discursos, calculas o que isso é, eu acabei a jogar palavras cruzadas comigo, a rir com números, doido no manicómio, assim partimos para Coimbra pela Serra da Estrela. (Leitão, 1968)

O relato da viagem é entremeado por comentários a respeito de João Cabral e do meio literário e intelectual português, na visão de Ruben A., um ambiente artificial, solene e pedante. No fragmento, isso fica bastante claro, com o contraste estabelecido entre o enorme aborrecimento causado pelo colóquio e o entusiasmo que poderia ser suscitado pela estarrecedora paisagem ao redor, as quais ele tanto queria mostrar ao visitante: “A Serra da Estrela estava nos grandes dias, nuvens a mastigarem pinheiros, uma raposa a procurar coelho, serranos no abrigo da geada, milhares de calhaus numa pré-história, festa da aldeia, requinte de funfungágá, igrejas e capelas [...]” (*ibidem*). Não muito distante do registro diarístico e autobiográfico que caracterizam a prosa de Ruben A., o excerto poderia ter sido retirado da sua obra ficcional. Mais adiante, ainda nessa mesma carta, o remetente prossegue narrando o itinerário: depois da passagem por Coimbra, eles pararam duas vezes. Primeiro, em Conímbriga, para

ver as ruínas arqueológicas romanas, nas palavras de Ruben, “os calhaus, os maravilhosos tapetes de mosaicos romanos, pedrinhas coloridas”, “uma Pompeia mais bela de primitivo” (Leitão, 1968); em seguida, já mais perto do destino final, na Batalha, talvez para apreciar o Mosteiro de Santa Maria da Vitória — mais conhecido como Mosteiro da Batalha —, uma das obras mais importantes da arquitetura portuguesa. Provavelmente fora do roteiro oficial, os pontos turísticos escolhidos refletem uma das preocupações que Ruben A. manteria ao longo da vida: a defesa e a preservação do patrimônio cultural português.

Ao olhar do entusiasmado cicerone, todo esse esplendor não parecia comover o apático visitante. No fragmento em que comenta a passagem pela Serra da Estrela, ele expressou o seu total desagrado: “a paisagem para o João Cabral é como entulho, só serve para se percorrer, mais nada, sem emoção”, “para o João Cabral a poesia é um parafuso de alumínio, e pronto” (*ibidem*). As belas e vívidas paisagens, que eram fonte inesgotável de estímulos para o ficcionista português, pareciam não provocar nenhum efeito no poeta brasileiro nem em seus confrades portugueses, pois eles estariam apenas interessados num “mundo impresso”, isto é, presos em torres de marfim, divorciados da realidade tangível. A carta é concluída com uma implacável síntese: “Faço justiça que adora o João Cabral como pessoa, mas está seco, morreu antes, sabes o que isso é?” (*ibidem*), interroga Ruben A. Por fim, ele acrescenta o seguinte diagnóstico: “Um homem que tem vergonha do amor, do sim através dos sentidos, apenas do caneco, da cabeça, um ser extremamente cauteloso na sua biografia, sensível apenas ao próprio acto de burilar o parafuso (*ibidem*). Um perfil que se relaciona, em certa medida, ao lugar comum criado à volta do poeta brasileiro, a ideia de que ele era tão frio quanto seus versos, um homem sem paixão, ou talvez um *homem sem alma*, para recordarmos o título da biografia escrita por José Castello (1996), imagem que será desconstruída por Ivan Marques (2021).

Além do detalhado relato da viagem ao Fundão, a carta enviada a Curt Meyer-Clason registra a incompatibilidade de gênios entre o efusivo ficcionista e o reservado poeta. Segundo Liberto Cruz (2001), Ruben A. tinha uma personalidade fascinante e inquieta que não deixava ninguém indiferente; era um *bon vivant*, temperamento que, em certos aspectos, poderia se aproximar de Murilo Mendes. Não por acaso, os dois foram grandes amigos e partilharam uma paixão comum pela Grécia, como testemunha *Um adeus aos deuses*, livro publicado após a primeira viagem de Ruben ao país, uma sugestão de Murilo, a quem o volume é dedicado: “este rastro de prosa recordará o mensageiro que me encaminhou à terra dos deuses” (Leitão, 1963, p. 9). Nas palavras de Eduardo Lourenço, Ruben era “uma personagem de

romance”, tão singular que seria até difícil de se inventar.⁹⁷ Numa linguagem caudalosa e envolvente, o autor de *O mundo à minha procura*, autobiografia editada em três volumes entre 1964 e 1968, testou todos os limites entre vida e obra, como também fez nas suas *Páginas*, série composta por seis volumes, entre 1949 e 1970, obra que é “misto de diário, memórias, viagens, leituras, peregrinações, encontros, vagabundagens, pensamentos, divagações, histórias” (Cruz, 2009, p. 11).

De volta a Barcelona, após uma curta passagem pelo Brasil, João Cabral finalmente escreve a Ruben A. em 28 de abril de 1968: “Aquela nossa viagem de automóvel foi uma das melhores que fiz na vida e ainda tenho nos olhos tudo o que vi” (Melo Neto, 1968a). Longe de qualquer diplomacia literária, a afirmação é bastante significativa, em especial por vir de um poeta do olhar, cuja intenção primeira era dar a ver. Muito agradecido pela calorosa recepção em Portugal, ele pedia desculpas por toda a trabalhadeira dada naquela semana, que incluiria ainda uma tarefa burocrática: a escrita das “CTs” — as cartas telegramas. “Você botou muito exagero de amizade no que disse” (*ibidem*), afirma João Cabral, revelando-nos, afinal, a efetiva autoria do documento oficial, assinado pelo embaixador, porém escrito por Ruben. E, ainda, o poeta brasileiro demonstrava interesse pela obra ficcional de Ruben, fazendo questão de sublinhar que, dos livros portugueses trazidos para a capital catalã, os seus seriam os primeiros da lista de leitura. Por fim, ele se despedia, na condição de “amigo incondicional e admirador idem”.

Infelizmente Ruben A. não teria a oportunidade de desfazer a má impressão deixada por João Cabral, nem ter conhecimento do real efeito provocado pela viagem ao Fundão. Anos após a sua morte, na edição *In memoriam Ruben Andresen Leitão* (1981) veio a público o comovente depoimento do então embaixador do Brasil em Senegal, Mauritânia, Mali e Guiné. Quase uma década depois a inesquecível viagem de automóvel pelo interior de Portugal, escreve João Cabral, de Dacar, em julho de 1976:

Ruben, mais do que levar-me ao Fundão, parecia interessado em mostrar-me regiões de Portugal completamente desconhecidas de mim. (Lembro-me das falésias a pique entre as quais o Tejo entra Portugal, lembro-me de Castelo Branco, onde todo mundo gostaria de viver na velhice e morrer, etc...)

Depois do Fundão, da experiência de tudo, da visita a Covilhã, do outro lado do vale, dos pequenos povoados vazios de homens válidos (mobilizados todos para guerra na África), povoados quase abandonados, onde só se viam

⁹⁷ Parece-nos oportuno lembrar o depoimento publicado no jornal *Público* em 2007, na ocasião do colóquio *Homenagem a Ruben A.*: “‘É uma personagem de romance’, diz Eduardo Lourenço, para quem Ruben Andresen Leitão foi uma das ‘pessoas mais originais que [conheceu] na vida’, um personagem singular. ‘Não sei se alguma vez alguém inventará um personagem de romance tão singular como foi Ruben A.’ Não pertenciam à mesma classe social, mas Ruben Andresen Leitão convidou Eduardo Lourenço nas vésperas de defender a tese sobre D. Pedro V para ir ter com ele ao Hotel Astória, uma espécie de Ritz da Coimbra desse tempo. ‘Fui encontrar o meu futuro amigo Ruben, que me recebeu como um príncipe no seu quarto, fazendo a sua *toilette*, como Luís XIV diante do seu amigo provinciano, que acabava de conhecer, da maneira mais divertida possível. Naquela altura o que me ficou foi a ideia de um Ruben que era uma espécie de encarnação de um Fradique Mendes. Foi divertidíssimo!’”.

mulheres vestidas de preto (meninas, moças ou velhas), de vida difícil e irrespirável (num desses povoados vi uma espécie de *kermesse*: só que os prémios a serem obtidos nada tinham lúdico ou de fonte de prazer desinteressado: eram linguiças, queijo, comida), atravessamos a Serra da Estrela e chegamos a Coimbra, que eu conhecia, mas que ele provou que eu não conhecia. (Melo Neto *apud* Ribeiro, 1981, pp. 245-246)

No fim das contas, todo o esforço de Ruben A. foi reconhecido, embora João Cabral não tivesse atendido às altas expectativas do anfitrião. As paisagens vistas durante a excursão ficaram marcadas nas retinas do poeta, em particular os escarpados desfiladeiros, onde o rio Tejo tornava-se português. A “mesma paisagem reduzida à sua pedra”, onde a “vida veste ainda / sua mais dura pele” (Melo Neto, 2014, p. 188), para recordarmos a fala do Capibaribe ao passar por “Terras de Limoeiro” no decurso de *O rio* (1954). No mesmo fragmento, acentua-se como a paisagem endurecia aquela gente: “Há aqui homens mais homens / que em sua luta contra a pedra / sabem como se armar / com as qualidades da pedra” (*ibidem*). Nas aldeias portuguesas, a mesma vida severa e severina é observada numa região onde a população, isolada geograficamente, sobrevivia em condições de extrema pobreza, abandonada à sua própria sina pelo governo de Salazar. A vida das famílias que ali viviam, como em todo o país, ficou marcada pela mobilização para a Guerra Colonial, na perspectiva africana, as Lutas de Libertação das Colónias Portuguesas que se iniciaram em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique em 1961, e mais tarde dariam origem ao 25 de Abril de 1974. Os treze anos de guerra agravaram ainda mais a baixa densidade demográfica do interior, reduzido quase à população feminina, às mulheres, de todas as idades, vestidas de preto, cobertas de luto por seus pais, maridos ou filhos que, não escapando do recrutamento militar obrigatório, tantas vezes, partiam definitivamente.

Um ano depois da viagem de automóvel, em 1969, Ruben A. envolveu-se em mais uma iniciativa dedicada ao poeta brasileiro. Como representantes da embaixada, ele compareceu ao lado de Otto Lara Resende à conferência “João Cabral de Melo Neto – modelo de um poeta objectivo”, realizada por Georg Rudolf Lind na Galeria Quadrante, em Lisboa, que será mais tarde editada na *Humboldt: Revista para o Mundo Luso-brasileiro*. Desdobrando as suas atividades entre galeria de arte, livraria e editora, o espaço gerido por Eduardo e Maria Alice Ferreira desempenhou um papel importante no circuito artístico-cultural da cidade desde 1966. Com a Poesia Experimental, a Quadrante estabeleceu firme relação, organizando eventos, performances, *happenings*, exposições e lançamentos de livros, assim como a publicação de autores como E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly, que, além da poesia, dedicaram-se a teorizar e divulgar o movimento. Inclusive, ali ocorreu a primeira mostra individual de Hatherly, “Anagramas”, em março de 1969. Como eixo de experimentação e discussões artísticas, as galerias-livrarias — ou livrarias-

galerias — dominaram a cena portuguesa no período, dinamizando a formação crítica de um público submetido ao controle ideológico e à censura do Estado Novo.

Lembremos que a Quadrante já tinha sido mencionada na carta enviada de Lisboa por Ubiraju Carneiro da Cunha a João Cabral em 1967. Narrando o encontro com Eduardo Ferreira, o proprietário da livraria-galeria, também distribuidora especializada em livros brasileiros, ingleses e técnicos de arte, o remetente acabou por registrar a recepção mais imediata da obra cabralina a partir de uma perspectiva mercadológica. Na sequência das apresentações do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), houve uma grande procura por *Morte e vida severina*, conforme é relatado pelo livreiro, que tinha vendido trezentos e cinquenta exemplares do livro, número bem expressivo considerando o reduzido público leitor de poesia, sobretudo brasileira. Mas a demanda não ficou restrita ao *best-seller* de João Cabral — talvez o livro de poesia brasileira mais vendido —, atingiu, por conseguinte, *A educação pela pedra*, o volume editado em 1966 no auge da consagração popular do autor, cujos exemplares desapareceram rapidamente das prateleiras. Devido aos inúmeros pedidos feitos pelos leitores, o livreiro tentou, como já dissemos, sem sucesso, contatar a Editora do Autor, para obter novas remessas.

Em carta de 24 de março de 1969, Otto Lara Resende informa João Cabral sobre a conferência que aconteceria dentro de alguns dias com apoio da Embaixada do Brasil em Lisboa, divulgado em vários jornais e pela própria Quadrante em convite (Anexo IV, Figura 58). O próprio Otto seria responsável por reproduzir no mimeógrafo da embaixada alguns poemas, previamente indicados pelo conferencista, que seriam distribuídos ao público, para acompanhar a leitura dos estudantes brasileiros universitários. Nas suas palavras, o grupo que tinha feito um recital em homenagem a Manuel Bandeira, em outubro de 1968, iria “dizer poemas, à moda deles, que é simpática” (Resende, 1969). Embora soubesse que João Cabral tinha viagem marcada para o Rio de Janeiro, e que qualquer deslocação exigia autorização prévia, Otto atendia o pedido dos donos da Quadrante, convidando o poeta para assistir ao ato. Em razão desses impeditivos, ele imediatamente sugere que no regresso o amigo fizesse uma parada em Lisboa. Nesse ínterim, poderia articular uma visita pública à galeria, talvez uma leitura de poemas ou uma palestra:

Ocorre-me que, talvez se considerando mau ledor, ou pelo menos inibido, a Sophia poderia ler os poemas, os estudantes poderiam repetir (e melhorar) o espetáculo (a Ana Maria está aqui, sabia?) e você podia responder a perguntas ou dar-se às feras de qualquer forma. Se você topa, para aproveitar a sua passagem, podíamos combinar algo mais — uma ida sua à Universidade ou qualquer coisa do género, aparentemente grave, que impressione o Itamaraty [...] (Resende, 1969b)

Na mesma carta, Otto relatava a passagem de outro poeta-diplomata pela Quadrante, talvez para convencer João Cabral a aderir à sua proposta: tratava-se do recital de poesia apresentado por Vinicius de Moraes na galeria, em 1968, de que “não se fez publicidade para não virar comício” (*ibidem*).⁹⁸ Outro aspecto assinalável na correspondência é a encomenda feita por João Cabral, implícita na carta resposta de Otto: reporta-se a um livro de Óscar Lopes, cujo título não é especificado, possivelmente o recém-lançado *Ler e depois* (1969), primeiro volume a reunir a sua produção. Além da visita à Quadrante, os planos do adido incluíam uma ida ao Porto, onde morava o crítico, segundo ele, “seu hermeneuta que muito gostaria de lá o ter” (*ibidem*), e ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de Coimbra, com o objetivo promover eventos fora de Lisboa, contornando uma reclamação constante recebida pelo setor cultural da embaixada.

O ano de 1968, em que ocorreu a inesquecível viagem de automóvel ao Fundão, poderia ainda ser lembrado por outro motivo. Em fevereiro, após regressar de Portugal, João Cabral partiu para o Brasil por causa do casamento da sua irmã, que seria realizado no Recife, mas ele também pretendia participar, de acordo com Ivan Marques (2021), do lançamento de *Poesias completas* no Rio de Janeiro. Em 8 de abril, o livro vem a público numa noite de autógrafos organizada pela editora Sabiá, de Rubem Braga e Fernando Sabino, rendendo a venda de mais de duzentos exemplares. A quarta recolha da obra cabralina foi o grande livro comercial responsável por consolidar o nome do autor, porém, como observa Marques, o sucesso devia-se também à encenação de *Morte e vida severina*, que tinha conquistado o largo público. Sem a habitual ordem cronológica, os livros eram exibidos na edição do mais recente ao primeiro, isto é, de *A educação pela pedra* a *Pedra do sono*, produzindo um interessante efeito receptivo ao destacar, em termos retrospectivos, a coerência do projeto cabralino, cujos extremos estavam atados pela pedra, o símbolo portátil que acompanhou todo seu percurso. Meses depois, em agosto, João Cabral é eleito para a Academia Brasileira de Letras, tornando-se, com 48 anos, o mais jovem imortal da casa. A cerimônia de posse, no entanto, será realizada somente em maio de 1969.

Poesias completas naturalmente tornou-se peça do ofertório cabralino, embora de modo mais restrito, talvez devido ao sucesso de vendas da edição. Um exemplar é enviado ao primeiro leitor crítico da poesia cabralina em Portugal: Vitorino Nemésio, a quem João Cabral se refere como “prezado Mestre”

⁹⁸ O recital foi gravado e editado em *long-play*, com o título *Vinicius em Portugal* (1969), pelo selo Festa. Em 1968, o poeta participou, ao lado de José Ary dos Santos e de Natália Correia, numa grande tertúlia musical na casa de Amália Rodrigues, onde se cantam fados e se lê poesia. A noite em Lisboa está imortalizada no álbum “Amália/Vinicius” (1970), narrado pelo escritor David Mourão-Ferreira, que teria chegado à marca de meio milhão de cópias vendidas, só no Brasil.

(Figura 27).⁹⁹ Haja vista o formato protocolar das dedicatórias, sempre sucintas, com poucas variações, enlevos afetivos ou declarações desse gênero, é um vocativo que nos chama a atenção. Em cartão-postal de 17 de agosto de 1968, o destinatário agradece a preciosa oferta que dizia ir “devorando” nos curtos intervalos da atividade docente e dos calores do verão lisboeta. A elogiosa apreciação do poeta e crítico português destaca a alternância entre as “gestas” castelhanas e catalãs e as pernambucanas, ensaiando uma aproximação com autor de *Mensagem*: “Você é o único poeta épico moderno da nossa língua: bem mais a Pessoa no épico! Tira lírios do metal e da pedra. Eu não me canso de ler!” (Nemésio, 1968). Em carta de 2 de setembro, o elogio é recebido por João Cabral como o melhor “reward” que poderia caber a um escritor. Quanto à promessa de envio de *Violão de morro*, livro de Nemésio que estava no prelo, ele manifesta particular interesse, dizendo-se aguardar “pressuroso, e curioso, e ávido” por seu exemplar (Melo Neto, 1968b).¹⁰⁰

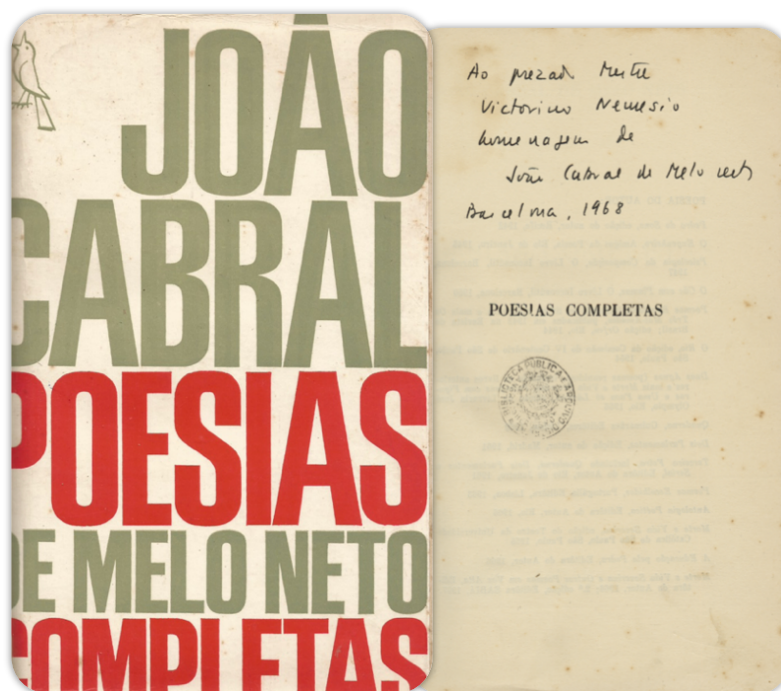


Figura 27: Exemplar de *Poesias completas*

⁹⁹ Um exemplar de *Poesias completas* pertence à biblioteca pessoal de Jorge de Sena, mas sem dedicatória ou outra indicação (BNP, J.S. 13)

¹⁰⁰ Mais tarde, *Violão de morro* é incluído na edição *Poemas brasileiros* (1972), que copia os poemas até então compostos e publicados pelo autor com essa temática.

Como sinalizam os episódios envolvendo o colóquio do Fundão e a conferência de Georg Rudolf Lind, a Embaixada do Brasil em Lisboa foi bastante ativa na divulgação da obra cabralina. Por representar esse tipo de interesse, o setor cultural era chefiado por um adido, funcionário designado para função, que muitas vezes não era diplomata de carreira, como os escritores Otto Lara Resende e Murilo Rubião. É natural que o fato de João Cabral estar diretamente ligado ao Itamaraty fosse um aspecto determinante, não por qualquer nepotismo institucional, mas por outras conveniências. Não podemos negar, contudo, que a camaradagem — por vezes, a amizade mais íntima — entre os diplomatas alocados no estrangeiro facilitaria alguns trâmites, para além dos benefícios do ofício, como a própria imunidade, o livre trânsito entre países, ou ainda o uso da mala diplomática, frequente para o envio e a recepção de cartas e livros. Também a proximidade do poeta-diplomata, que serviu muitos anos na Espanha, pode ter sido um fator considerável, sem contar, é claro, a relevância que a sua obra ia adquirindo entre os portugueses, em especial na década de 1960 com a publicação de *Quaderna* e de *Poemas escolhidos*, que culminou, graças ao Tuca, com a grande apótese de *Morte e vida severina*.

Através da correspondência passiva de João Cabral, temos conhecimento de outras iniciativas que promoveriam a sua poesia, mas que não chegaram a sair do papel. Uma delas, inclusive, idealizada por Sophia de Mello Breyner Andresen: segundo Otto Lara Resende, tratava-se de um projeto para gravar a leitura dos poemas de João Cabral. Para concretizar o projeto, o adido planejava algo mais ambicioso que iria contar com o patrocínio do Departamento Cultural e o apoio da gravadora Festa, fundada por Irineu Garcia.¹⁰¹ Em carta de 24 de junho de 1968, Otto escreve a João Cabral: “Imaginei que se podia fazer uma série de discos: portugueses lendo brasileiros (o Alexandre [O'Neill] leria o Manuel Bandeira etc.) e portugueses lidos por brasileiros (v. leria a Sophia)” (Resende, 1968). Afinal, ideia não se realiza, porém, em fevereiro de 1969, vem a público o LP *João Cabral de Melo Neto por ele mesmo*, gravado em Barcelona pela Festa, Discos Ltda. — a “primeira editora brasileira de literatura falada em discos”, como se apresenta na revista *A Leitura*. Em formato luso-brasileiro semelhante ao sugerido na carta, tinha sido lançado pelo mesmo selo fonográfico o LP *Recital João Villaret – Poesia brasileira – Antologia* (1957), que incluía poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes, João Cabral, entre outros, declamados pelo ator português.¹⁰²

¹⁰¹ Cf. Delfim, Ana Paula Orlandi Mourão (2018). *Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

¹⁰² O declamador português participaria de outros projetos da gravadora: Fernando Pessoa por João Villaret (1967) e Fernando Pessoa in memoriam (1968); ainda contribuiria, em parte, em Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt — um documento para a história (1967) e Manuel Bandeira in memoriam (1968). (cf. Delfim, 2018)

O apoio institucional recebido pela obra de João Cabral não era tão recente, como documenta a primeira entrevista concedida pelo poeta a um jornal português. No *Diário de Lisboa* veio a público, em 3 de março de 1958, a conversa com o jornalista Marques Gastão, que aconteceu entre amigos, com a presença de colegas diplomatas, entre eles, Fanor Cumplido Júnior, chefe do Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil, órgão ligado à Embaixada do Brasil em Lisboa. Curiosamente, seu nome aparece na dedicatória do poema “Sobre o sentar-/estar-no-mundo”, de *A educação pela pedra* (1966), um tipo de homenagem que é expressiva pela importância do livro, mas menos prodigiosa já que nela prevalece, de acordo com Antonio Carlos Secchin (2020), o protocolo da simples amizade, destituída de sintonia literária, como acontece, por exemplo, com as dedicatórias de livros. Em centenas de poemas escritos pelo autor, apenas cerca de quarenta e cinco apresentam aquela marca, e, em grande parte, eles estão reunidos em *A escola das facas* (1980) e naquele livro. Nele, ainda, há dedicatórias ao diplomata Jatyr de Almeida Rodrigues e a José Sette Câmara, constante nos poemas de João Cabral, que também homenageou outros amigos ligados ao Itamaraty, como Otto Lara Resende, Antônio Houaiss, entre outros.

Meses depois da breve passagem por Lisboa, em bilhete de 14 de agosto de 1958, Fanor Cumplido Júnior escreve a João Cabral, relatando o empenho do Escritório para a sua divulgação, o que é comprovado pelo envio do *script* do programa “Estrelas do Cruzeiro do Sul”, suplemento semanal do programa “Aqui Brasil”, realizado por Álvaro Lemos nos estúdios da Rádio Graça, sob o patrocínio da embaixada. Trata-se do terceiro episódio, emitido em 1 de agosto, que consistia na transmissão da poesia e da voz de João Cabral, a partir do LP *Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto* (1956), o décimo volume da coleção “Poesias” lançada pela Festa.¹⁰³ Dos oito poemas gravados, todos de *Paisagens com figuras*, foram escolhidos cinco: “Pregão turístico do Recife”, “O vento no canavial”, “Vale do Capibaribe”, “Volta a Pernambuco” e “Alto do Trapuá”. Entre a reprodução de cada um, o locutor narrava aos ouvintes portugueses do Continente, Ilhas (Açores e Madeira) e Ultramar (então colônias portuguesas na África) as informações também extraídas do disco, em especial do texto escrito pelo crítico Tristão de Athayde, estampado na contracapa. Transcrevemos os fragmentos que foram veiculados no programa com ligeiras alterações:

¹⁰³ Referimo-nos a *Poesias*, volume 10, editado pelo selo Festa, no Rio de Janeiro, em 1956, que contava no lado A com a leitura de poemas de Murilo Mendes e, no lado B, de João Cabral. Entre 1955 e 1958, a coleção editou treze discos, reunindo em cada um, dois poetas brasileiros, num total de vinte e quatro autores, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, entre outros.

João Cabral de Melo Neto já pertence à chamada “geração de 45”, embora estreasse em 1942 com a sua finíssima flauta da *Pedra do sono*. Já pertence ao neo-modernismo, portanto. [...] O que encontramos na poesia de Murilo Mendes como na de João Cabral de Melo Neto é a sobriedade incisiva, a graça hieroglífica, a concisão cristalina, um senso de “humour”, a predominância dos metais sobre as cordas, em oposição ao que encontramos na estilística, mesmo dos mais modernos “românticos”. (Athayde, 1956)

A ideia de que eram “poetas de metais” foi uma grande revelação para João Cabral, como escreveu a Murilo em carta de 14 de fevereiro de 1957 após receber o disco. Muito entusiasmado com apreciação, ele expôs diretamente ao amigo o teor da sua “lição de poesia”, que se tornaria enunciado recorrente na fortuna crítica cabralina, ao ser deslocada do registro epistolar: “Sua poesia me foi sempre mestra, mas por outra coisa: pela plasticidade da imagem, pela novidade da imagem, etc.; sobretudo, você foi que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (Melo Neto, 1957).¹⁰⁴ Mais um aspecto assinalável da leitura de Tristão Athayde, apesar de não aludido no programa de rádio nem na correspondência, diz respeito a outra analogia menos previsível que criava um inusitado diálogo luso-brasileiro. Para o crítico, *O rio*, de João Cabral, correspondia “em linguagem brasileira, ao que foi o *Vouga* do venerável António Correia de Oliveira em Portugal” (Athayde, 1956, s.p.). A referência ao autor de “Rio Vouga”, poema publicado em 1904, é surpreendente, tendo em vista a enorme distância entre os dois poetas e as suas obras, já que a única afinidade possível se encontra no fato de compor uma espécie de ode, à maneira do título cabralino, ao rio que corre pela sua aldeia. Inclusive, como um dos nomes do Saudosismo, ele foi um dos poetas oficiais do regime salazarista, por cultivar temas nacionalistas.

Graças aos discos gentilmente emprestados por João Cabral, de acordo com o bilhete remetido por Fanor Cumplido Júnior, as irradiações da sua poesia tiveram magnífico sucesso. Dois anos depois, o Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil foi responsável pela publicação da importante antologia *A nova poesia brasileira* (1960), iniciativa do poeta e diplomata Alberto da Costa e Silva, na época secretário da embaixada. Escrita por Fanor, a breve apresentação da edição destaca desde logo o propósito da edição: dar a conhecer em Portugal as principais correntes e tendências da nova poesia brasileira, “dos formalistas aos neo-simbolistas, dos realistas-sociais aos concretistas, dos vanguardistas aos integrados na tradição lírica luso-brasileira” (Cumplido Júnior, 1960). Em quase trezentas páginas, o ambicioso projeto reúne um admirável número de poetas — no total, noventa e oito —, mais ou menos

¹⁰⁴ A citação foi recuperada através da correspondência passiva de João Cabral numa versão transcrita à mão por Murilo Mendes, já que as cartas de Murilo não foram localizadas.

conhecidos, desde os nomes ligados à Geração de 45, como Lêdo Ivo, Domingos Carvalho da Silva e Fernando Ferreira de Loanda, até mais os jovens, como Augusto e Haroldo Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mario Chamie, Hilda Hilst, Marly de Oliveira. Apesar de ser uma coletânea — portanto, naturalmente limitada —, não deixa de ser sintomático o espaço destinado à poesia de João Cabral, treze páginas, em comparação a dos outros que ocupam uma ou no máximo duas. É o efeito de uma escolha arrojada do organizador, reproduzir integralmente “Uma faca só lâmina”, composto por trezentos e cinquenta e dois versos. Ainda, são incluídos “A mulher sentada”, de *O engenheiro*, e “Imitação da água”, de *Quaderna*, lançado no mesmo da antologia.

Originalmente publicado em *Duas águas* (1956), o livro-poema *Uma faca só lâmina (ou: serventia das ideias fixas)* aparece pela primeira vez em Portugal naquela antologia, depois em *Poemas escolhidos* (1963). Das mais complexas artes poéticas de João Cabral, a composição assume posição central na obra do autor por introduzir e cunhar a imagem da faca, um de seus símbolos emblemáticos, que desde logo atraiu a atenção dos leitores e críticos. Não por acaso, o poema favorito de Sophia de Mello Breyner Andresen está em franco diálogo com “A palavra faca”, poema de abertura de *O Cristo cigano* (1961).¹⁰⁵ Também foi esse poema que mais impressionou Fernando J.B. Martinho, quando ele entrou em contato efetivo com a poesia cabralina através da antologia organizada por Costa e Silva, em março de 1961, como registra o *ex-libris* de seu exemplar. O então estudante da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que preparava sua tese de licenciatura, já tinha ouvido falar em João Cabral, mas a leitura da edição foi um marco importante na sua aproximação mais formal com a poesia do autor e de modo geral com a poesia brasileira como leitor e eventualmente poeta e crítico. Segundo Martinho, a antologia foi distribuída na FLUL, o que possivelmente beneficiou sua recepção no meio universitário, chegando às mãos de outros estudantes da instituição.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Sophia recebeu um exemplar de *A nova poesia brasileira* (1960), com a dedicatória de Alberto da Costa e Silva, datada de Lisboa, 30 de janeiro de 1961. (BNP, E64/5686)

¹⁰⁶ As conversas partilhadas com Fernando J.B. Martinho a propósito da presença de João Cabral de Melo Neto e da sua relação com a poesia portuguesa foram sintetizadas num depoimento gentilmente cedido pelo crítico, por via telefônica, no dia 23 de junho de 2020.

3.2. Na cidade do Porto

Vindo de Tegucigalpa, em 1985, João Cabral de Melo Neto assume funções no Consulado-Geral do Brasil no Porto. Longe de qualquer coincidência ou imposição do Itamaraty, por vontade própria, ele solicitou a remoção de Honduras, para que sua companheira Stella, recém-diagnosticada com câncer, pudesse ter melhores condições de tratamento estando mais perto de centros de referência na Europa. Com a recente criação dos consulados-gerais e a abertura de um na cidade, o ministro de primeira classe, condenado a viver os últimos anos como embaixador, poderia servir em Portugal, realizando um desejo antigo e natural para um brasileiro. Em entrevista concedida à jornalista portuguesa Leonor Xavier, João Cabral revelou que não tinha pleiteado nenhum posto antes por questões políticas, em 1945, quando era mais fácil para um terceiro secretário da embaixada — posição inicial da carreira — servir em Lisboa, Salazar estava no poder: “Um diplomata não pode estar unicamente convivendo com a oposição ao regime” (Melo Neto, 2016 [1985], p. 112). Por isso, ele preferiu a Espanha de Franco, pois, além da natural proximidade entre os países, achava que o ditador português tinha particular “sanha” com escritores e intelectuais, assim o convívio com seus pares, quase todos de oposição e perseguidos pelo Estado Novo, criaria constrangimentos, ou ainda consequências mais sérias, para um representante do governo brasileiro.

Já num promissor cenário democrático, uma década após a Revolução dos Cravos, João Cabral poderia enfim satisfazer sua curiosidade pelo país, como declara nesse mesmo depoimento, algo que até então fazia lendo livros de literatura portuguesa. Uma declaração surpreendente, ainda mais vinda de um autor que nunca tinha manifestado grande entusiasmo por essa literatura, em oposição à paixão pela literatura espanhola, na qual desde logo encontrou uma ascendência poética. Apesar de não poupar críticas nem adotar um discurso tão diplomático em entrevistas, não era uma tentativa de agradar a redatora do *Mundo português*. Durante o período hondurenho, a correspondência trocada com Lêdo Ivo registra uma fase de intenso interesse pela literatura portuguesa, que ia sendo abastecido pela biblioteca do amigo com empréstimos regulares de livros. É o que observamos na carta enviada por João Cabral em 26 de setembro de 1983:

Agora um favor: será que você pode me arranjar um exemplar de *Portugal contemporâneo* de Oliveira Martins? Há um outro livro dele que você tem e que eu gostaria de ter. É famoso, mas o nome não me vem agora. Gostaria também de ler os livros da última fase de Camilo Castelo Branco, *A corja*, *Macário*, *A brasileira*, etc. Será que você me arranja? Se mandar seus exemplares, juro que os devolverei quando for ao Rio. (Ivo, 2007, p. 85)

Quando passava férias no Brasil, algo comum no fim da carreira diplomática, um dos refúgios favoritos de João Cabral era o sítio de Lêdo Ivo em Teresópolis, onde eles passavam longas madrugadas em conversas intermináveis, quase sempre acesas por polêmicas. Esses momentos são recordados por Ivo no texto de apresentação ao volume *E agora adeus* (2007), que reúne sua correspondência passiva, tentando compreender o convívio estreito com o amigo e a inexplicável atração que unia “dois seres tão diferentes e teoricamente fadados a um recomendável distanciamento” (Ivo, 2007, p. 14). Não por acaso, Gilberto Mendonça Telles, responsável pelo aparato crítico da edição, vale-se da imagem do caminho que se bifurca, para assinalar o contraste entre o temperamento efusivo e transbordante de Lêdo Ivo e o temperamento seco e rigoroso de João Cabral, “portadores e praticantes de estéticas sumamente diferenciadas e até colisivas” (Teles, 2007, p. 20). A dicotomia, em certa medida, está relacionada ao caminho bifurcado em “Poesia em composição” (1952), de um lado, a imagem de extração romântica do poeta sentimental e inspirado; de outro, a imagem desmistificadora do poeta objetivo e construtor, a que cada um poderia servir de exemplo.

A postulação estética cabralina, na perspectiva de Lêdo Ivo, beirava a intolerância. Tudo que não se adequasse à sua implacável régua seria desconsiderado, quando não depreciado. Os alvos prediletos eram os poetas românticos, ingleses ou brasileiros, que, de acordo com o relato, João Cabral cobria de “sarcasmos e vitupérios”: “À efusão e torrencialidade dos românticos, preferia o meticuloso fazer poético dos parnasianos, neles louvando a disciplina, a pesquisa formal e o trabalho de cinzelamento do poema” (Ivo, 2007, p. 15). Outros poetas também não escapariam da fúria cabralina, é claro, estendida às mais recentes leituras dos autores portugueses, suscitando controvérsias entre os dois amigos. Enquanto leitor dos poetas e prosadores portugueses, João Cabral não exibiu uma posição nada ortodoxa, por exemplo, assegurava que Aquilino Ribeiro e Camilo Castelo Branco eram superiores a Camões, preferia Cesário Verde a Fernando Pessoa, nutrindo por este último, nas palavras de Gilberto Mendonça Teles (2007, p. 85), “um despreço convizinho da belicosidade”.

Durante o período entre maio e julho de 1984, a fase portuguesa de João Cabral é registrada em outro epistolário mais episódico. Decerto para não depender exclusivamente dos empréstimos de Lêdo Ivo, ele passou a encomendar livros à Laura Malcher de Macedo, funcionária do Consulado-Geral do Brasil em Lisboa. Às ordens do embaixador brasileiro em Honduras, ela não só recebia a lista com os pedidos, como também comprava e enviava os livros através da mala diplomática para Tegucigalpa, por vezes incluindo catálogos de editoras portuguesas para o caso de novas remessas. A partir das cartas escritas em resposta, temos conhecimento de alguns dos títulos solicitados, como *A missão* (1954), de

Ferreira Castro, e as obras de António José Saraiva, entre elas, a *História da literatura portuguesa* (1955), de acordo com a remetente, esgotados na altura. Mas, conforme encontrava os exemplares, ela escreve a João Cabral, comunicando o que seguiria na mala, como é o caso de *Fernão Mendes Pinto* (1958), de Saraiva, e *História do teatro português*, ao que tudo indica, publicado por Luiz Francisco Rebello em 1968. Em carta de 12 de junho de 1984, Laura notifica o envio de um livro que não sabemos se chegou a ser solicitado pelo poeta-diplomata, ou a ele ofertado: trata-se de *A canção popular portuguesa* (1953), de Fernando Lopes-Graça, como ela faz questão de esclarecer, “o maior compositor português de música clássica do momento e que é seu grande admirador” (Macedo, 1984b).

Como espécie de relações públicas de João Cabral, Laura Malcher chegou inclusive a intermediar as negociações com o gerente do Centro do Livro Brasileiro, que, segundo ela, queria editar suas obras completas em Portugal. Sem entrar maiores em detalhes, ela encaminhou, juntamente com o exemplar de Lopes-Graça, a carta do editor e desconhecido destinatário.¹⁰⁷ A iniciativa não saiu do papel, apenas em 1986 a edição *Poesia completa (1940–1980)* viria a ser lançada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Através da mala diplomática não foram remetidos somente livros portugueses para Honduras, em contrapartida, Laura Malcher recebia exemplares cabralinos em Lisboa, que estavam cada vez mais difíceis de encontrar. Devido às flutuações do câmbio e o alto preço de importação, os livros brasileiros tornaram-se raridade nas prateleiras das livrarias portuguesas, como era o caso de *Auto do frade* (1984), mais recente lançamento de João Cabral, escrito nos anos anteriores, entre Quito e Tegucigalpa. Com as vantagens do correio diplomático, Laura recebia os volumes do autor e também se encarregando da sua distribuição informal, oferecendo-os a seus amigos.

Findo o intercâmbio bibliográfico entre a capital portuguesa e a hondurenha, quatro meses depois, a nomeação de João Cabral como cônsul-geral do Brasil no Porto causa *frisson* na imprensa. Os principais jornais do país anunciaram a sua iminente chegada, nas palavras do *Jornal de Notícias* (1984, p. 7), “a literatura brasileira no Porto, em pessoa”. Mesmo antes de desembarcar em terras portuguesas, o que aconteceu em 9 de janeiro, quando João Cabral completava 65 anos, as expectativas criadas à sua volta já eram altas, como aponta a saudação de boas-vindas publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1985, p. 26): “É sabido que a presença dos poetas nas cidades as altera — e não era por acaso que Platão preconizava a sua expulsão —, pelo que se espera que a desta grande figura da poesia contemporânea venha ajudar a mudar o clima, que anda frio”. Esperava-se que o poeta solar alterasse

¹⁰⁷ A carta não foi localizada na correspondência passiva de João Cabral de Melo Neto.

não só a temperatura fria do inverno português, como também o clima de marasmo cultural e literário, ainda renovando os laços entre Brasil e Portugal, o que foi logo afastado por Arnaldo Saraiva nas páginas do *JM*. O “senhor embaixador”, embora desejasse o convívio, não trouxe “planos para salvar a amizade luso-brasileira, nem esboços de acordos, nem promessas de intercâmbio” (Saraiva, 2014 [1985], p. 61). Afinal, o grande contributo era mais valioso: a sua própria presença.

Na capa do jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 12 de janeiro de 1985, é noticiada a apresentação oficial de João Cabral: “O poeta ‘do concreto’ é o novo cônsul do Brasil”. A conferência de imprensa, realizada no dia anterior, é assim descrita no título da peça jornalística: “Serenidade e sabedoria marcam o poeta e o diplomata”, sublinhando a impressão deixada por João Cabral, “um homem discreto, afável, de uma serenidade contagiante”, que converteu o rígido protocolo diplomático da cerimônia em amena conversa. Por outro lado, apresentando-se como um diplomata cansado da atividade social e protocolar das embaixadas, ele também exibía uma faceta reclusa — ou a misantropia de que muitas vezes fala em cartas. “Escolhi o Porto por livre vontade, quando abriu vaga aqui para ser preenchida por um ministro de primeira. Sou embaixador há doze anos e estou agora a atravessar uma fase em que não me apetece sair de casa, de enclausuramento” (Melo Neto *apud* Vaz, 1985). Quer dizer, a decisão fora motivada pela tranquilidade do posto tradicionalmente visto como um lugar de repouso destinado a diplomatas em fim de carreira, como aponta Ivan Marques (2021). Para concluir o relato, a título de curiosidade, a notícia revela: “[...] este notável poeta trouxe consigo apenas (!) quatro toneladas de livros, para os quais não existem, na residência, estantes que cheguem” (Vaz, 1985). Informação que contraria o depoimento de Saraiva, segundo o qual João Cabral trouxe uma bagagem reduzida, sem espaço sequer para ilusões a respeito do intercâmbio luso-brasileiro.

Ainda que a curiosidade — verdadeira ou não —, com seu tom anedótico, ofereça material para a mitologia cabralina, é pouco provável que João Cabral tenha levado para o Porto uma biblioteca de tal porte. Ao longo de uma vida diplomática, após sucessivas transferências realizadas habitualmente a cada dois anos, parece-nos pouco verossímil a possibilidade de ele ter mantido essa enorme quantidade de livros, o que, além de nada prático, seria muito dispendioso. Inclusive, em 1960, não podendo carregar sua biblioteca na mudança de Marselha para Madri, os títulos espanhóis, que incluíam dezenas de volumes sobre touros, foram doados a um colégio de padres, de acordo com Ivan Marques (2021). Já dispersa em vida, a biblioteca particular do autor seria ainda pulverizada após sua morte com o leilão que aconteceu no Rio de Janeiro, no apartamento que morou, em março de 2000. Os itens que faziam parte do acervo são encontrados com certa facilidade através de motores de busca on-line, em especial

nas páginas de leiloeiros e colecionadores. A única imagem espectral que podemos ter do conjunto é o catálogo que inventariou os livros e documentos entregues pelos herdeiros na ocasião.¹⁰⁸

Longe dos círculos social e literários, João Cabral levou uma vida retirada no Porto, imerso nos livros, dedicando-se à leitura e à escrita. No entanto, o cônsul-geral foi muitíssimo solicitado no espaço público, como ele testemunhou em entrevista para o programa “Porto de Honra”, transmitido em 9 de abril de 1985 pela Radiodifusão Portuguesa (RDP), dizendo-se admirado pela frequência com que estava sendo interpelado como se fosse “um escritor tão lido como Jorge Amado” (Melo Neto, 1985d). Não se tratava, nesse caso, de modéstia, já que o autor de *Gabriela, cravo e canela* (1958) realmente teve maior projeção internacional, inclusive sendo cotado mais de uma vez para o Prêmio Nobel. Certo de que não teria tantos leitores quanto o romancista, o poeta brasileiro parecia sentir o sabor da popularidade em Portugal, talvez algo que não pode sentir durante as quatro décadas a serviço do Itamaraty, nos outros países em que serviu ou nas rápidas passagens pelo Brasil. Por outro lado, não podemos esquecer que, apesar de ser um gênero de menor alcance do que a prosa, a poesia de João Cabral adquiriu enorme repercussão com *Morte e vida severina*, obra que assim como os romances de Jorge Amado, foi adaptada para o cinema e para a televisão. E, ainda, a encenação do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), como já vimos, ficou marcada no imaginário de toda uma geração de brasileiros e portugueses, sobretudo dos estudantes universitários dos anos de 1960.

No âmbito da recepção portuguesa da literatura brasileira, o fenômeno de Jorge Amado e o de João Cabral revelam-nos pontos em comum. Embora contemporâneos, a pouca diferença de idade entre eles — de oito anos — foi determinante para que suas obras incidissem em contextos bem distintos. Se a presença literária e cívica do escritor baiano firmou-se em meados dos anos de 1930, tornando-se influência decisiva para o Neorrealismo e os principais nomes da sua geração, a do poeta pernambucano produziu maior impacto quase três décadas depois. Ambos, cada um à sua maneira, foram considerados por figuras incontornáveis da literatura portuguesa autores revolucionários ao terem provocado alteração significativa no jogo das influências. Segundo Ferreira de Castro, com Jorge Amado “ocorreu então um fenômeno inédito na história literária luso-brasileira: pela primeira vez um escritor do Brasil exercia influência sobre romancistas de Portugal” (Castro *apud* Salema, 1982, p. 118). A “curiosa transladação no orbe lírico nacional”, para citarmos a expressão de João Gaspar Simões (1962, p. 3), tinha começado a operar-se com João Cabral entre a novíssima poesia portuguesa, especialmente depois de 1961.

¹⁰⁸ Anexo II. Para uma imagem espectral da biblioteca de João Cabral de Melo Neto

Há que se destacar, por último, o contraste na recepção dos dois brasileiros por parte do Estado Novo. Perante as autoridades, Jorge Amado foi um “escritor maldito”, impedido não só de ser editado, como também de pisar em território português para além de alguns metros do aeroporto de Lisboa, que era escala obrigatória dos voos que faziam a rota da América do Sul. A interdição é apenas suspensa em janeiro de 1966, quando ele é autorizado a desembarcar na cidade, para evitar maiores repercussões internacionais.¹⁰⁹ Alguns meses depois, em maio desse mesmo ano, João Cabral acompanha o Tuca nas apresentações de *Morte e vida severina* em Lisboa, Porto e Coimbra, sendo presença incômoda para o regime e bem vigiado pela PIDE. Mas, graças à imunidade diplomática, o poeta não chegou a ser alvo de nenhum processo, nem ter seus livros censurados, como aconteceu com seu compatriota.

Durante a temporada portuguesa, além das entrevistas concedidas aos principais veículos de comunicação, João Cabral foi convidado a participar de conversas no Porto, como as realizadas no Salão Nobre da Junta de Freguesia do Bonfim e na Faculdade de Letras, mas também em outras regiões do país. Na companhia de Arnaldo Saraiva, o poeta compareceu a um evento cultural em Santa Cruz do Douro, região próxima à Casa de Tormes, onde se localiza a Fundação Eça de Queiroz, mas que, segundo o crítico, ele não se mostrou interessado em conhecer. No entanto, o inverso aconteceu numa viagem que fizeram para visitar a casa onde viveu e morreu Camilo Castelo Branco, transformada em museu e centro de estudos. O périplo motivou a escrita de “A Camilo Castelo Branco” e “Visita a São Miguel de Seide”, publicados em *Agrestes* (1985). Segundo Saraiva (2014), esse livro foi parcialmente escrito no Porto, enquanto *Crime na Calle Relator* (1987) quase integralmente, apesar de nele não se encontrar nenhuma referência à cidade ou mesmo a Portugal, como se verifica no seu sucessor, *Sevilha andando* (1990).

Em março de 1985, João Cabral participou do encontro promovido pelo Sindicato de Professores da Região Centro, em Coimbra, como é documentado na revista *Vértice*— uma das principais publicações fundadas na cidade que, estando ligada a intelectuais do movimento neorrealista, ocupou lugar de relevo na cultura portuguesa como espaço de resistência política. Na breve entrevista concedida pelo poeta, a primeira pergunta que lhe é dirigida pontua um dos lugares-comuns da sua recepção, que foi constatado durante o debate: o fato de ele ser geralmente apresentado como o autor de um só livro, *Morte e vida*

¹⁰⁹ A interdição deu origem a um episódio memorável em 1953: a caminho de Estocolmo, Jorge Amado foi calorosamente recebido por vários amigos e escritores portugueses na sala de trânsito do aeroporto de Lisboa. No relato de Mário Dionísio, publicado em 1981 no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, “um simples jantar em local público, com um escritor de passagem, mal visto pelo regime, bastava para provocar todo aquele aparato” (Dionísio *apud* Salema, 1982, p. 108). Assim, reconstituindo o clima tenso vivido até ao 25 de Abril, sob a intensa vigilância policial da PIDE, que esteve presente no local e identificou todos os convidados.

severina. Em certa medida, juízo que parece continuar atual devido ao invulgar sucesso obtido pela obra, que se transformou no maior êxito editorial da poesia brasileira, como destaca Antonio Carlos Secchin (2016) na edição que assinala os sessenta anos de sua publicação. Na altura, o livro contabilizava mais de cem edições e adaptações para a televisão, o cinema, o teatro e a história em quadrinhos. À maneira do que aconteceu em 1966, não querendo ficar reconhecido como autor de único título, nem reduzido ao triunfo teatral do poema dramático, João Cabral reiterava a sua apreciação negativa do *Auto de Natal pernambucano*, dizendo considerá-lo fraco, mal feito, novamente desviando as atenções para *A educação pela pedra*, e seu alto grau de dificuldade. Também o poeta revelou à revista coimbrã a leitura de títulos portugueses, que se iniciou ainda em Tegucigalpa, mas, desde que tinha chegado ao país, se dedicava à história de Portugal com o objetivo ter mínimo *background* da vida cultural portuguesa, segundo ele, indispensável para a compreensão dos grandes autores como Eça e Camilo, os quais afirmava conhecer bem.

Do ponto de vista editorial, a temporada rendeu a publicação de *Poesia completa* — a primeira recolha editada em Portugal, a quinta no conjunto da obra — e a participação em antologias, como *Olhos de Orfeu: doze poetas no Porto* (1985), organizada por Antonio Roberval Miketen para a Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto (AJHLP), e *Antologia da poesia brasileira contemporânea* (1986), organizada por Carlos Nejar para a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, responsável pelo lançamento, nesse mesmo ano, daquela edição cabralina. No primeiro caso, o critério antológico é mais restrito, já que a escolha partia não da nacionalidade ou naturalidade, mas da atual ou antiga residência dos poetas na cidade do Porto, reunindo assim inéditos de seus célebres habitantes, entre eles, Eugénio de Andrade, Fernando Echevarria, José Augusto Seabra, Luís Veiga Leitão, Mário Cláudio. De João Cabral, o único poeta brasileiro a figurar entre a plêiade portuguesa, exibem-se seis inéditos reunidos em *Agregates*, livro editado no Brasil pela Nova Fronteira em dezembro de 1985, com a tiragem inédita de 10 mil exemplares, de acordo com Ivan Marques (2021).¹¹⁰

Toda a atenção recebida por João Cabral durante os dois anos que viveu no Porto ficou inscrita na cena literária portuguesa, direta e indiretamente, nos mais variados e imprevisíveis testemunhos. As declarações quase sempre polêmicas e pouco ortodoxas do poeta brasileiro a respeito dos principais nomes do cânone português, em particular a preferência por Cesário Verde, seriam incorporadas às reflexões de dois críticos literários e professores da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No

¹¹⁰ São eles: “Lembrando Manolete”, “A Giralda”, “A poesia de William Empson”, “O último poema”, “Lembrança de Mali” e “Cemitério de baobás”, sendo este último publicado em *Agregates* sob o título “O baobá como cemitério”.

número especial da revista *Colóquio/Letras* publicado em setembro de 1986, assinalando o centenário da morte do autor de *O sentimento dum ocidental*, Fernando J.B. Martinho afirma em resposta ao inquérito “Cesário Verde visto hoje por poetas portugueses”:

Um conhecido poeta brasileiro, também ele privilegiando o “desenho de compasso e esquadro” e preocupado em “lançar exactos e originais” os seus versos, não hesitou mesmo, ao chegar a estas bandas do Atlântico para representar os interesses do seu país no Norte de Portugal, em cometer uma deliciosa *gaffe* diplomática, declarando, em plena epidemia pessoana, que as suas preferências se inclinavam claramente para os lados do autor d’*O Livro*. Caeiro, de quem Pessoa tão cedo se desembaraçou, se fosse “vivo”, não ficaria por certo ofendido. Talvez sorrisse — ele quem lia *O Livro* “até [lhe] arderem os olhos” — por ver, no fim de contas, buscando igual energia na “prosa dos [seus] versos” os que em Cesário reaprendem as difíceis lições do real. (Martinho, 1986, p. 109)

O comentário acerca da “deliciosa *gaffe* diplomática” cometida por João Cabral, cujo nome nem precisa ser citado, sintetiza não só a obsessão por Cesário, como também a opinião contrária à vigente “epidemia”, tão bem examinada por Martinho em *Pessoa e a moderna poesia portuguesa (do Orpheu a 1960)*, de 1983. Com humor, Martinho observa que Caeiro certamente não ficaria ofendido, talvez até achasse graça, já que afinal Cesário era de um de seus mestres, assim como de Álvaro de Campos — quando diz na “Ode triunfal” “ó Cesário Verde, ó Mestre” —, e responsável por ensinar Pessoa e seus heterônimos “a observar em verso” (Pessoa, 1986, p. 126). No mesmo número da revista, curiosamente, ainda encontramos outra referência ao poeta brasileiro, dessa vez textualmente explícita, em “Cesário in disciplinada mente” (Anexo I), poema escrito por Salette Tavares, desdobrando, de certo modo, o diálogo antes estabelecido em “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961).

No fim das contas, não tratava de *gaffe*, pois a indiscrição era voluntária. Se, ao longo de tantos anos, o decoro diplomático teria produzido efeito no comportamento discreto e reservado de João Cabral, quando o assunto era poesia, sua forte personalidade vinha à tona. Nas inúmeras entrevistas que ele concedeu, sobretudo nos depoimentos tardios, observamos um discurso direto, sem rodeios ou adornos — tão implacável e cortante quanto seus versos —, que, não poucas vezes, surpreendia com declarações frontais e provocativas os seus interlocutores. Um dos exemplos flagrantes é o depoimento publicado na *Folha de São Paulo* em 1991 que, além de registrar opiniões controversas, parece ter sido acentuado pelo estilo polêmico do entrevistador, o jornalista Arnaldo Jabor. É o que notamos desde a capa do jornal no destaque: “João Cabral de Melo Neto, 71 [...]. De ‘jeans’ e ‘bamba’”. Fala sobre o Brasil, sobre escrever. Fala que sua obra não é motivo de lucro, é motivo de angústia. ‘Eu sempre exijo mais de mim, mais...’. Ele critica Fernando Pessoa e revela que *Valium* é o seu calmante preferido” (*Folha de São*

Paulo, 5 de setembro). A certo momento, Jabor chega a afirmar que João Cabral “esculhamba” Pessoa, reproduzindo em seguida a citação: “O mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa ‘inspirada’, caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditavam na inspiração metafísica. Até Drummond ficou assim no fim da vida” (Melo Neto, 1991b, p. 5). Fora do contexto original, todo ele marcado por um tom ácido e provocativo, a crítica adquire contorno definitivo ao ser compilada na edição de Félix de Athayde (1998).

Meses antes da entrevista concedida ao jornal brasileiro, João Cabral assegurou que Fernando Pessoa era “o poeta mais influente na literatura brasileira atual” (Melo Neto, 1991a, p. 9) nas páginas do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Fica claro que as reservas não se direcionavam à poesia, mas à recepção do autor, em especial àquilo que os leitores, isto é, os poetas, absorviam e reproduziam como “lição de poesia”. Embora considerasse que ele escreveu “coisas geniais” (Melo Neto, 1985c), como afirmou na revista *Vértice* a propósito do “sentir pensando e pensar sentindo”, citado pelo entrevistador em alusão ao verso “O que em mim sente está pensando”, de “[Ela canta, pobre ceifeira]”, João Cabral defende que os aspectos que despertavam atenção dos leitores, de modo geral, eram os menos interessantes da sua obra. “É o seu excesso de subjetivismo que interessa os brasileiros” (Melo Neto, 1991a, p. 9). Em relação aos portugueses também exibiu uma avaliação redutora ao defender que todos os jovens poetas tinham influência de Pessoa, e não de Miguel Torga, Cesário Verde ou Camilo Pessanha, poetas de sua preferência. Mesmo consciente de que dizer isso seria “quase uma blasfêmia” (*ibidem*), não foi suficiente para que João Cabral voltasse a repetir o contrassenso, de modo mais afrontoso, na entrevista a Arnaldo Jabor.

Outro eco significativo da polêmica cabralina iria despontar na edição *Ruy Cinatti* (1986), antologia organizada por Joaquim Manuel Magalhães. No posfácio, intitulado “Senhor, eu não sou digno”, Magalhães compõe um longo poema em tributo a Cinatti, a partir do qual situa a escolha dos poemas e trajetória do poeta no quadro mais largo da poesia portuguesa, incorporando ao texto o próprio processo de elaboração do volume. Em primeiro lugar, evidencia-se a sua tentativa de criar um novo lirismo, “que teimasse na inviável / procura [...] de ser épico e lírico num dos séculos / mais incapazes de sustentar um ideal / heróico”; em seguida, a intertextualidade que se expressa na maneira com que encontra “o devir do texto próprio / como amálgama de colagem, citação, montagem do alheio e do pessoal / numa criação que sabe quanto o passado / nos é um ímpeto pelo presente feito [...]” (Magalhães, 1986, pp. 307-308). Questões que inevitavelmente são aproximadas de aspectos ligados ao contexto português, ao impacto causado pela geração modernista, para o qual se chama a atenção: “nunca / é demais

relembrar, insistir, lutar, / de Pessoa e Orfeu estarem longe / de instituir qualquer limite além do qual / o séc'lo vinte português não possa ir" (*idem*, pp. 309-310).

Para Joaquim Manuel Magalhães, "longe das ocultas / sevícias da canhestra menoridade / de corporativos e neo-realistas", Ruy Cinatti e Jorge de Sena formam a primeira geração dos que "forçaram qualidades autónomas dessa grandeza" (*ibidem*), isto é, a grandeza de Pessoa e seus contemporâneos. Tão difícil de se perceber na sua época como na segunda metade da década de 1980, ela distinguia-se em exibições superficiais, "óleos laurentinos", "fosso para encontros internacionais / de malabaristas de ensino", "motivo / palestro para pintores de interior vazio"

e, sobretudo, para os do Porto poderem
fingir alguns departamentos literários
com um brasileiro de opereta social,
que passa por poeta enxuto, a chutar
opiniões irrelevantes com Cesário
e Pessanha a representarem não sei quê. (Magalhães, 1986, p. 309)

Encontramos ainda uma referência indireta, ainda que muito explícita, à "opereta social" de João Cabral. Como registrou Fernando J.B. Martinho, as suas opiniões sobre o cânone da poesia portuguesa não foram tão bem recebidas, sendo, na visão de Joaquim Manuel Magalhães, mais do que infelizes, irrelevantes. A crítica, contudo, não se voltava apenas para o *outsider*, mas também para os que criavam tanta repercussão à volta de Pessoa, dentro e fora da academia, por ocasião dos 50 anos da morte do poeta, assinalados em 1985. Outras figuras centrais da cena literária portuguesa partilhavam o mesmo ponto de vista, como faz Gastão Cruz, em resposta ao inquérito "Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros", promovido pela revista *Colóquio/Letras*. A respeito da "voga além-fronteiras", Gastão afirma que há anos o autor de "Tabacaria" estava sendo "vítima privilegiada de diversos enxames, nomeadamente os universitários" (Cruz, 1985, p. 132). No que se referia à recepção, a popularidade só acentuava certa miopia interpretativa: por um lado, sinalizando conclusões críticas precipitadas, e até mesmo equivocadas, como, por exemplo a ideia de que Pessoa teria surgido numa literatura onde não havia mais nada, o que naturalmente irritava muitos; por outro lado, suscitando fúrias apaixonadas, quase histéricas, sobre quem mais merecia um lugar ao sol, numa superficial discussão comparatista acerca da genialidade de Pessoa.

De acordo com Manuel Gusmão (2011, p. 13), poucos foram os poetas, após Nemésio, "que aguentam sem envelhecerem nem serem queimados o acidente geológico que Pessoa foi", referindo-se

a nomes como Cinatti e Sena, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen e Mário Cesariny. Quanto à recepção do poeta na década de 1940, o crítico refletia sobre o modo como os poetas teriam construído a sua própria obra: “Demarcando-se de Pessoa? Escrevendo contra ele? Terão eles “escolhido” outros precursores e reatado diálogos com a poesia antes de Pessoa? Como se o primeiro modernismo não tivesse acontecido?” (*idem*, p. 7). Até nos casos de “mais espesso silêncio”, em cada obra poética importante iniciada nessa década, de acordo com o crítico, podemos encontrar os traços desse diálogos: “Não é possível rasurar Pessoa, como não é possível ignorar que Picasso existiu, ou Duchamp” (*ibidem*). Os “poetas fortes”, declara Gusmão retomando a expressão de Harold Bloom, encontrariam outras maneiras de se desviar, uma das mais evidentes seria a recusa, ou até mesmo, a depreciação do incontornável legado pessoano.

Não só João Cabral, como outros “poetas fortes”, proferiram farpas contra Pessoa, como bem observa José Blanco em “Fernando Pessoa: nem tudo são rosas”, compilando os notáveis disparates ditos ou escritos sobre o poeta português. Não se tratava, porém, de qualquer manifestação bairrista, também os poetas portugueses Vasco Graça Moura e Maria Teresa Horta, em entrevistas dos anos 1980, confessaram-se “irritados” com Pessoa. No primeiro caso, a irritação originava-se da liturgia, do exercício sacralizante criado ao redor da sua figura, injusto à medida que essa corrida pessoana prejudicava outros importantes nomes da poesia; no segundo, da planeada aridez, da esterilidade dos afetos e das emoções, do “snobismo do manga-de-alpaca intelectual” (Horta *apud* Blanco, 2011, p. 331). Muito antes, Teixeira de Pascoaes criticou esse lado intelectual, não o aspecto pedante destacado por Maria Teresa Horta, mas a tentativa de intelectualizar a poesia que teria levado à sua morte: “Fernando Pessoa não foi poeta”, “nem bom nem mau”, “porque foi dotado dum raciocínio matemático” (Pascoaes *apud* Blanco, 2011, p. 329).¹¹¹

Uma perspectiva que se distancia da noção inspirada condenada pelo poeta brasileiro. É curioso observar que para Pascoaes, um poeta inspiradíssimo, Pessoa era demasiado racional, à medida que para João Cabral, um poeta racional, Pessoa era demasiado inspirado. O contraste evidencia como cada autor também é, em certa medida, produto de seu leitor, ou de determinada leitura, possibilitada pelo

¹¹¹ Numa entrevista concedida em 1950 a Álvaro Bordalo, afirmou Pascoaes: “Considero, sim senhor, Fernando Pessoa como um grande talento. Mais: afirmo que como crítico e como ironista não houve outro que o igualasse [...] não digo que não foi mau poeta. Digo que não foi poeta, isto é, nem bom nem mau poeta. E se foi poeta, foi-o só com exclusão de todos os outros, desde Homero até aos nossos dias. Veja a ‘Tabacaria’: não passa de uma brincadeira. Que poesia há ali? Não há nenhuma, como não há nada... nem sequer cigarros!... Fernando Pessoa tentou intelectualizar a poesia, e isso é a morte dela [...] Veja o poema (poema?!), que começa ‘O que nós vemos das coisas são as coisas’... Isto não é poesia, nem filosofia, nem nada... [...] Fernando Pessoa quanto era lógico na prosa, era ilógico no verso. [...] Em resumo, Fernando Pessoa não foi poeta, porque foi dotado dum raciocínio matemático [...] quanto ao Fernando Pessoa político, a impressão que tenho é a de que em política era o mesmo que em poesia. Tinha a arte de tornar o ‘sim’ igual ao ‘não’ e vice-versa... Em suma, um *blagueur* genial” (*apud* Blanco, 2011,

encontro de “horizontes de expectativas”, para evocarmos o conceito de Jauss. O sentido ressaltado por Pascoaes parece se aproximar da ideia de poesia de João Cabral, da sua “máquina de comover” capaz de provocar a partir da reflexão emoção no leitor. Lembremos o que o próprio Pessoa declarou sobre a intelectualização da emoção no ato poético:

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não o é, de si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência — isto é, na recordação, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção. (Pessoa, s.d, p. 72)

Em depoimento relativamente pouco conhecido, de 1993, situa-se talvez o único comentário de João Cabral sobre um livro específico de Fernando Pessoa, não por acaso o único publicado em vida pelo autor: “*Mensagem* me pareceu um livro construído e me interessa muito” (Melo Neto *apud* Tapia & Folch, 2006). Organizada em três partes, a obra é constituída por quarenta e quatro poemas, o que deve ter agradado o gosto arquitetônico do leitor, inclusive pelo acabamento do número par, frequente na obra cabralina. Segundo Antonio Carlos Secchin (2020), ao menos esse livro teria passado pelas mãos do poeta brasileiro ainda antes da transferência para Barcelona: trata-se de um exemplar da segunda edição de *Mensagem* (1946), oferecido ao diplomata José Sette Câmara, seu colega do Itamaraty, a quem mais tarde dedicaria o poema “O sol em Pernambuco” em *A educação pela pedra* (Figura 28). Não sabemos se o título chegou a ser lido, ou mesmo se faria parte da biblioteca pessoal de João Cabral, embora tudo nos leve a crer que o poeta brasileiro conhecia pouco — ou mal — a obra pessoana, de modo que seu juízo parecia se basear mais na recepção e no legado criado *a posteriori*, por vezes distorcido por uma legião de fervorosos discípulos, os tais “poetastros” que acreditavam na inspiração.

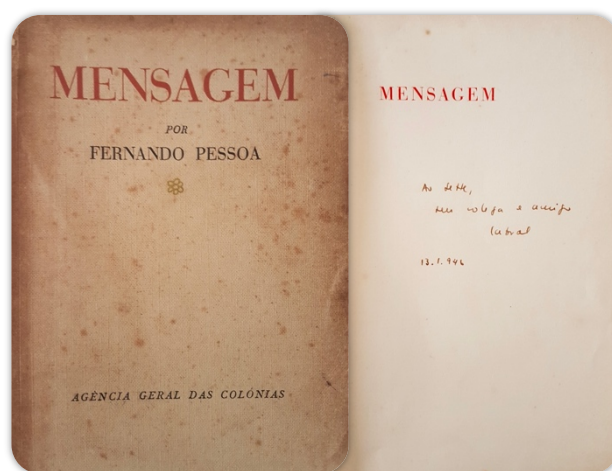


Figura 28: Exemplar de *Mensagem*

Ora, se uma das razões da “embirração pessoana” de Graça Moura estava ligada à desatenção a outros poetas, um poeta pelo menos tão grande como Pessoa teria sido o maior prejudicado: Vitorino Nemésio. Enquanto o modernista adquiriu o “estatuto público de *mestre da sensibilidade*” (Blanco, 2011, p. 331, grifos do autor), Nemésio está longe de obter tal reconhecimento. Uma opinião, de certo modo, reforçada por João Cabral na entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* em 1987, após regressar do Porto, ao declarar que havia em Portugal “um grande poeta quase esquecido: Vitorino Nemésio” (Melo Neto, 1987c, p. 8). Lamentando a sorte de Pessoa, por ter sido vítima da maioria quase absoluta e reduzido à moda pelo *establishment* universitário, Eugénio de Andrade denunciava a sina daquele que foi afetado pela “sombra pessoana” (Martinho, 1991, p. 107) nos versos de “A Vitorino Nemésio, alguns anos depois”:

Ninguém te lê os versos, tão admiráveis
alguns, e a prosa não tem muitos leitores,
embora todos reconheçam, mesmo os que
nunca te leram, que é magnífica.
A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo;
e a culpa é dele, com aquela comovente
incapacidade para ser ele próprio.
De nada lhe serviu ter dito e redito
que a fama era para as atrizes. (Andrade, 2017, p. 267)

Na época em que João Cabral serviu no Porto, Eugénio de Andrade era o poeta de maior prestígio que vivia na cidade. Como relata Arnaldo Saraiva (2014), sabendo que o crítico estava frequentemente com o cônsul-geral do Brasil, Eugénio pediu-lhe que convidasse, em seu nome, para um encontro na sua casa — então na Rua Duque de Palmela, 111. Durante o encontro, que não voltaria a se repetir, o diálogo entre os dois manteve-se num tom cerimonioso, pois, de acordo com o crítico, “Eugénio admirava mais a arte poética de João Cabral do que este a dele, marcada por um alto teor emotivo” (Saraiva, 2014, p. 102). Eles conheceram-se alguns anos antes, em 1981, no *Primer Festival Internacional de Poesía*, organizado por Homero Aridjis em Morelia, no México.

Outra célebre residente na cidade era a escritora Agustina Bessa-Luís, que entre 1986 e 1987 foi diretora do jornal *O Primeiro de Janeiro*. A iniciativa do encontro entre João Cabral e Agustina, na verdade, não partiu de nenhum dos dois, mas de Marly de Oliveira, segunda companheira do cônsul-geral do Porto, com quem ele começou a viver no fim do ano de 1986. Com o agravamento da saúde de Stella, ela e João Cabral regressaram ao Rio de Janeiro em novembro de 1985, cidade onde ela veio

a falecer meses depois. Já viúvo, ele voltou a assumir seu posto apenas em agosto de 1986, logo depois Marly mudou-se para a Villa Adriano. Segundo Ivan Marques (2021), o *Correio Braziliense* noticiou, em julho, que a mudança da poeta teria razões literárias, uma proposta de João Cabral para organizarem uma antologia de literatura luso-brasileira. A pedido de Marly, Arnaldo Saraiva convidou Agustina e Alberto Luís, seu companheiro, para um jantar na residência oficial, do qual o crítico também participou, ficando registrado numa fotografia (Anexo IV, Figura 77). Embora o encontro tenha decorrido em clima amigável, o anfitrião estava com a língua mais solta do que o costume, após tomar algumas doses de uísque, como registra Saraiva (2014, p. 102), que não o coibiram de provocar Agustina, “falando pouco diplomaticamente” do seu compromisso político com Diogo Freitas do Amaral — candidato alinhado à direita que concorria ao lado de Mário Soares à segunda volta das eleições presidenciais daquele ano.

O desencontro ficou inscrito nas páginas do *Breviário do Brasil*, publicado em 1991, como fruto da longa viagem realizada entre março e abril de 1989 por Agustina Bessa-Luís e uma comitiva de intelectuais portugueses. Ao visitar o Recife, à beira do Capibaribe, ela evocou os versos do poeta que conhecera anos antes no Porto:

João Cabral de Melo Neto não fala de costas para o rio, “as grandes famílias espirituais da cidade” não podem ver o seu rosto franzido, fino, irritável. É um poeta nómada, e foi no Porto que o encontrei, na Vila Adriano, lá para a Foz do Douro; uma Vila Adriano que nada tem de romano, é um simples chalé no meio dum jardim sentimental e que parece estar com sede. Há jardins sempre sedentos, outros estão simplesmente embriagados e derrubam-se pelos cantos em trepadeiras, e rosas-de-toucar, ou sebes de ervilhas-de-cheiro furta-cores. Com uma pessoa como João Cabral não se pode conversar. Não dá certo. Ele vai por um lado e nós por outro. Mas, no Recife, ao passar pelo Capibaribe, sinto que estou lado a lado com ele, poeta que, dessa vez, diz as palavras certas: “Aquele rio jamais se abre aos peixes, ao brilho, à inquietação de faca que há nos peixes”. (Bessa-Luís, 2012, p. 28)

Nessa passagem, além de citar o jantar, Agustina sublinha sua impressão do encontro com o então cônsul-geral do Brasil, em certa medida, patente na descrição de seu rosto como “irritável”, uma característica que pode estar relacionada, mais à frente, ao fato de ele ser uma pessoa de difícil trato, com quem não se pode conversar facilmente. As fortes personalidades de ambos tornariam suas naturais discordâncias, provavelmente não só restritas à política, irreconciliáveis, provocando até certo mal-estar entre eles. Se no Porto se desentenderam, alguns anos depois, a reconciliação aconteceria durante a visita de Agustina à terra natal de João Cabral, poeta que ela imagina ser seu anfitrião, demonstrando ainda a leitura atenta de *O cão sem plumas* que é extensamente citado no relato:

Nunca estive em tão boas relações com Cabral de Melo Neto. A fábula do Capibaribe ajuda-me atravessar Recife, ao sol de lume; o discurso do Capibaribe ajuda-nos a ir entre o que vive, e fora das salas de jantar onde se janta

interminavelmente, como mendigos. Os mendigos gostam de ficar à mesa a contar histórias que estão para acontecer e não acontecem nunca. Espesso é o Rio Capibaribe, como é espessa a lama e o batalhão de formigas; e o nosso esquadrão de portugueses a ver o Brasil, cansado batalhão disperso na guerra do turismo, com ar de espias boa-gente, a tirar fotografias, e os negros nas jangadas a pescar mariscos não nos dão atenção nenhuma. “O que vive, choca, tem dentes, arestas, é espesso”. O poeta é espesso e nós, por vezes, somos também. (*ibidem*)

De todos os eventos promovidos em homenagem a João Cabral, não poderíamos deixar de mencionar o mais inesperado e mais elogioso para um aficionado por touradas: a III Grande Corrida de Amizade Luso-Brasileira, realizada em 3 de agosto de 1986 na Praça de Touros de Cascais.¹¹² No folheto de divulgação, encontramos um breve perfil do cônsul-geral do Brasil no Porto, acompanhado por uma fotografia sua, que foi reproduzida originalmente no jornal *O Primeiro de Janeiro* em 9 de março de 1985, em depoimento concedido a um jornalista, que o interpelou num momento de lazer, uma visita que fez com Stella à Serra do Buçaco, situada perto de Coimbra (Figura 29). Nessa ocasião, quando questionado acerca da sua definição de vida, disse que a pergunta era muito vaga: “Meu domínio é o concreto” (Melo Neto, 1985, p. 10), ideia que é reforçada no folheto do espetáculo tauromáquico. Nele também é assinalada uma das particularidades da corrida em Portugal, “*sans mise à mort*”, isto é, sem a morte do touro na arena, que é abatido posteriormente num matadouro, em contraste ao estilo espanhol. Assim, o touro é enfrentado por um toureiro montado a cavalo, chamada a lide equestre, ou ainda, imobilizado por um grupo de homens, sem qualquer aparato de defesa, modalidade chamada de forcado. Luís Miguel da Veiga, uma das grandes figuras do toureiro a cavalo em Portugal, é anunciado como um dos cavaleiros participantes.

¹¹² Mais conhecida como Monumental de Cascais, a praça foi demolida em 2005.



Figura 29: Folheto de divulgação III Grande Corrida de Amizade Luso-Brasileira

Quase quatro décadas antes, em Barcelona, durante o auge da imersão no mundo do toureio, João Cabral revelou a Alberto de Serpa no *post scriptum* da carta escrita em 26 de setembro de 1949:

— Ando vibrando, quasi [*s/c*] patrioticamente, com os êxitos do matador de touros português Manuel dos Santos. A um espanhol que, anteontem na praça, aplaudia-o freneticamente por sua valentia, disse-lhe: “Este deve ser o descendente da padeira de Aljubarrota”. Mas o homem não percebeu a ironia. (Melo Neto, 1949f)

Dias depois, em resposta, Serpa noticiou que o praticante do toureio a pé, que fez carreira na Espanha, tinha “ido abaixo por uns tempos” após ser “colhido” quase mortalmente por um touro: “Um bicho espanhol lá vingou a padeira de Aljubarrota!” (Serpa, 1949c). Essas cartas revelam, além da paixão de pelas touradas, a organização de uma “antologia taurina”, como João Cabral explica em carta de 8 de março de 1950 um dos projetos do Livro Inconsútil que nunca chegou a sair do papel. Em carta anterior, ele aventou a possibilidade de publicar uma parte de “Tauromaquia. Antologia de poesia castelhana para brasileiros” no primeiro número de *O Cavalo de Todas as Cores*, esclarecendo ao seu parceiro o motivo de o título ser voltado para esse público: “[...] vocês portugueses conhecem de touros e podem ler, sem perdas consideráveis, a poesia espanhola sobre o assunto” (Melo Neto, 1949h). É o que tinha escrito dois anos antes, em 4 de setembro de 1947, a Manuel Bandeira, contando que organizava a antologia e preparava as notas para explicar certos termos que os leitores brasileiros não perceberiam facilmente. De acordo com Flora Süssekind (2001), fazia parte da biblioteca de João Cabral a antologia *Los toros*

em la poesía (1944), de José María de Cossío, que pode ter influenciado o projeto. Em carta, ele também se referiu a *Poemas del toro* (1942), de Rafael Morales, composições que chegaram a ser cotadas para os números seguintes de *O Cavalo de Todas as Cores*.

Mal poderia imaginar João Cabral que Urbano Tavares Rodrigues levaria a cabo um projeto muito semelhante: *O mundo do toureio na literatura de língua portuguesa* (1966), compilação de textos, em verso ou prosa, através da qual se pretendia avaliar a projeção da corrida de touros como fenômeno social e estético. Na coletânea reúnem-se, sobretudo, autores portugueses, dentre eles Alves Redol, Miguel Torga, Vitorino Nemésio, e somente dois poetas brasileiros, ambos apaixonados pela Espanha: Murilo Mendes, com as composições “O rito cruento”, “Na corrida”, “Cabeça de touro maiorquina” e “Sevilha”, de *Tempo espanhol* (1959), e obviamente, João Cabral com o célebre “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras* (1956). No prefácio, o escritor português declara que João Cabral,

nos seus recortes de *diestros*, aprende a essência do toureio ascético de Manolete, “o que à tragédia deu número / à vertigem, geometria”; e da viagem da sua muleta, da sua maneira de domar a emoção, “com mão serena e contida”, tira ele, para o poema que não deve poetizar-se, a lição da parcimónia que evita à flor o derrame, colhe o exemplo da “mão certa, pouca e extrema”. Resta dizer que João Cabral está para a poesia como Manolete para o toureio: as mesmas figuras de lenda, ele as esculpe com a pena e do mesmo modo calcula o fluido exacto da vida. (Rodrigues, 1966, p. 33)

Em 28 de junho de 1987, João Cabral concede sua última entrevista como cônsul-geral do Brasil no Porto, antes de regressar mais uma vez à capital carioca, onde viveu até o fim da vida, aposentado da carreira diplomática: “Deixo o Porto com a mesma sensação com que aos 23 anos deixei o Recife pelo Rio e por outras cidades do mundo”, disse ao *Jornal de Notícias* (1987, p. 8). Um dos tópicos citados, curiosamente, é a semelhança identificada por João Cabral entre a arquitetura do Porto e o Recife à luz de seus “sobrados magros”, tipo de construção que, explica o poeta, estava no centro da discussão entre dois grandes intelectuais pernambucanos: Josué de Castro defendia que os sobrados eram estreitos por questões econômicas, em razão do elevado custo do terreno, enquanto Gilberto Freyre acreditava ser uma influência da ocupação holandesa. Superando a polêmica, João Cabral apresentava uma terceira via, de fundo histórico como Freyre, mas relacionada à migração portuguesa, em particular à cidade do Porto, de onde partiam os mestres-de-obras para Pernambuco. Os esbeltos sobrados seriam resultado, portanto, de certa maneira de construir específica desses operários — referidos no poema “Paisagens com cupim”, de *Quaderna*.

O balanço da temporada portuguesa de João Cabral seria concluído, por fim, numa conversa com Arnaldo Saraiva, publicada em setembro no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Do ponto de vista retrospectivo, as ligações do poeta brasileiro com o país que tão bem o acolhera nos últimos anos são por ele delineadas a partir da sua árvore genealógica e a partir da origem açoriana do sobrenome Melo, com que foi formada, na Paraíba, a família Cabral de Melo através do casamento de seus trisavós: um português nascido na ilha de São Miguel e uma sertaneja. Uma ascendência que se refletia na parença com Nemésio, como pontua Saraiva, distinguida pelo próprio açoriano, natural na ilha Terceira, ao conhecer pessoalmente João Cabral. Ele também assinala o fato de Portugal ter sido o primeiro solo estrangeiro em que pisou, quando, a caminho de Barcelona, o navio fez escala em Lisboa. Exatamente quarenta anos depois, recordava-se com precisão a data, um ou dois dias depois da morte de Luís de Montalvor — 2 de março de 1947 —, até a compra de *Páginas de doutrina estética*, de Fernando Pessoa, edição de Jorge de Sena lançada nesse mesmo ano. Sob outro olhar, o episódio será contado à *Folha de São Paulo* quase em tom anedótico, revelando que o passeio turístico, realizado na companhia de Stella, tinha sido logo interrompido no Mosteiro dos Jerónimos após ouvir o guia dizer: “E aqui está o túmulo de Luís de Camões, o célebre autor dos ‘*Lusiádas* [sic]” (Melo Neto, 1990). A pronúncia descuidada foi o suficiente para irritar João Cabral, que decidiu abandonar a excursão e ver a cidade por conta própria, tomando um táxi para a zona central do Rossio e do Bairro Alto.

Em setembro de 1990, dias antes da publicação da entrevista ao jornal brasileiro, viria a público a notícia da atribuição do Prêmio Luís de Camões a João Cabral, depois de Miguel Torga, o segundo poeta laureado com o maior galardão das letras lusófonas. Nas palavras do *JL*, o “Camões” destinava-se a “um brasileiro ibérico”, reivindicando, de certo modo, a parte portuguesa da nacionalidade do poeta que, antes de tudo, era “pernambucano espanhol”, como bem definiu Murilo Mendes em *Convergência* (1970). Apesar de ser considerado o grande poeta brasileiro vivo, o próprio João Cabral declarava-se um poeta marginal, relembra o jornal, citando entrevistas anteriores: “Eu vejo a minha poesia como marginal no sentido de fora da tradição luso-brasileira. Não vejo qual o poeta brasileiro que faria, por exemplo, um poema sobre catar feijão” (*apud Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1990, p. 8). Sempre fazendo finca-pé acerca do ofício artesanal, ele chegou a dizer, em outras ocasiões, que “um poema não se faz com emoção” e que “escrever me dá muito trabalho físico”, declarações que pretendiam não só negar o conceito romântico de poeta, como delimitava as linhas mestras do seu projeto poético e sua marginalidade em relação à poesia de expressão portuguesa.

Sem necessidade de votação formal, a escolha de João Cabral foi unânime, como testemunhou Vitor Aguiar e Silva, um dos membros do júri, composto por seis personalidades literárias de Portugal e do Brasil — Eduardo Lourenço, Maria de Lourdes Belchior, Rachel de Queiroz, Américo Jacobina Lacombe e Marco Barbosa. No texto “Sinais de admiração”, Aguiar e Silva comenta seus primeiros contatos com a obra cabralina, já indicada na sua dissertação de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Universidade de Coimbra sob o título *Para uma interpretação do Classicismo* (1962).¹¹³ Não escondendo que era seu candidato *in pectore*, o professor e teórico da literatura afirma:

Fascinado, desde o primeiro ano da Faculdade de Letras, pelo sortilégio rigoroso e solar da poesia e da poética de Paul Valéry, admirei em João Cabral, antes de tudo, a metalinguagem encarnada em poesia ou, se se quiser, a capacidade magistral de os seus textos poéticos, nas suas metáforas, nos seus símbolos, nas suas alegorias, nos fios descritivos e argumentativos da sua urdidura, construírem uma poética anti-romântica, anti-expressivista e anticonfessionalista. Em literaturas como a portuguesa e a brasileira, nas quais são tão frequentes os poetas de “coração ao pé da boca”, os poetas grandiloquentes e condoreiros, os poetas derramantes ou elegiacamente sentimentais, João Cabral aparecia-me como um poeta luminosamente excepcional. (Silva, 1990, p. 8)

Além das óbvias articulações genealógicas e intertextuais com a poética do Classicismo quanto com a poética e a poesia moderna europeia de filão clássico, Aguiar e Silva declara que sua admiração pela poesia João Cabral aumentou quando entendeu que se enraizava numa experiência vital, telúrica e social:

O despojamento, a contensão, o rigor, a secura da sua poesia e da sua poética exprimem e traduzem a topografia, a paisagem, a vida e a morte das gentes do seu Nordeste natal e dessas congeniais Andaluzia e Castela que o poeta, nas suas andanças de diplomata e turista, havia de descobrir e entranhadamente amar. Paisagens adustas, severas, com formas e volumes geométricos, sem luxuriâncias vegetais nem derrames aquáticos; terras trespassadas por um sol faiscante e cruel como a lâmina de uma faca; gentes sofridas, caladas, com pão escasso e labuta dura. (*ibidem*)

¹¹³ “A lição do classicismo, porém, não se perdeu. Em consonância com particulares disposições de espírito e de temperamento, ela continuou a agir em muitos homens de letras e artistas. Está presente no Garrett de Frei Luís de Sousa, no Machado de Assis inimigo dos “derramados”, no Ricardo Reis de “pensamento compactamente sóbrio”, etc. [...] E quem como Valéry falou com tanta inteligência e tanto amor desse ideal clássico de clareza mental, de vigilância criadora, de acrisolamento dos dados brutos da sensibilidade? Não conheço, todavia, alguém que, como João Cabral de Melo Neto, poeta brasileiro de nossos dias, tenha exprimido tão originalmente este princípio da estética clássica. No seu poema “Alguns toureiros”, inserto no volume *Duas águas*, Manolete, dominador sereno do perigo e da morte no rubro ambiente das arenas, ergue-se como válido exemplo a propor aos poetas. Não resisto à tentação de transcrever parte do poema:

Mas eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais deserto, / o toureiro mais agudo, / mais mineral e desperto, // [...] o que melhor calculava / o fluido aceiro da vida, / o que com mais precisão / roçava a morte em sua fimbria, // o que à tragédia deu número, / à vertigem, geometria / decimais à emoção / e ao susto, peso e medida, // sim, eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*, o mais asceta, / não só cultivar sua flor / mas demonstrar aos poetas: // como domar a explosão / com mão serena e contida, / sem deixar que se derrame / a flor que traz escondida, // e como, então, trabalhá-la / com mão certa, pouca e extrema: / sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema.” (Silva, 1962, pp. 113-114).

Como tão bem retratou *Morte e vida severina*, a poesia cabralina confundia-se com a geografia, antropologia e sociologia da fome, da escassez e de resiliência ao drama dos retirantes. Ainda, essa poesia enxuta e mineral era admirada por outras facetas, conforme enumera Aguiar e Silva: “os estremecimentos discretamente comovidos e jubilatórios perante o corpo feminino, os mistérios e os prazeres do amor”; “o encantamento das memórias da infância”; “a defesa e a exaltação, sem clangores programáticos nem pregões ideológicos, da liberdade e da dignidade do homem”; “a subtil ironia e até, por vezes, a sangrenta sátira” (*ibidem*). No que se refere a este último aspecto, o crítico menciona os poemas consagrados ao jantar dos comendadores — “Comendadores jantando” e “Duas fases do jantar dos Comendadores”, de *A educação pela pedra* —, destacando que eles são símbolo do “mundo copioso, escandalosa e injustamente farto” reverso do “mundo de escassez, heroísmo e lucidez” (*ibidem*), que a estética e ética de João Cabral exprimem e consubstanciam.

Se, para Aguiar e Silva, a língua portuguesa, “a língua de Camões”, conheceu na poesia de João Cabral uma das suas mais belas realizações, para Vasco Graça Moura (1990, p. 9), na oficina do poeta brasileiro, a nossa língua “mais se apurou e se depurou no sentido de uma exacta restituição dos materiais concretos, dos valores concretos da realidade”. Talvez não havendo mais nenhum outro como ele “depois de Cesário e com algum Nemésio” (*ibidem*), expressão que dava título ao depoimento de Graça Moura. Como responsável pelo pelouro editorial da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, ele revelou ter tido a honra e o prazer de editar a *Poesia completa* de João Cabral em 1986, por fim, situando o seu lugar na mesma linhagem de Cesário, em certa medida, continuada por Vitorino Nemésio, acrescentava:

Realço também o que sua obra significa como trabalho poético na verdadeira acepção da palavra, como perseguição oficial, como exercício da técnica exemplar de um pós-barroco ibérico, de “autoengendramento” de uma lição e de uma visão das coisas que, em certo sentido, João Cabral também pode ser considerado um clássico, exatamente como Gil Vicente, ou Camões, ou D. Francisco Manuel, continuam a ser de vanguarda. É em tais casos que vemos como um grande escritor brasileiro nos dá sempre a honra de ser também um grande autor português. (Moura, 1990, p. 9)

António Ramos Rosa (1990, p. 9) fala sobre a “opção do real e das coisas mesmas” na poesia de João Cabral, que, requerendo permanente vigilância do olhar e da linguagem, determinava a incessante e exaustiva busca pela palavra exata. Ao evitar o certo tipo de lirismo, João Cabral procurava delimitar os objetos mediante sucessivas abordagens de carácter analítico e objetivo, assim a própria palavra poética criaria uma relação com o real que não se subordinasse a convencionalismos, sentimentais ou poéticos. Por um lado, se o poeta parecia negar a própria poesia, em particular algumas características

que definiam o conceito tradicional de poesia, formulado sobretudo a partir do Romantismo, como aponta Ramos Rosa, por outro lado, assim ele demonstrava o quão sua “antipoesia” era estética e verdadeiramente revolucionária. Mais como escultor da palavra do que músico — mais como artesão do que lírico — sua obra é, nas palavras de Ramos Rosa, um *work in progress* que dá a ver ao leitor a trama de sua elaboração.¹¹⁴

Um mês depois de conhecida a atribuição do Prêmio Camões, realizou-se a cerimônia de entrega em Lisboa para consagrar o *il miglior fabbro* da atual poesia de língua portuguesa, como afirma Fernando J.B. Martinho nas páginas do *JL*, servindo-se da expressão de T.S. Eliot acerca de Ezra Pound. Celebrado em 23 de outubro no Palácio Nacional de Queluz, o evento oficial contou com a presença dos Presidentes das Repúblicas de Portugal e do Brasil, Mário Soares e o recém-eleito Fernando Collor de Mello, e ainda a presença de figuras de destaque das letras, José Cardoso Pires, António Alçada Baptista, Vasco Graça Moura e Sophia de Mello Breyner Andresen. Vindo do Rio de Janeiro especialmente para a ocasião, João Cabral não compareceu à solenidade por motivos de saúde, permanecendo onde estava hospedado em virtude de uma bronquite. Segundo Arnaldo Saraiva (2014), houve quem falasse em ressaca. Embora o crítico português afirme que Marly de Oliveira recebeu o prêmio e leu o discurso de agradecimento, em parte escrito por ela, o *Diário de Lisboa* noticiou que João Cabral foi representado por Dário Castro Alves, ex-embaixador do Brasil em Portugal. É o que podemos comprovar através das imagens veiculadas pelo telejornal da RTP, que registram o momento em que Soares e Collor entregavam o prêmio a Castro Alves que também foi responsável pela leitura do discurso. O diplomata declarou ao canal televisivo que o texto refletia a personalidade íntima de João Cabral, nas suas palavras, “um homem simples, modesto, humilde, que nunca buscou as glórias”.¹¹⁵

O discurso escrito por João Cabral é publicado integralmente no *JL* alguns dias depois sob o título “A linha e a agulha da poesia”. Extraída do primeiro parágrafo do texto, a expressão referia-se ao sentido construtivo que “a linha e a agulha da poesia (ou ainda o esquadro e a régua do arquiteto)” (Melo Neto, 1990b, p. 6) deram à caótica vida do diplomata de profissão. Em meio a tantas viagens e contínuas mudanças de cidades, a rigorosa costura que ele ia tecendo nos seus versos, em certa medida, ajudava a estabilizar a inconstante itinerância diplomática, contrariando toda desordem à sua volta. Esse gesto estava sobretudo ligado ao processo de criação literária do autor, à estruturação sistemática dos poemas,

¹¹⁴ O texto foi, posteriormente, reunido no volume *A parede azul – estudos sobre poesia e artes plásticas* (1991).

¹¹⁵ Dário Castro Alves é entrevistado após a cerimônia de entrega do prêmio pela RTP. Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-cabral-de-melo-neto-recebe-premio-camoes/>

sempre organizados meticulosamente desde as estrofes até as sílabas, o que não deixou de sublinhar. Mais uma vez evitando falar de si — projeto também assumido em sua poesia — o poeta brasileiro voltava-se para o fato lisonjeiro de ter sido contemplado com o prêmio que leva o nome do maior dos escritores portugueses.

Mesmo assumindo que o autor de *Os lusíadas*, “o orgulho da nossa língua” (*ibidem*), era leitura obrigatória desde os tempos da adolescência nos colégios brasileiros, João Cabral defende que só se pode descobrir a grandeza e a magnitude de um poeta como Camões na maturidade. A dificuldade inicial tinha origem num particular modo de ler, comum no ensino brasileiro e, ao que tudo indica, também no português, que consistia na análise sintática dos versos camonianos, algo que, como afirmou João Cabral em outra ocasião, “dava um enjoo de Camões para o resto da vida” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 31). Muito antes, em carta de 11 de dezembro de 1951, ele escreveu a Manuel Bandeira contando que o irmão de seu avô, Pedro Augusto Carneiro Leão, diretor de colégio até o fim da vida, foi um dos algozes: “Sabia *Os lusíadas* de cor e durante anos atormentou gerações de pernambucanos com a análise lógica do texto do poeta” (Melo Neto, 2001, p. 145).

Apenas com o passar dos anos e a releitura minuciosa, seria possível (re)descobrir as qualidades do inventor, tendo em vista a acepção poundiana, como sinaliza João Cabral, que distinguiam a obra de Camões das dos outros renascentistas, seja um Petrarca na lírica, seja um Tasso na épica. Em virtude do largo desconhecimento do discurso que, mesmo conservado no arquivo do autor, nunca foi incorporado à sua bibliografia, por exemplo, como ocorreu com o agradecimento pelo Prêmio Neustadt na edição da *Prosa* (1997), transcrevemos o longo fragmento final:

Camões, absorvendo toda a cultura da época, consegue um feito histórico, tão grande quanto os que descreve nos *Lusíadas*: fixa a língua portuguesa, enobrece-a, enriquece-a, no momento em que ainda é usada lado a lado com a espanhola, chamando a atenção até dos grandes críticos europeus. E, inserindo no poema dados biográficos, comove pela verdade de muitos episódios que, figurando em grandes antologias, ganharam independência e foro de poemas autônomos.

A parte lírica, feita de canções, sonetos, redondilhas, permanece entre as mais importantes de todos os tempos. E eu, por menos que deva ao Renascimento, não posso deixar de reconhecer sua enorme importância na história da literatura luso-brasileira. **Verdade que grandes têm sido os esforços para desvinculá-los — o Movimento de 22, no Brasil, é a maior prova de busca da independência de nossa literatura em relação à portuguesa.** Mas há um momento em que é preciso dar-se conta de que as diferenças são acréscimos, não subtrações, e a língua é a mesma, tanto assim que o prêmio é dado a um brasileiro (que é sobretudo um pernambucano), e que se faz aqui receptáculo de uma homenagem a todos aqueles que hoje poderiam estar no

meu lugar — e são muitos — e de certa forma estão aqui comigo, neste momento de confraternização e solidariedade. (Melo Neto, 1990, p. 6, grifos nossos)¹¹⁶

Na parte destacada, que muito interessa à nossa discussão, existe uma gralha. Através do cotejo com o datiloscrito original, verificamos que o pronome oblíquo átono que acompanha o verbo desvincular está no feminino, como também há uma correção manuscrita esclarecendo qual o complemento: a literatura brasileira e a literatura portuguesa. Em outras palavras, destacam-se os grandes esforços para desvincular uma da outra, sendo o mais simbólico deles o Modernismo de 1922, o iconoclasta grito de independência da literatura brasileira. Fica bem claro que num momento de consagração, recebendo a maior honraria da língua portuguesa, João Cabral seria diplomático para agradar aos seus anfitriões, reconhecendo a enorme importância de Camões para a história da literatura luso-brasileira, embora não se considerasse devedor dessa tradição.

A recusa da tradição da sua própria língua, como observa Abel Barros Baptista (2005, p. 50), foi decisiva no percurso literário do primeiro grande poeta brasileiro que se formou no quadro delimitado da poesia brasileira, em cuja poesia particularmente não existe qualquer diálogo com a tradição poética portuguesa. A sua formação no cânone modernista justificaria, em certa medida, o desinteresse de João Cabral pela herança portuguesa ainda que em fase posterior, ultrapassado o período mais combativo, os poetas brasileiros que nunca se desvincularam totalmente demonstraram sinais de reconciliação. Um dos pontos mais altos no que se refere à lição camoniana é, sem dúvida, “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, incluído em *Claro enigma* (1951), livro que exhibe também o “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, de acordo com Barros Baptista (2006), o primeiro poema em homenagem ao português publicado por um brasileiro. Não por acaso no contexto de recepção imediata a obra de Drummond foi alvo de opiniões controversas que criticavam justamente sua lição antimoderna, de feições neoclássicas, assim como a vincada presença da tradição lírica portuguesa antiga e moderna.¹¹⁷

Quatro anos após receber o Prêmio Camões, dois depois do Neustadt, referido como o Nobel Americano, João Cabral é laureado em 1994 com o *III Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana*, atribuído pelo Patrimônio Nacional da Espanha e pela Universidade de Salamanca. Quem propôs o nome do poeta brasileiro foi José Saramago, convencendo os outros membros do júri a escolhê-lo sem duvidar. É o que ficou registrado no segundo volume dos seus *Cadernos de Lanzarote*, escrito nesse mesmo ano,

¹¹⁶ **Anexo III.** Discurso de agradecimento ao Prêmio Camões

¹¹⁷ Cf. Baptista, Abel Barros (2006). Drummond antimoderno.

nas entradas relativas aos dias 3 de junho e 26 de outubro, que narram respectivamente a deliberação da decisão e a cerimônia de entrega. O escritor português primeiro conta que saiu da reunião do júri sendo felicitado como se tivesse sido o vencedor, afinal, era porque “ganhara a língua portuguesa” (Saramago, 1994, p. 278). Em seguida, descreve o encontro em Madri:

[...] suas primeiras palavras foram mesmo: “Estou cego”, e eu só pude abraçá-lo com força. Mais tarde pensei nos meus cegos do Ensaio [do então inédito *Ensaio sobre a cegueira*] e achei-os insignificantes diante da realidade pungente daqueles olhos perdidos. Cego, João Cabral, o maior poeta de língua portuguesa vivo, com perdão de outros que também são grandes... (*idem*, p. 359)

Devido ao frágil estado de saúde de João Cabral, não houve ali nenhum convívio mais estreito nem grandes conversas para tristeza de Saramago, como testemunha Pilar del Río, era grande admirador e leitor da sua poesia.¹¹⁸ Ao recordar a ocasião, Pilar afirma que Marly de Oliveira leu o discurso em agradecimento ao prêmio do lado de João Cabral, que assentia com a cabeça; e que Saramago queria falar-lhe de Sevilha, cidade a que ambos estavam vinculados, o que não foi possível na ocasião nem em viagens ao Brasil, pois a timidez do escritor português impedia de ver aqueles que considerava mestres.¹¹⁹ É também a partir daquele lugar comum que, no ensaio “José Saramago: a lição da pedra”, Luciana Stegagno Picchio investiga as possíveis origens dessa imagem-metáfora, observando outro ponto de encontro com a obra do poeta brasileiro:

Quando, nos anos 60, João Cabral, o primeiro “educador pela pedra”, compunha o seu livro de poemas, estava certamente longe de pensar que três décadas passadas a mesma metáfora da pedra viria a ser usada por outro autor de língua portuguesa, futuro vencedor do Prémio Nobel, que com o seu apelido tornaria muito portugueses aqueles jardins de *jaramago* que ele, João Cabral, por só os ter encontrado em Sevilha, ainda escrevia com grafia espanhola. (Picchio, 1999, p. 15)

Como esclarece a crítica italiana, Saramago disse ter vislumbrado *ante litteram* o título do livro *O Evangelho segundo Jesus Cristo* num quiosque de jornais em Sevilha, na mesma cidade que — veja-se a coincidência — João Cabral descrita como terra donde germinam nos telhados verdadeiros “jardins

¹¹⁸ No catálogo da biblioteca de José Saramago, situada em Lanzarote, consta ao menos um livro de João Cabral: o exemplar de *Poemas escolhidos* (1963), contudo, não localizado.

¹¹⁹ Em depoimento gentilmente cedido para esta tese, via correio eletrônico, em outubro de 2020, Pilar del Río afirmou: “*Fue una pena que la debilidad de João Cabral no permitiera grandes conversaciones, que José sí mantuvo con su compañera, ejemplar en todo momento. Fue ella la que leyó el discurso del Premio, con João Cabral al lado, asintiendo. No hubo mayor convivencia por esta razón, tampoco en viajes a Brasil: José Saramago era tímido y no podía ver a quienes consideraba padres o maestro. Recuerdo que José Saramago quería hablarle de Sevilla, ciudad a la que los dos estaban vinculados. No pudo ser.*”

de *jaramago*”, diz-nos o poema “Na Baixa Andalusia”, publicado em *A educação pela pedra*.¹²⁰ O nome da erva espontânea, que também crescia na Azinhaga, aldeia ribatejana onde nasceu o escritor português, e em épocas de carência serviam como “alimento na cozinha dos pobres”. Saramago era a alcunha da família do pai do José, mas acabou sendo acrescentada oficialmente a seu sobrenome por engano do funcionário do Registo Civil.

A cegueira de João Cabral, que tanto impressionou José Saramago, é assunto de um dos últimos escritos do poeta brasileiro, publicado em 1998 no número inaugural da revista *Terceira Margem*, dirigida por Arnaldo Saraiva.¹²¹ Ligada ao Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a revista exclusivamente consagrada à literatura brasileira não poderia deixar incluir uma colaboração do então considerado o maior poeta vivo do Brasil. Numa das passagens pelo Rio de Janeiro, em junho de 1995, o crítico português pediu um inédito a João Cabral que meses depois chegaria às suas mãos via fax. Trata-se de “Pedem-me um poema”, originalmente acompanhado pela indicação “Rio, Set. 1995”, manuscrito por Marly de Oliveira, que trazia a assinatura meio trêmula do autor. Mais tarde, também será remetido outro inédito, encontrado entre os papéis de João Cabral, o poema “Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife”. Conforme supõe Saraiva (2014), o poema “pedido” é o único que se conhece dos que João Cabral não teria escrito, mas ditado à Marly por causa da cegueira. Embora ele tenha confessado ditar-lhe alguns textos, a prática de composição oral não era comum, algo inconcebível para João Cabral, um poeta do olhar que sempre quis cumprir a função de dar a ver:

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

Um poema se faz vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado

¹²⁰ Nos volumes de poesia publicados por Saramago, *Os poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970), reconhece-se o diálogo com a poesia de João Cabral, como observa Beatriz Barbosa a propósito deste segundo nas páginas da revista *Vértice*, apontando, além da herança de Camões, certas vozes de poetas portugueses contemporâneos e brasileiros, “como o inevitável Melo Neto” (Barbosa, 1970, p. 677).

¹²¹ Em 2003, no seu quarto número, é publicado um raro texto de Caetano Veloso, um dos poucos — senão o único — poema que publicou: “O poeta em Dacar”, que fala de uma visita a João Cabral no Senegal, quando Caetano e Gilberto Gil estavam a caminho do Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (Festac) realizado em 1977 em Lagos, na Nigéria. Está disponível para consulta na Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

sem vê-lo na folha inscrita?

Para um poeta que escrevia como se fosse pintor, para quem o poema é “coisa de ver”, a perda do sentido levaria inevitavelmente à paralisia da escrita e ao fim de sua carreira literária. Carlos Mendes de Sousa (2003b) aponta que o drama biográfico comum teria impulsionado o interesse de João Cabral por Jorge Luis Borges, numa tentativa de perceber como se poderia viver a escrita na cegueira. Enquanto o pânico provocado pela doença tornou-se obstáculo insuperável para o poeta brasileiro, por sua vez, o escritor argentino conseguiu superar a clausura da cegueira ao descobrir a partir dela “uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra” (Borges *apud* Sousa, 2003b, p. 139). Outro fator que parece ter contribuído no caso de João Cabral foi o fato da cegueira não ser degenerativa, mas ter se iniciado abruptamente após uma cirurgia, talvez como consequência de negligência médica: a exposição excessiva de suas retinas a uma luz fortíssima durante o procedimento.

No ano seguinte à publicação daquele poema, no dia 10 de outubro de 1999, chegou aos jornais portugueses a notícia da morte de João Cabral. Nas páginas do *Público*, o obituário intitulado “O poeta que não gostava de música” fazia uma retrospectiva do seu percurso biográfico e literário, anunciando, em primeira mão, que a revista *Colóquio/Letras* preparava um número dedicado ao autor. Em julho de 2000, sob o significativo título *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920–1999)*, veio a lume um número duplo, reunindo os nomes mais expressivos da fortuna crítica cabralina, quer em Portugal, quer no Brasil. Na história da revista, é o primeiro volume inteiramente destinado a um autor brasileiro. Antes, somente Mário de Andrade recebera tal destaque ao lado de Almada Negreiros, em número partilhado, publicado em julho de 1998. A publicação de raro fôlego foi responsável por movimentar, novamente, a recepção do poeta brasileiro, ao oferecer uma impressionante diversidade de materiais e de abordagens com ensaios de seus mais expressivos leitores brasileiros, Antonio Candido, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos, Antonio Carlos Secchin, João Alexandre Barbosa, Marta Peixoto, Eucanaã Ferraz, e portugueses, Óscar Lopes, Rosa Maria Martelo, Maria Andresen de Sousa Tavares, Abel Barros Baptista e Carlos Mendes de Sousa.

Dias depois desse anúncio, o suplemento literário do *Público* prestou homenagem expressiva a João Cabral. Na capa de “Leituras”, vemos em destaque a assinatura do poeta brasileiro acompanhada por uma fotografia sua, ao que tudo indica, *still* do documentário *Liames, o mundo espanhol de João Cabral de Melo Neto* (1979), de Carlos Henrique Maranhão. Logo abaixo, encontra-se a reprodução de um precioso manuscrito de Sophia de Mello Breyner Andresen, a “Dedicatória” que escreveu a propósito da reedição de *O Cristo cigano*. Juntas, as caligrafias dos dois poetas parecem, de certo modo, convergir

demonstrando a clara afinidade e a mútua admiração, melhor descrita na entrevista concedida por Sophia ao suplemento. Ainda a propósito da capa, a imagem de João Cabral escolhida para estampar a página do jornal é um registro menos divulgado que sublinha certa atitude do poeta. Sentado numa cadeira à beira de um rio — ou de outra massa d'água —, João Cabral não está de costas para o rio, como “as grandes famílias espirituais” pernambucanas, embora no momento do *click* fotográfico esteja virado para seu observador, encarando assim a objetiva. De modo semelhante ao descrito em “Retrato de Picasso vestido de caçador”: “Por mim, imaginar não posso / caça imune ao fuzil dos olhos, / a esse fuzil de duplo foco / que me aponta de suas fotos”.¹²²

Dessa vez, o olhar do pintor andaluz não era invocado a partir de uma hipotética cegueira, como em “Pedem-me um poema”, mas da sua inconfundível *mirada fuerte*, presente nos mais icônicos retratos. O olhar contundente que João Cabral aponta-nos dessa fotografia é substituído nas páginas seguintes do suplemento por olhares fraternos, perspectivas alheias de seus críticos e da amiga Sophia. Em comovida entrevista, a poeta portuguesa recordava as conversas com João Cabral sobre ciganos, bailarinas e sílabas, ainda lia em voz alta alguns versos recolhidos no seu exemplar de *Duas águas*, lembrança do encontro em Sevilha, que de tão manuseado pela leitora estava com a encadernação comprometida. Extrapolando a dimensão textual, Sophia falava não só do poeta, mas também do homem, dono de uma personalidade discreta a que relaciona a “algo de muito português, que lhe vinha das origens” (Andresen, 1999, p. 2). Além de identificar “uma espécie de austeridade”, ele considerava João Cabral “um homem triste divertido, uma coisa rara” (*ibidem*), um tipo de humor que desponta também da história, com ares de anedota, que narrou a respeito do cemitério barroco, já mencionada.

O momento mais tocante do relato fascinado e fascinante de Sophia, a nosso ver, não é o final, no qual suas palavras, como suspensas no tempo, pareciam abolir a intermitência da morte. Sempre falando no presente, como bem sublinha a jornalista Alexandra Lucas Coelho, a poeta lembrava-se de eventos ocorridos há mais de quatro décadas, como os extraordinários dias sevilhanos, ou há doze anos, como o mais recentemente o encontro no Porto, ainda assim tão vivos na sua memória. Como descreve o início da entrevista, após ler o fragmento de *Auto do frade* (1984), “Sob o sol de alma marinha / sob o sol inabitável / que dirá Sofia um dia?”, ela parecia interpelar João Cabral com outra pergunta: “Será que ele vai achar o céu muito abstrato?”, questiona. De modo profundo e um tanto ingênuo, a poeta

¹²² Parte da Produção Intelectual do Arquivo de João Cabral de Melo Neto, o poema figura como epígrafe da nossa dissertação de mestrado “Visita ao *Museu de tudo*, de João Cabral de Melo Neto” (2016), defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sob a orientação de Eucanaã Ferraz. Recentemente, o inédito veio a público na edição *Poesia completa* (2020), organizada por Antonio Carlos Secchin, com a colaboração de Edneia R. Ribeiro.

portuguesa expressa a vontade do mais concreto céu, ainda que o poeta brasileiro, declaradamente ateu e materialista, só acreditasse na existência do paraíso por temor ao inferno, inculcado pelos padres durante seu tempo de estudante.

3.3. “Melo Neto está na moda”

Desde a década de 1950, a poesia de João Cabral de Melo Neto recebeu enorme atenção no meio literário brasileiro. À margem da chamada Geração de 45, o poeta ia conquistando, sem esforços, o protagonismo tão almejado por seus contemporâneos e companheiros de geração, como Domingos Carvalho da Silva, autor de um artigo que criticava *O cão sem plumas* por seu vocabulário, segundo ele, prosaico e apotético. Com o lançamento desse livro, ficava evidente a potência e a inovação da poesia cabralina em contraste ao projeto retrógrado e conservador proposto pelo grupo reunido à volta da revista *Orfeu*. É o que será reforçado também pela eclosão da Poesia Concreta, iniciada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fundadores do grupo *Noigandres*, que deu nome à revista vanguardista editada a partir de 1952. Do outro lado do Atlântico, em Portugal, João Cabral ainda era pouco conhecido, porém graças ao ofertório postal promovido pelo autor seus livros artesanais já circulavam entre figuras importantes da cena literária. Um contexto que muda radicalmente na década de 1960 com a publicação de *Quaderna* e na sequência de *Poemas escolhidos*, quando sua obra começou a ganhar visibilidade e tornar-se referência incontornável para poetas, em especial os estreantes.

O campo de disputas que vai se delineando na poesia brasileira, bem visível nas páginas literárias dos jornais, será relatado nas cartas enviadas por amigos próximos a João Cabral, na época alocado no Consulado do Brasil em Londres. É o que Manuel Bandeira endossa em carta de novembro de 1951 ao expressar que a situação de João Cabral era visivelmente incômoda para a Geração de 45, que se estava ávida por se afirmar, especialmente os “mais impacientes de glória” que ainda manifestavam “muita má vontade para com os velhos de 22 e até para com os maduros de 30” (Melo Neto, 2001, p. 140). Mesmo longe do Brasil, “fora completamente da *mêlée*” (*ibidem*), no dizer de Bandeira, o nome de João Cabral não saía das seções literárias enquanto os outros poetas tanto se esforçavam para conquistar qualquer espaço. É “opinião quase geral que você foi o abridor de caminho” (*ibidem*), atesta o remetente. Essa posição de desbravador — ou “abridor de caminho” — será depois consagrada pelo *paideuma* concretista, no qual João Cabral, ao lado de Oswald de Andrade, é situado como um dos precursores do movimento. Como já mencionamos, foi o que ficou claro na conferência de abertura da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em fevereiro de 1957 no Rio de Janeiro, quando Pignatari atribuiu a João Cabral “o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante” (Campos et al., 1975, p. 65).

Toda a repercussão gerada pela Poesia Concreta será transmitida ao poeta-diplomata através da correspondência que recebeu nesses anos em Sevilha ou Marselha, cidades onde viveu entre 1956 e 1958. Nas palavras de Augusto de Campos, o sucesso da exposição no Rio rendeu ao Concretismo o título de “o rock & roll da poesia”, sendo o “maior carnaval artístico brasileiro, desde 22, e não exagero” (Campos *apud* Marques, 2021, p. 295), escreveu em carta a João Cabral. Mais tarde, o próprio Bandeira sentenciava em cartão-postal: “Seu cartaz continua grande — você é o único poeta legível (brasileiro) para os rapazes da poesia concreta” (Melo Neto, 2001, p. 151), aludindo ao lançamento nacional do movimento concretista, que contou com a exposição de poemas-cartazes, pinturas e esculturas, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em dezembro de 1956, apresentada meses depois no Rio. E, ainda, referindo-se indiretamente à ideia defendida por Augusto em artigo de 1955, que considera João Cabral o primeiro no Brasil a sentir, em certos aspectos, os novos problemas enfrentados pela linguagem poética, como Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, além de e.e. cummings. Félix de Athayde também escreveu a João Cabral, em abril de 1960, contando que os poetas paulistas eram, além de grandes entusiastas, eficientes propagandistas: “Esses rapazes têm lhe divulgado mais que o Itamaraty” (Athayde *apud* Marques, 2021, p. 297).

Embora João Cabral fosse considerado mestre entre os concretos, com quem estabeleceu desde logo estreito contato, os poemas cabralinos publicados durante o período pareciam não agradar aos exigentes discípulos. É o que sinaliza apreciação de Mário Faustino, fundador de “Poesia-Experiência”, página do “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, em 5 de janeiro de 1958. Fazendo o balanço literário do ano anterior, o poeta e jornalista apontava os aspectos mais ou menos positivos, nas suas palavras, o que tinha andado bem e o que tinha andado mal na poesia brasileira. Por um lado, a efervescência de um ano dominado pela experiência concretista, no qual os poetas do Rio e de São Paulo, concretistas orto e heterodoxos, contribuíram para manter uma discussão de alto nível, viva e nova. Por outro lado, a exígua publicação de poetas mais velhos, entre eles João Cabral “de quem tudo se esperava menos isso, depois de ‘Uma faca só lâmina’” (Faustino, 1958, p. 1). O articulista julgava que o grande poeta deveria estar entregando o pior de sua produção aos suplementos literários, salvaguardando o que valia para o próximo livro. Assim, ele apostava que, no corrente ano, João Cabral iria aparecer com um novo título ao menos tão importante quanto os anteriores. Na mesma época, Augusto de Campos escreveu, em carta a João Cabral, expressando as expectativas do grupo: “[...] nós gostaríamos de vê-lo, Cabral, ‘mais’ concreto, mais engenheiro” (Campos *apud* Marques, 2021, p. 298).

Mal sabia Faustino que os inéditos não eram sobras de gaveta, mas sim o conjunto que compôs integralmente *Quaderna*. Talvez a falsa ideia de que o conteúdo publicado não seria mostra de algum livro vindouro tenha sido provocada pelos próprios suplementos. Importa assinalar que, apesar de ter sido anunciado o iminente lançamento do volume, os poemas nunca foram atribuídos ao livro por vir, mas publicados como peças soltas, dispersas, sem qualquer indicação. É ainda curioso observar que, no momento em que certa vertente da poesia de João Cabral era exaltada como “lição de poesia”, o poeta parecia guiar-se noutra direção, adotando “recursos mais artesanais e primitivistas” (Pignatari, 2004, p. 116), como acontece em *Dois parlamentos* (1961), retomando algo de *Morte e vida severina*. No “Plano-piloto para a poesia concreta”, manifesto fundador vindo a público na revista *Noigandres* em 1958, o contributo do autor que mais interessava ao cânone concretista é “a linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso”, como ilustram os títulos destacados: “*o engenheiro e a psicologia da composição mais antiode*” (Campos et al., 1975, p. 156). Mas, na época, João Cabral estava divulgando uma série de poemas inéditos, aparentemente dispersos, que, embora arquitetados, não demonstravam o aprofundamento do poeta-engenheiro, ou ainda não estavam submetidos ao que poderíamos chamar de “arquitetura de livro”, processo pelo qual mais tarde será celebrado. Como ilustra o caso de *Quaderna*, nem sempre o rigoroso e controlado método de escrita “de fora para dentro”, supostamente usado na elaboração do livro *A educação pela pedra*, foi empreendido por João Cabral, por vezes não se verificando em outras ocasiões, como podem sugerir certas declarações, tanto do autor quanto da crítica.

Enquanto no Brasil o assunto mais falado era a polêmica concretista, assim como a dissidência que deu origem ao Neoconcretismo, o magistério cabralino consolidava-se em Portugal. Apenas em 1956 os poemas de João Cabral começaram a ser publicados em periódicos portugueses, nomeadamente em duas coletâneas: *Breve antologia da poesia nova brasileira*, organizada por Cyro Pimentel, separata da revista *Quatro Ventos*; e *Introdução à moderna poesia brasileira*, de Miguel do Rio-Branco, separata da revista *Cidade Nova*. Como esclarece a advertência desta última publicação, o estudo originalmente foi o tema da conferência inaugural de um Ciclo de Encontros sobre poesia moderna brasileira, promovido pelo Centro Nacional de Cultura durante aquele ano.¹²³ Devido a isso, o autor decidiu acrescentar ao texto uma seleta de poemas de Jorge de Lima, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Alphonsus de Guimarães

¹²³ Foi nessa iniciativa que se originaram o estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen sobre Cecília Meireles e de Jorge de Sena sobre Manuel Bandeira. Referimo-nos a “A poesia de Cecília Meireles” e “Da poesia maior e menor (a propósito de Manuel Bandeira)”, publicados na revista *Cidade Nova* em 1956 e 1957, respectivamente.

Filho, Mauro Mota e Lêdo Ivo, alguns dos quais lidos ou recitados durante o evento. De João Cabral inclui-se apenas o poema “As estações”, de *O engenheiro*, uma escolha menos óbvia do livro.

Como sugere o próprio título, Miguel do Rio-Branco apresenta um estudo introdutório à moderna poesia brasileira, a partir de uma abordagem panorâmica e cronológica que se inicia no ano de 1922, o “estandarte da revolução modernista” (Rio-Branco, 1956, p. 9). A poesia de João Cabral está, portanto, circunscrita historicamente à terceira fase do modernismo, correspondente à Geração de 1945, na sua maior parte ligada ao grupo da revista *Orfeu*, um nome que trazia muitas lembranças à mente dos portugueses, afirma-nos Rio-Branco. Segundo ele, ao herdar um dos traços fundamentais da revolução modernista — o regionalismo —, afirmava-se a nova lírica, distinguindo-se do Modernismo em outros aspectos igualmente fundamentais, como bem esclareceu João Cabral em entrevista ao *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, em 1953. Um longo fragmento do depoimento é incorporado ao texto, no qual o poeta explicava a posição histórica da sua geração, salientando que isso não significava “grupo nem clube”. Isto é, não existia o sentido de escola literária atribuído por aqueles que se autoneomaram parte dela, nem um projeto único e comum aos poetas estreitados nesse ano, conforme alguns sugeriam.¹²⁴

À maneira do que fez nos artigos publicados no *Diário Carioca* em 1952 sob o título “A geração de 45”, João Cabral esclarecia que, após a demolição realizada pelo Modernismo de 22, os poetas que vieram a seguir tiveram que começar do zero, sendo os responsáveis pelo trabalho mais árduo, inventar novos padrões. Aproveitando que o terreno literário estava “desentulhado”, para usarmos as palavras do autor, depois da radical limpeza feita durante primeira fase do Modernismo, os poetas de 1930 puderam iniciar logo o “trabalho de construção positiva” (Melo Neto, 1997 [1952], p. 73). Com o terreno mais ou menos limpo, eles abandonaram “os tiques e vícios do estilo quase polêmico nascido dos combates da Semana de Arte Moderna” (*idem*, p. 75), dedicando somente à escrita da sua poesia. De modo que os poetas de 1945 receberam esses padrões que ainda não estavam desgastados, como havia acontecido em 22, podendo, a partir deles, trabalhar num sentido de aperfeiçoamento, e não de destruição. Devido a isso, os poetas mais jovens buscariam em seus antecedentes imediatos uma “lição de poética”:

¹²⁴ Originalmente publicada no *Jornal de Letras* em outubro de 1953, eis o fragmento da entrevista concedida por João Cabral: “Creio de que a geração de 45 se caracteriza em primeiro lugar, pelo fato de ter começado a ser interessar por literatura no momento em que os escritores mais velhos começavam a retirar-se prudentemente dos termos e gêneros *perigosos*. Por isto é uma geração de poetas e de poetas puros. Sob o ponto de vista da técnica do verso, caracteriza-se pela falta de originalidade formal, explicável porque, ao aparecer, viu já fixados os padrões de verso de invenção dos chamados poetas de 30. Essa falta de originalidade não significa falta de valor nos escritores de 45. Os poetas *tiveram* de inventar, pois nada restava de pé depois do Modernismo. Ao passo que os poetas de 45 não *puderam* inventar, pois os tais padrões estão longe de estar gastos. Como não tiveram de inventar padrões, puderam aperfeiçoá-los. E é esse melhor manejo, esse manejo mais seguro dos padrões apreendidos que leva muita gente a querer ver ‘intenções estéticas’ precisas nos poetas de 45”.

O que o poeta jovem procura nesse poeta mais antigo é uma definição ou uma **lição de poesia**. É um esforço para sintonizar sua voz à sensibilidade vigente, e como esta se define *d'après* os pontos de cristalização que são as obras dos autores mais poderosos, o que o autor jovem busca no exemplo, ou na influência, desses mesmos autores é um conceito de poesia, a partir do qual realizará sua própria poesia. (Melo Neto, 1997, p. 77, grifos nossos)

É uma perspectiva não muito distante da perspectiva que encontramos em *A angústia da influência* (1973), de Harold Bloom. Por ora, guardadas as suas particularidades, podemos dizer que é comum a ideia de que os autores mais velhos exercem autoridade sobre os mais jovens, algo apontado desde o ensaio de T.S. Eliot. No argumento central do crítico norte-americano, contudo, expõe-se uma relação menos pacífica entre os poetas, ligada não a um encontro harmonioso, mas a um conflito de proporções edipianas, pois, para um poeta ser considerado “forte” precisa lutar, se necessário até à morte, com os seus também fortes precursores. Só assim ele seria capaz de sobreviver e de conquistar para si um lugar na tradição literária. Porém, esse traço agonístico não parece estar presente na visão do jovem poeta João Cabral, que sugeria uma adesão a uma poética já antes inventada para aperfeiçoá-la, e não destruí-la. Não existia mais a necessidade de “limpar o terreno”, como tinha acontecido em 22, pois uma nova poesia poderia ser construída a partir das poéticas instituídas, que ajudariam o novo poeta a descobrir seu próprio timbre pessoal. Como não haveria uma definição geral de poesia naquele momento, segundo João Cabral, a sensibilidade estava dividida e organizada à volta de núcleos particulares de cada um desses inventores, como, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes.

Tais considerações ajudam-nos a perceber como João Cabral posicionava-se diante da recente historiografia literária e da tradição modernista, assim como ele é, por vezes, é situado a partir daí pela crítica. Essa noção de aperfeiçoamento de uma lição poética anterior, presente no artigo de João Cabral, adquire ares de pioneirismo nas palavras de Miguel do Rio-Branco. Passando despercebido com *Pedra do sono* (1942), foi com *O engenheiro* que o poeta firmou-se como “um dos autores que iria grandemente influenciar a poesia brasileira e dirigi-la por novos caminhos” (Rio-Branco, 1956, p. 28). Assim,

[...] o autor deu-nos uma poesia que tem por finalidade conseguir a pureza geométrica dos volumes, a limpidez funcional e a criação livre. Não é pouca ambição para um jovem de vinte anos! E o extraordinário é que ele conseguiu, através de uma forma sem concessões, criar a comunicabilidade emotiva que almejava. [...]

Em *Psicologia da composição*, aparecido dois anos depois, seus poemas alcançaram um equilíbrio de linhas admirável; o livro permite realizar o abismo que separa a geração de hoje dos seus antecessores revolucionários, informando também sobre aquilo que os novos devem aos mais velhos.

O cão sem plumas, que data de 1950, já é obra amadurecida. Trata-se de um grande poema de um rio universal onde se integram o mundo, as coisas, os homens, naquele ritmo espesso que é do próprio clima do rio, a sua essência. Enfim, o grande acontecimento poético de 1954 foi o aparecimento de *O rio*, consagrado com o Prêmio do IV Centenário de São Paulo. Cabral de Melo Neto não desiludiu aqueles que acreditaram em *O engenheiro*: continua sendo um admirável temperamento de poeta e de homem, um dos mais autênticos valores da moderna poesia brasileira. (*idem*, pp. 28-29)

Tendo acesso à toda poesia de João Cabral, reunida em *Duas águas*, como mencionamos anteriormente, volume que Miguel do Rio-Branco possuía, o que é certificado na carta enviada a João Cabral em 21 de dezembro de 1956, não deixa de ser curiosa a escolha de “As estações”, e não outro poema, como, por exemplo, o icônico “O engenheiro” que figura na *Breve antologia da poesia nova brasileira*.

Sob a organização do poeta brasileiro Cyro Pimentel — estreado em 1948 é, como João Cabral, agrupado na Geração de 45 —, a coletânea publicada pela revista *Quatro Ventos* apresentava ao leitor português uma amostra de um período mais curto, de 1942 a 1954. Na brevíssima nota prévia, são apontadas genericamente quatro grandes tendências: dos poetas integrados na tradição lírica brasileira, dos vanguardistas, dos formalistas e dos de linha social. Em sentidos opostos, articulavam-se as duas primeiras, uma representada, por exemplo, pela poesia de Lêdo Ivo, enquanto a outra por nomes como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Ferreira Gullar — provavelmente uma das primeiras vezes, senão a primeira, em que foram publicados seus poemas em periódicos portugueses. A poesia de João Cabral estava atrelada, de acordo com o organizador, até *Psicologia da composição*, na linhagem formalista, e, nos seus últimos livros — *O cão sem plumas* e *O rio* — na linha social.

Mesmo antes do lançamento de *Poemas escolhidos* (1963), edição que três anos após *Quaderna* consolida a recepção do autor, a influência do poeta brasileiro em Portugal era comprovada em diversos testemunhos que apareciam na imprensa. É o caso do depoimento concedido por Rubem Braga em 3 de novembro de 1962 à revista *Manchete*, narrando a sua participação num colóquio organizado pela revista *Humboldt*, na Alemanha:

Um professor de literatura portuguesa me disse estar impressionado com um novo grupo de poetas lusitanos que parece ter uma influência estranha, provavelmente brasileira — mas não de Drummond ou Bandeira, de nenhum desses mais conhecidos. Matei a charada facilmente, para grande alegria do homem — a “influência” chama-se João Cabral de Melo Neto, hoje nosso cônsul em Sevilha, e poeta intensamente lido e discutido nos meios cultos de Portugal. (Braga, 1962, p. 56)

A “influência estranha” que impressionou o misterioso professor de literatura portuguesa — cuja identidade, ou nacionalidade, não nos é revelada — facilmente seria desvendada pelo amigo e editor de

João Cabral. Eles sempre foram bem próximos, como transparecem textualmente os índices da amizade com o cronista em alguns poemas cabralinos, desde a dedicatória de “Pescadores pernambucanos”, de *Serial*, inédito incluído em *Terceira feira* (1961) até as referências de “Lendo provas de um poema”, de *Museu de tudo* (1975) e de “Rubem Braga e o homem do farol”, de *Crime na calle Relator* (1987).

Terceira feira, o volume publicado pela Editora do Autor, dirigida por Rubem Braga e Fernando Sabino, chegou a território português graças ao ofertório cabralino, ao menos, aos destinatários Alexandre Pinheiro Torres, Alexandre O'Neill, João Gaspar Simões, Alberto de Lacerda (Figura 30). A partir da data da dedicatória, “Sevilha, 1963”, podemos supor que o exemplar enviado a Lacerda seja o primeiro oferecido ao poeta português em resposta à carta de 16 de julho de 1963, na qual ele pediu ao brasileiro que lhe mandasse seus livros. Ainda, através da correspondência passiva de João Cabral, temos notícia de outros destinatários agraciados com o livro, como a Sophia de Mello Breyner Andresen, que acusou seu recebimento em carta de 18 de outubro de 1962, assim como, pela mesma via, Alain Oulman em 25 de dezembro de 1963.¹²⁵

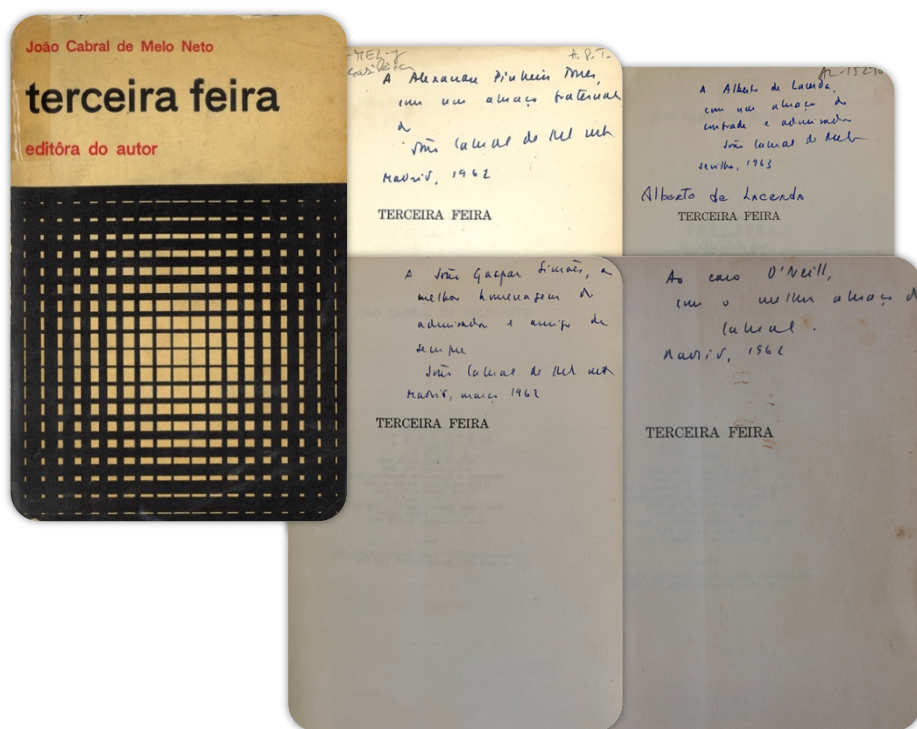


Figura 30: Exemplares de *Terceira feira*

¹²⁵ Em carta sem data a Eugénio de Andrade, Sophia escreve: “Peço que me mande urgentemente o livro do João Cabral de Melo Neto *Terceira Feira* que lhe emprestei há um ano. Estou a fazer uma antologia e faz-me a maior falta”. Por referir o envio de um postal da Grécia, acreditamos que a carta tenha sido enviada após setembro de 1963.

A “agradabilíssima surpresa”, nas palavras de Alain Oulman, definia a oferta de *Terceira feira*, que se tornou pretexto para escrever a João Cabral, o poeta que tanto ouvia falar através do amigo Alexandre O’Neill. Autor da clássica canção “Gaivota”, imortalizado por Amália Rodrigues no disco *Com que voz* (1970), o poeta português foi um dos colaboradores do compositor franco-português que revolucionou a carreira da fadista e amplamente a história do fado, ao articular o gênero musical popular com a poesia, uma expressão então considerada culta.¹²⁶ O trabalho pioneiro de Oulman buscava inspiração tanto na obra de poetas clássicos, o que resultou nas incursões de Amália pela poesia de Camões — em *Amália canta Luís de Camões* (1965) — quanto na de contemporâneos, como o próprio O’Neill, David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello, José Carlos Ary dos Santos, Manuel Alegre, entre outros. Logo, Oulman não deixaria de tentar musicar a dita “antimusical” poesia de João Cabral:

Sua poesia é tão essencial, como carne e osso, sem gordura — quando leio poesia, a minha tendência sempre, é de procurar encontrar poemas que possam ser cantados — Bem sei que poesia não precisa, mas como me disse um dia Aragon (que não conheço bem) “*Les musiciens prennent leur inspiration, où ils le peuvent*”. Com a sua obra, não há por onde pegar, ou não encontrei, e não há lugar para acrescentar melodias ao que já está escrito. Tenho pena, porque dava-me imenso prazer de trabalhar com versos seus — embora muito possivelmente, o Senhor detestaria o resultado. (Oulman, 1963)

Essa suposta impossibilidade, como vimos anteriormente, seria ultrapassada por Chico Buarque dois anos após a escrita dessa carta, em 1965, quando musicou *Morte e vida severina* para a montagem do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca). Como aconteceu no caso de Amália — não sem polêmica — com a popularização dos versos camonianos, a música de Chico, um dos elementos centrais do espetáculo do Tuca, amplamente difundiu os versos cabralinos. Se a obra de João Cabral já era bastante conhecida na época, sua recepção, contudo, encontrava-se ainda limitada ao meio literário, aos suplementos ou às obras poéticas de certos autores, isto é, reduzida ao público leitor de poesia — talvez aos 1354 leitores previstos pela “constante de Enzensberger”, ou ainda os menos otimistas 300, ao qual se refere ironicamente o poeta português Rui Pires Cabral.¹²⁷ Depois da meteórica passagem do grupo teatral brasileiro pela Europa e por Portugal, João Cabral “já não era de meia dúzia”, nas palavras do jornalista José Correia Tavares no *Jornal de Letras e Artes*, passando a andar “por aí na boca e no coração de todos aqueles que assistiram ao milagre” (*apud* Melo Neto, 1966b, p. 1).

¹²⁶ De acordo com Maria Antónia Oliveira, organizadora de *Poesias completas & dispersos* (2017), de Alexandre O’Neill, a letra do fado “Gaivota”, publicado pela primeira em livro nessa edição, é datável de 1963/1964.

¹²⁷ Em *Oráculos de cabeça* (2009), de Rui Pires Cabral, lemos na dedicatória: “para os meus trezentos leitores”.

Em 15 de novembro de 1962, dias depois de Rubem Braga ter confirmado a influência de João Cabral entre “um novo grupo de poetas lusitanos” na *Manchete*, outro depoimento significativo vem a público no jornal *Notícias*, de Lourenço Marques — como então se chamava a capital de Moçambique, Maputo. Em entrevista concedida a Urbano Tavares Rodrigues, o poeta e crítico português José Fernandes Fafe, quando questionado sobre a poesia de João Cabral, afirma:

Melo Neto está na moda... Gosto muito da poesia dele. Mas o seu êxito é tanto determinado pela alta qualidade dos seus versos como pela circunstância de, **ainda não sabíamos da existência de Melo Neto, já estarmos à espera de uma poesia assim...** Eu explico. Alguns poetas, alguns críticos, alguns leitores, das gerações dos anos quarenta e cinquenta, foram moldados, mais ou menos, pela teorização neo-realista, encarecedora do papel da técnica na criação literária. A segunda intenção deste encarecimento era o projecto de uma poesia directa, imediata — de combate. Os acontecimentos seriam o tema, o mote, que o poeta — se possuísse aquela segurança técnica que permite fazer-se tudo — glosaria numa espécie de reportagem lírica para alimento espiritual das massas. Porém, esse tipo de poesia o neo-realismo não conseguiu fazê-lo, pelo menos em livros de poesia e em revistas normais. Antes se desenvolveu pelo caminho oposto, da metáfora, da alegoria, do hermetismo. *A posteriori*, a razão do fracasso aparece-nos como uma verdade de Mr. De La Palice: tal poesia não se fez... porque, nas nossas condições, era impossível fazê-la. Mas desse sonho ficou-nos alguma coisa assim como um desejo frustrado... **E um dia, surge a revelação de Melo Neto: poeta do tema, aprofundando-o como ninguém (salvo talvez Ponge, mas Ponge era, se não é ainda, praticamente desconhecido), senhor de uma técnica apuradíssima... E corremos a abraçar entusiasticamente a sua poesia, em que vimos ao mesmo tempo ela própria e uma outra que sonháramos uma vez fazer...** (Fafe, 1962, p. 16, grifos nossos)

A conversa foi iniciada com outra pergunta, nas palavras do entrevistador, intencionalmente “agressiva”, que procurava obter de interlocutor uma definição sobre a poesia do presente: “a poesia objetiva ou a poesia subjetiva?”. Perante a ampla e controversa questão, o entrevistado retruca pedindo um exemplo de cada, para tentar perceber melhor as intenções da pergunta. Urbano Tavares Rodrigues assim explica: no primeiro caso, da poesia objetiva, João Cabral de Melo Neto; no segundo, da poesia subjetiva, a poesia de expressão directa dos sentimentos, a tradição lírica portuguesa. Na perspectiva de Fafe, a “pergunta-dilema” carecia de sentido na medida em que, mesmo na poesia mais subjetiva, haveria algo de objetivo, assim como a poesia objetiva contém sempre uma parte subjetiva. Não podendo-se esquecer o ensinamento da física moderna, em ambos os casos, “o experimentador fazia sempre parte do sistema experimental” (*ibidem*). Em razão da mútua contaminação do objetivo e do subjetivo, apenas uma análise do conteúdo, na poesia de cada poeta, poderia apurar, de fato, seu respectivo grau de atualidade. Na sequência dessa resposta, surgiu a pergunta sobre João Cabral, que tanto ajudou a polarizar essa discussão nas suas entrevistas.

Mais uma vez provocativo, Urbano Tavares Rodrigues ressaltava que nem todos os admiradores do poeta brasileiro caberiam na interpretação de Fafe, reproduzida no fragmento supracitado. Mesmo concedendo o benefício da dúvida ao entrevistador, ele respondia a provocação, dizendo que nela se enquadravam Alexandre O'Neill e Alexandre Pinheiro Torres, “os mais inteiros admiradores de Melo Neto” (*ibidem*). Apesar de declarar que gostava muito da poesia de João Cabral, Fafe parecia demarcar certa distância dos admiradores do autor, o que, de certo modo, estava patente na observação de que o autor “está na moda”. A aplicação de tal etiqueta, por vezes utilizada em sentido redutor ou depreciativo, sugere que a atenção recebida por uma obra deve-se mais ao contexto imediato de recepção do que propriamente à sua qualidade, algo que pode se confirmar em certos casos, contudo, não determina sua sobrevivência a longo prazo. Lembremos que Joaquim Montezuma de Carvalho remeteu, em carta de 2 de dezembro de 1962, a entrevista de Fafe a João Cabral “para delícias suas na Andaluzia” (Montezuma, 1962), esclarecendo, à maneira de advertência, que o português é “acentuadamente um poeta social, melhor, marxista” (*ibidem*), talvez o que justificasse as opiniões expressas na entrevista.

Um ano depois de Fafe, em 1963, Álvaro Salema também defenderia, ao recensar *Poemas escolhidos*, como comentamos anteriormente, que a estrondosa recepção de João Cabral devia-se ao contexto favorável, em particular, ao modo como ressoou nos novos poetas. É aí que encontramos um importante contraponto que diferencia as duas abordagens: Salema refere-se aos poetas estreados na década de 1960, enquanto Fafe às gerações anteriores, segundo ele, moldadas pela teorização neorrealista. Neste último caso, o acolhimento recebido pela poesia de João Cabral, além do seu direto reconhecimento, era uma maneira de abraçar entusiasticamente a poesia que os portugueses sonharam uma vez fazer, isto é, de preencher um desejo frustrado. Curiosamente, ao ser questionado se o poeta brasileiro poderia ser visto como neorrealista, a resposta é simultaneamente sim e não. Por um lado, afirmativa, em relação ao tópico “poesia com tema” e aos aspectos técnicos, pois a arte poética cabralina não chegava a ser incompatível com o Neorrealismo, como se via claramente no “Congresso no Polígono das Secas”, primeira seção de *Dois parlamentos* (1961), “uma visita minuciosa à grande fábrica de morte chamada Nordeste” (Fafe, 1962, p. 16). Por outro lado, negativa, porque raramente o poeta de *Quaderna* abordava o que é definido como “essência social do tema” (*ibidem*), já que ele não atendia à cartilha neorrealista nem os preceitos da poesia “de combate”, estando mais implicado nas relações interiores com seu objeto, isto é, impedido de ver as relações deste com o exterior. Se as implicações diretas dos temas constituíam, por si só, declive para uma poesia desse tipo, de acordo com Fafe, poder-se-ia dizer que João Cabral era — às vezes, explícita — neorrealista.

Se, como aponta Fafe, o projeto neorrealista fracassou, Rosa Maria Martelo, no seu ensaio “Do compromisso à aporia”, tenta esclarecer os possíveis motivos. Segundo a autora, uma das razões é o modelo de livro que começou a ser idealizado pelos próprios textos teóricos do movimento — um “livro-por-haver” —, o grande responsável pelo mau juízo estético frequentemente direcionado à poesia neorrealista. Esta seria a medida do eventual fracasso do movimento, que sempre teve

Como horizonte de escrita (e de expectativa crítica), esta presença prescritiva é perceptível não só ao nível de intervenções de pendor teorizante dispersas em jornais e revistas, mas também no tom expectante com que é feita a recensão de livros ao longo das décadas de 40 e 50. (Martelo, 2004, p. 51)

Não poderíamos deixar de salientar que nesse mesmo texto é mencionada a crítica de José Fernandes Fafe a um livro de Carlos de Oliveira: *Cantata*, publicado em 1960, ano em que veio a público, também em Lisboa, *Quaderna*, de João Cabral, obras que serão postas em diálogo por Rosa Maria Martelo (2018). Para Fafe, o livro representava o enfraquecimento do neorrealismo de Carlos de Oliveira, mas, ao contrário do que ele poderia ou queria perceber, a obra revelava outro entendimento do movimento, bem como o início de outra fase na poesia do autor, em certo sentido mais próxima da solução proposta por João Cabral — tão aclamada por Fafe — ao aliar a técnica ao compromisso social.

A partir da observação inicial do poeta português, “Melo Neto está na moda”, poderíamos dizer que, de acordo com o ditado popular, o feitiço virou contra o feiticeiro. João Cabral tantas vezes fez semelhante diagnóstico em relação a Fernando Pessoa, opinião reforçada por Eugénio de Andrade ao lamentar nos versos do poema dedicado a Vitorino Nemésio que “A moda é o Pessoa, coitado: dá para tudo” (Andrade, 2017, p. 267) — como vimos em **Na cidade do Porto**. Apesar de cada “moda” ter suas peculiaridades, guardadas as devidas proporções, o fenómeno que se criou à volta do poeta português e do brasileiro origina-se do complexo processo de leitura e de recepção que levaram à consagração pública de suas obras, ainda que por motivos completamente distintos. No caso de Pessoa, tal avanço pode ter sido acelerado à medida que a grande descoberta de sua obra, assim como a publicação sistemática, aconteceu após sua morte, sem qualquer controle ou mediação do autor, trazendo outras implicações para a construção de sua mitologia literária — ou mitografia.

Para retomarmos as palavras de Gastão Cruz (1985), poderíamos dizer que ambos tornaram-se vítimas privilegiadas de diversos “enxames”: os universitários, que lhes garantiriam a canonização; e os sectários, compostos por fiéis discípulos continuadores da sua “lição de poesia”, muitas vezes mais pessoanos e cabralinos do que seus próprios mestres. Mas, como bem cedo mostrou Vilma Arêas (1988) a propósito de Pessoa, o que superficialmente se entende por “moda” é, na verdade, algo mais profundo

e associado à resposta que o poeta é capaz de dar aos desafios da poesia. De acordo com a autora, foi o que tanto enredou críticos quanto a maioria dos poetas-leitores de sua obra, não heteronímia, nas palavras de Eugénio, “aquela comovente / incapacidade para ser ele próprio” (Andrade, 2017, p. 267). Nessa mesma direção, como bem acentua Eduardo Prado Coelho (2012) em relação à da estética da recepção, toda obra artística é resposta a uma pergunta na medida em que é um acontecimento que ocorre no interior de um horizonte transobjetivo de compreensão e obedece à lógica hermenêutica de Gadamer, isto é, a lógica da pergunta e da resposta. “A tarefa do leitor é identificar a pergunta que deu origem à obra e avaliar de que modo a obra lhe responde” (Coelho, 2012, p. 233), aponta o crítico, referindo-se ao “horizonte de expectativas”, de Jauss.

Desse ponto de vista, entende-se que a maneira pela qual uma obra atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos um critério claro para a determinação de seu valor estético:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (Jauss, 1994, p. 53)

[...]

O “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária é mais do que apenas “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores”; ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada. (*idem*, p. 76)

Jauss defende, assim, que a qualidade artística da obra será menos determinada pela capacidade de simplesmente atender as expectativas dos leitores, pois desse modo não se exige nenhuma mudança de horizonte. Quer dizer, quanto maior a “decepção de expectativas”, na expressão de Eduardo Prado Coelho (2012, p. 250), mais se exigirá uma guinada rumo ao horizonte de uma experiência inédita. À medida que o estranhamento inicial seja superado, podendo desaparecer completamente para leitores posteriores, a tendência é que a experiência estética transforme-se em algo familiar, em obviedade — conforme a famosa frase de Fernando Pessoa “primeiro estranha-se, depois

entranha-se”. Para o crítico alemão, é no seu próprio desconcerto que se encontra a “classicidade” das chamadas obras-primas, cujo sentido eterno, aparentemente indiscutível, deve ser sempre questionado a fim de que sejam lidas a contrapelo do hábito, devolvendo-lhe sua potência.

Em 1962, mesmo ano que vieram a público os depoimentos de Rubem Braga e José Fernandes Fafe, João Gaspar Simões refere-se à presença da poesia de João Cabral não como influência nem moda, mas como “um culto brasileiro, com o deus tutelar Melo Neto” (Simões, 1964, p. 342) — o termo “culto” já antes tinha sido usado por Ubiraju Carneiro da Cunha em carta a João Cabral, como comentamos em **Uma educação pela pedra**. Nas páginas do *Jornal de Letras e Artes*, o crítico publicou “‘A xácara e a razão matemática’, na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Mário Saa”, artigo que também dava conta do recente lançamento de *Terceira feira*.¹²⁸ Mas, como sublinha o título, ele retoma um dos tópicos apontados na recensão crítica a *Quaderna*, a afinidade vislumbrada entre os dois poetas, para desenvolver melhor seu argumento. Haja vista a repercussão do poeta brasileiro em terras portuguesas, Gaspar Simões defendia:

Pode dizer-se que à parte a influência de Carlos Drummond de Andrade em certo sector da poesia presencista, não se conhece entre nós qualquer influência directa da poesia brasileira. Pelo contrário, por muito tempo viveram os poetas do Brasil na dependência de mestres portugueses. Até mesmo em Manuel Bandeira ou em Jorge de Lima — António Nobre naquele, Camões, neste — continua a sentir-se a impregnação da lírica portuguesa, o que, aliás, se explica sem dificuldade, atenta a supremacia dos séculos na elaboração de uma linguagem poética que os poetas do Brasil, quer queiram não, herdaram de Portugal. (*ibidem*)

João Cabral seria o grande responsável por uma significativa revolução porque com ele começou, nas palavras de Gaspar Simões, “a operar-se uma curiosa translação no orbe lírico nacional” (*ibidem*). O “culto brasileiro” ao “deus tutelar Melo Neto” traduziria seu trabalho pioneiro em inverter a regra do jogo e o sentido das influências no âmbito das relações luso-brasileiras. À primeira vista, a observação convicta do crítico parece-nos um tanto exorbitante ao subestimar a importância enorme de Drummond e Bandeira, para nos restringirmos aos nomes citados, que, segundo ele, estaria restrita a certo setor da poesia presencista. Certamente, os poetas-críticos Jorge de Sena e Helder Macedo discordariam de Gaspar Simões, já que a literatura brasileira moderna, muito em particular a poesia, desde a década de 1930 teve lugar privilegiado.

¹²⁸ O texto originalmente publicado a 28 de março de 1962 é coligido em *Literatura, literatura, literatura... De Sá de Miranda ao concreto brasileiro* (1964), volume que reúne parte da produção ensaística de João Gaspar Simões.

Para Sena, Drummond e Bandeira, assim como Cecília Meireles, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Ribeiro Couto, foram “um exemplo de libertação poética, na nossa própria língua, de um valor inestimável”, imagem complementar da modernidade quase só presente na obra de Pessoa, Mário Sá-Carneiro e Almada Negreiros, cujas obras eram “mais mitológicas e menos acessíveis do que as daqueles poetas brasileiros” (Sena, 1988, p. 9). Já no ensaio “O Drummond português”, Macedo recorda que, na cena literária lisboeta dos anos de 1950,

[...] se os romancistas brasileiros foram leitura obrigatória, os poetas eram leitura preferencial. A hoje assaz esquecida *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, circulava nas mesas dos nossos cafés. Manuel Bandeira era citado de memória, viesse ou não a propósito dizer trinta e três ou implorar o pneumotórax. E havia os outros: Murilo, Cecília, o Vinícius pré-bossa-nova, persistentemente João Cabral até ter ficado quase o único, estranhamente Oswald e Mário de Andrade sempre muito menos. Mas o mestre secreto ou assumido tanto dos surrealistas quanto dos neo-realistas (e, por via deles, também de muitos da minha geração) foi o Carlos Drummond de Andrade. Creio mesmo que terá sido o poeta mais influente em Portugal desde meados dos anos 40 até ao início dos anos 60. (Macedo, 2007, pp. 166-167)

O ensaísta chega a defender outra leitura da historiografia literária nacional, ao dizer que o poeta mais influente não era Fernando Pessoa, mas um poeta brasileiro: “Se houve um segundo modernismo em Portugal, o seu nome é Carlos Drummond de Andrade” (*idem*, p. 168). O que confirmava a premissa inicial do texto, expressa desde a primeira linha de seu testemunho pessoal acerca dessa época: “Tempo houve em que a melhor literatura portuguesa era a brasileira. Explico: a literatura brasileira era aquela que líamos como se fosse nossa, a que teríamos desejado poder escrever” (*idem*, p. 165).

Em 1964, João Gaspar Simões volta a falar da suposta hegemonia brasileira na cena literária portuguesa, confirmada por *Poemas escolhidos*, de João Cabral, e *Antologia poética*, de Murilo Mendes, publicada naquele ano pela Moraes Editores. Na sua rubrica semanal do *Diário de Notícias*, quase em tom de indignação, Gaspar Simões declara:

Repito: o que está acontecendo entre nós com os poetas brasileiros vivos não pode acontecer no Brasil com os poetas portugueses da mesma craveira. O último poeta português editado além-Atlântico foi Fernando Pessoa. Depois de Fernando Pessoa ninguém mais se antolha digno dessa honra aos brasileiros que porventura ainda não perderam de vista por completo as letras portuguesas. Para não poucos escritores do Brasil, morreu com Pessoa a poesia de Portugal, Lêdo Ivo, que me entrevistou para a *Manchete*, na minha recente passagem pelo Rio de Janeiro, confessou-me estar convencido de que a nossa literatura actual... era uma literatura póstuma. (Simões, 1964c, p. 13)

Já nas páginas da revista *Manchete*, as palavras que Gaspar Simões atribui à confissão de Lêdo Ivo são citadas e classificadas como desabafo do crítico português, que se encontrava em missão cultural no Brasil.¹²⁹ Apesar de não podermos precisar a autoria da análise, parece-nos muito provavelmente elaborada por Gaspar Simões, mesmo que tenha respaldo na opinião de certos escritores brasileiros, não só porque se torna um tópico recorrente na sua produção crítica, como também é uma discussão que interessaria mais aos portugueses por reivindicar o protagonismo perdido. Mas, eximindo os brasileiros desse equívoco lamentável, o crítico responsabiliza os próprios portugueses, que tinham a “culpa do quase voluntário sequestro” a que estava sujeita a literatura portuguesa “num país onde se fala a nossa língua e onde não poucos poetas repercutem ainda ecos e notas que fomos nós, portugueses, os primeiros a fazer ressoar” (*ibidem*). A ideia de uma língua “nossa”, como se demonstra, em certa medida, propriedade inalienável dos portugueses, revela-nos a dimensão do problema: a visão um tanto paternalista não só restrita à língua, mas estendida à produção literária brasileira. Em seguida, ele defende que esse era justamente o caso de João Cabral, em cuja obra se exprimia “um arcaísmo modernizado em Portugal” (*ibidem*), quase vinte anos antes da modernização testemunhada pelos versos do autor.

Esse tipo de avaliação exibía a tentativa de mostrar a dívida de João Cabral em relação à tradição portuguesa, herança conscientemente rejeitada pelo autor, embora ele inevitavelmente tenha assimilado certos aspectos. Porém, na visão de Gaspar Simões, a expressiva recepção portuguesa estaria relacionada a uma espécie de reconhecimento das próprias raízes, isto é, os novos poetas portugueses acolhiam o que na expressão cabralina era mais português ou mais ligado à fonte portuguesa. Pouco sustentável, o argumento demonstrava desde já sua fragilidade, como fica mais visível, em outro momento, ao retomar o assunto:

Não é por patriotismo exacerbado, é apenas por espírito de justiça. Admiro João Cabral de Melo Neto e estou certo de que fui dos primeiros, se não o primeiro, a celebrar criticamente em Portugal, e até no Brasil, a sua originalidade poética. Quando em 1950, o poeta do *Cão sem plumas*, de colaboração com Alberto de Serpa, publicava em Barcelona a revista *Cavalo de todas as cores*, já a sua obra chamava a minha atenção. No suplemento de *A Manhã*, do Rio de Janeiro, dedicara-lhe um longo artigo. Não é por patriotismo, repito, exacerbado, mas apenas por espírito de justiça. Antes de João Cabral de Melo Neto, já em Portugal alguém encontrara o recorte métrico e o culto heteróclito das coisas por ele postas em voga.

¹²⁹ “— Sei que, para os brasileiros, a literatura portuguesa é uma coisa póstuma. Vocês acham que, após Camões, Gil Vicente, Camilo, Eça e Fernando Pessoa, estamos num período de estagnação, enquanto no Brasil a criação literária e artística dia a dia se intensifica, tanto em quantidade como em qualidade.” (Simões, 1964b, p. 101)

[...] Repetimos: não se trata de patriotismo exacerbado. Apenas pretendemos dar o seu a seu dono. Aliás a tradição que João Cabral de Melo Neto implanta entre nós (enquanto, no Brasil, Fernando Pessoa implanta outra tradição) não surge de geração espontânea. Há que lembrar o arcadismo setecentista que, em terras de Santa Cruz, teve expressão relevante; a mesma tradição, afinal, em que se filiam os *Versos frios* e as *Xácaras da razão matemática* do nosso esquecido Mário Saa. (Simões, 1966, p. 15)

O evidente incômodo de Gaspar Simões parecia ter uma origem, de certo modo, revanchista. Afinal, a literatura brasileira, nas palavras de Antonio Candido (1959), o “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (Candido, 2000, p. 9), tinha conquistado independência. Servindo-nos da metáfora, poderíamos dizer que o galho arrancado desse arbusto, uma vez replantado, não só deu origem a outro arbusto, como também determinava naquele momento os caminhos do tronco donde outrora saiu. À poesia brasileira não mais importava a poesia portuguesa, mas era exportadora de mercadoria estético-literária, invertendo a lógica do consumo e — é claro — as relações de poder. O que parecia irritar Gaspar Simões, portanto, era o fato de a obra de João Cabral ser vista como absolutamente original quando, para ele, quase um quarto de século antes, a poesia portuguesa anunciou com Mário Saa a rota que o autor de *Quaderna* iniciaria retomando a “ponta da meada setecentista”, “estendendo as mãos para a meada arcádica, depois de esta ter sido dobrada com os fios de uma outra lâ: a lâ do Romanceiro” (Simões, 1962a, p. 4). Embora reconheça que a ponta da meada tivesse sido encontrada pelo poeta brasileiro no romanceiro espanhol, influência que ele nem sequer procura disfarçada, onde buscou a “razão matemática” que rege os seus versos em substituição do discursivo que caracterizava o romance peninsular.

No artigo dedicado à antologia de Murilo Mendes essas relações são exploradas, de um lado, o crescente interesse no lirismo brasileiro, de outro lado, a controversa questão do lirismo português, que Gaspar Simões ora defende estar muito vivo, ora muito morto no Brasil. A publicação das antologias dos poetas brasileiros por editoras portuguesas servia inicialmente de argumento para defender aquele ponto:

Inconscientemente, um João Cabral de Melo Neto, através do culto do romance nordestino e das formas eruditas da poesia arcaica radicada em terras brasileiras com a presença de alguns dos maiores poetas arcaicos do reino (Cruz e Silva e Tomas Antônio Gonzaga), embora desconhecendo os poetas que em Portugal precediam, entretanto ao afinamento das mesmas cordas líricas (um Mário Saa ou um Fernando Pessoa, um Mário Cesariny ou um Alexandre O'Neill) recaia, sem querer, na tradição portuguesa, prestava jus a um lirismo de que se julgava definitivamente emancipado. Coisa muito diferente ocorria com Murilo Mendes. E a leitura da sua *Antologia poética* prova à saciedade que os modernistas brasileiros foram muito menos escravos da tradição lírica portuguesa do que os vanguardistas tipo Melo Neto. (Simões, 1964c, p. 14)

Gaspar Simões contrariava o próprio programa modernista, que assumidamente buscou uma cisão com a herança portuguesa, nas palavras de Mário de Andrade (1939), “um passado próximo e por isso mesmo perigosíssimo”, já que qualquer aproximação seria “dissolvente” da realidade brasileira enquanto o contrário não verificaria, pois os brasileiros não poderiam representar para Portugal “nenhum veneno” (Andrade *apud* Sá, 2013, p. 172). Mesmo com a postura combativa, típica dos vanguardistas, para o crítico português, os modernistas brasileiros foram menos devedores da tradição lírica portuguesa do que os vanguardistas posteriores, de “tipo Melo Neto”. Não deixar de nos chamar a atenção o paradoxo sinalizado ao final do artigo, após ter demonstrado como a tradição da lírica portuguesa estava muito viva, inclusive na obra de João Cabral, no último parágrafo assinalava “a perenidade, na obra dos poetas de além-Atlântico mais alheios às nossas formas líricas, do filão lusíada, aparentemente póstumo, ou reconhecidamente morto” (Simões, 1964c, p. 14). O caso de Murilo corresponderia a uma espécie de milagre, “tão conscientemente enfeudado à preceptora dos mestres lusíadas” (*ibidem*), seu lirismo era mais autônomo e mais brasileiro do que o lirismo de João Cabral, porque seus versos não evitavam o confronto dos portugueses — assim como os versos de Drummond e Bandeira, poderíamos acrescentar. Assim, sendo despreocupadamente o que são, no fundo, figuravam-se “mais brasileiros do que não poucos dos poetas de além-Atlântico, obsessivamente preocupados em não deverem nada à tradição colonial” (Simões, 1964c, p. 14), em referência clara a João Cabral.

Mais uma vez citando a entrevista da *Manchete*, em 1967, João Gaspar Simões volta ao assunto da suposta morte da poesia portuguesa após Fernando Pessoa, dessa vez, recenseando *A educação pela pedra*, de João Cabral, e *Operação 2: estruturas poéticas*, de Ana Hatherly. Nas páginas do *Diário de Notícias*, escreve o crítico na abertura do artigo:

É incontestável que entre os nossos chamados “movimentos poéticos de vanguarda”, alguns acusam influências notórias da poesia brasileira. Embora Fernando Pessoa seja hoje considerado no Brasil como o nosso único astro poético capaz de criar satélites e haja cá, inclusivamente, quem admita que a nossa literatura poética está morta depois de Fernando Pessoa — Lêdo Ivo assim pensava quando, há dois anos, no Rio de Janeiro, me entrevistou para a *Manchete* —, **o certo é que presentemente, pelo menos entre a novíssima poesia portuguesa, não é Fernando Pessoa quem exerce funções de astro. Não. Inverteram-se os papéis:** sejam quais forem os polos franceses ou ingleses que ainda atraem a agulha magnética de certas das nossas expressões poéticas vanguardistas, no Brasil se centra a maior atracção da nossa poesia novíssima, sobretudo depois de 1961. **Quem é esse astro poderoso que faz desviar as nossas correntes poéticas juvenis do polo magnético que depois de 40 fixara todas as agulhas líricas de certo vulto? Nem mais nem menos do que João Cabral de Melo Neto,** o autor de *A educação pela pedra*, recentemente publicado no Brasil pela Editora do Autor. (Simões, 1967, p. 17, grifos nossos)

Fernando Pessoa, o astro poético português capaz de criar satélites inclusive no Brasil, segundo Gaspar Simões, tinha perdido o magnetismo na sua terra natal, sendo eclipsado por outro astro poderoso: João Cabral. “Levou tempo a descobrir este novo astro!” (*ibidem*), ironiza o crítico, lembrando que em 1950 o poeta brasileiro editou com o português Alberto de Serpa a revista de poesia *O Cavalo de Todas as Cores*, onde colaboraram José Régio e Pedro Homem de Mello — como vimos em **O fulminante cavalo de todas as cores**. O comentário expressava, com alguma surpresa, o fato de João Cabral começar a ser falado nos cenáculos de vanguarda apenas na década seguinte, entre 1960 e 1961. “Não era então Cabral de Melo Neto o que é hoje?”, questionava o crítico, em seguida, elaborando a resposta: “Essencialmente, entre 41 e 67 não há alterações profundas na arte poética desse pessoalíssimo lírico brasileiro. Da *Pedra do Sono* a *Educação pela pedra* tudo é a mesma pedreira lírica: essa espécie de mineralização intelectual da palavra poética” (*idem*, p. 18). Como fica claro, ele não percebia que a irradiação do autor entre os novos poetas não estava ligada a qualquer mudança no paradigma cabralino, que poderia ser mais atrativa aos vanguardistas portugueses, mas à larga difusão de sua obra com as edições da Guimarães e da Portugália, além do sucesso da encenação de *Morte e vida severina*. Valendo-se do pensamento de T.S. Eliot, Gaspar Simões defende que Pessoa foi um daqueles poetas clássicos que esgotou as virtualidades poéticas da linguagem de seu tempo. A poesia que o autor de *Mensagem* conferiu “foros de clássica” teria, de acordo com o crítico, deixado pouco, ou quase nada, para os que vieram depois. Eis que assim se iniciava a grande questão que irá mobilizar toda a discussão que envolve a recensão crítica dos dois livros: “o equívoco dos vanguardismos portugueses que tomaram Melo Neto e os vanguardismos brasileiros por paradigma das suas experimentações poéticas” (*ibidem*). Uma amostra sintomática disso, do concretismo ao estruturalismo, era o livro de Ana Hatherly que seguia o estilo tão intensamente desenvolvido no Brasil. A partir do extraordinário número sobre a literatura de vanguarda no Brasil, publicado pela *Revista de Cultura Brasileira*, em 1964, Gaspar Simões aproveitava-se do conceito de carência que subjazeria não só a essa literatura, como à própria condição brasileira, para criar um único ponto de convergência com o que se verifica em Portugal, em especial com o poeta português. O aspecto que, segundo ele, resulta do esgotamento,

da “carência” em que veio a encontrar-se a linguagem poética nacional depois da exaustão a que a sujeitou a passagem de um poeta da envergadura de Fernando Pessoa. E até certo ponto compreende-se a perplexidade, a ansiedade, o transe em que se viram certos poetas jovens portugueses no dia em que, voltados para si mesmo, verificaram que estavam vazios. (*ibidem*)

Em linhas muito gerais, a crítica de Gaspar Simões sugere que a vanguarda brasileira fazia mais sentido do que a portuguesa, porque estaria mais de acordo com a sensibilidade brasileira e o esquema psicológico e mental do brasileiro enquanto poeta, que eram antípodas dos portugueses:

A tradição da poesia brasileira, formada com o arcadismo, consolidada com o parnasianismo, restaurada com o modernismo de 22 e sondada com o concretismo e o neo-arcadismo estruturalista, digamos, de Melo Neto, para não irmos até ao “praxismo”, a mais recente expressão vanguardista da poesia do Brasil, esta toda nesse voltar-se para o concreto, para o real, para o objetivo. [...] Lendo a *Operação 2*, de Ana Hatherly, pode ver-se o que há de equívoco na posição dos vanguardistas portugueses que à força querem seguir os passos ou do estruturalismo brasileiro ou do concretismo coado até nós pelo Brasil. (*ibidem*)

De modo que a “tendência para a subjectivação do mundo” (*ibidem*), que caracterizava o povo português, sobretudo o poeta português, “muito esquecido da realidade exterior” (*ibidem*), impediria que criasse uma poesia objetiva, concreta e voltada para o real como a dos brasileiros. Assim, a autora de *Operações 2* desenvolveria experiências pretensamente objetivas e estruturalistas, mas que obedeciam ao seu subjetivismo: “Ana Hatherly é mais um ‘operador’ que um poeta pretende fazer, faz ou diz que virá a fazer. Nunca saímos do espaço interior do poeta, da subjectividade do poeta, do laboratório do operador” (*ibidem*).

Ora, o que Gaspar Simões considerava negativo, uma falha da autora, na verdade, correspondia ao programa sintetizado pela formulação: “O poeta é / um calculador de improbabilidades” (Hatherly, 2001, p. 61). Em “Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa”, Fernando J.B. Martinho argumenta que a sombra do Pessoa de “Autopsicografia”, “inexcedível mestre de *agudezas* em volta das relações paradoxais entre *dores sentidas* e *dores fingidas*, *verdade* e *mentira*” (Martinho, 2007, p. 25, grifos do autor) paira em vários poemas de Hatherly, entre eles, “Um calculador de improbabilidades”. De acordo com o crítico, o famoso verso inaugural “O poeta é um fingidor”, no seu modelo frásico, é propulsor de novas formulações, como a de Hatherly, ao substituir a noção de fingimento pela de improbabilidade. Martinho ainda lembra as palavras da autora em resposta a um inquérito da revista *Colóquio/Letras*, a propósito do significado histórico e da influência dos poetas de *Orpheu*: [...] quando, numa determinada zona da criatividade, se atinge com uma obra ou um grupo de obras uma realização inultrapassável dentro do seu próprio espaço, a partir daí todas as verdadeiras tentativas criadoras se voltam sempre para novos objectivos, novos sentidos” (Hatherly *apud* Martinho, 2007, p. 24). Este foi o modo como Hatherly e seus companheiros na aventura experimentalista assumiram o diálogo com o modernista, não pela via da continuidade epigonal, mas pelo claro desvio do estímulo inicial.

Toda essa discussão à volta da presença de João Cabral em Portugal, como ilustram a entrevista de José Fernandes Fafe e os diversos artigos de João Gaspar Simões, não estava restrita às páginas dos jornais. É o que testemunha Otto Lara Resende no *post scriptum* da carta enviada a João Cabral em 13 de fevereiro de 1969: “Ontem houve um colóquio em que você foi citado como sendo ‘a moda atual de Portugal, réplica da moda que há no Brasil, quanto ao Fernando P’ssoa’ [*sic*]” (Resende, 1969a). O adido cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa não revela propositalmente o autor da citação, pedindo que o interlocutor adivinhasse, à maneira de uma charada, quem era. A única indicação é a de que se tratava de um poeta e ensaísta português. Tal qual o nome do professor de literatura portuguesa referido por Rubem Braga em 1962, este enigma continua sem resolução, visto que não encontramos nenhum indício na correspondência de João Cabral. É quase impossível supor quem poderia ter dito aquela frase, tendo em vista a grande quantidade de poetas que eram também ensaístas, ou de ensaístas que publicaram poesia, parte da rede de contatos do poeta brasileiro. Teria sido o próprio Fafe? Vitorino Nemésio, Arnaldo Saraiva, Ruy Belo?, para citar alguns nomes direta ou indiretamente envolvidos nesta narrativa.

3.4. O “estragador involuntário” de poetas portugueses

Nas letras brasileiras e portuguesas, a poesia de João Cabral de Melo Neto despertou as mais variadas reações dos poetas, os “oficiais do mesmo ofício”, no dizer Alexandre O'Neill, e dos críticos literários. Desde *O engenheiro*, com sua aposta construtiva, a poesia cabralina colocou-se em posição de nítido antagonismo não apenas com a produção de sua geração, mas como também a mais ligada à tradição poética luso-brasileira, como cedo mostrou Sérgio Buarque de Holanda (1952). Ao adquirir um valor didático em *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, “um caráter de prova límpida, de exemplo”, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade (*apud* Melo Neto, 2001, p. 225), a solução individual de João Cabral havia de ser muito oportuna “para os rapazes desorientados de cá” (*ibidem*), pois convidava ao esforço e à pesquisa. O que é diagnosticado por Drummond em 1948 viria a se concretizar nos anos seguintes, pois, buscando impor-se à poesia pelo método e pela disciplina, na mesma direção do ensaio *A filosofia da composição* (1846), de Edgar Allan Poe, João Cabral tinha delineado as linhas mestras da sua poética, que atingirá, em termos de projeto, seu ponto mais alto em *A educação pela pedra* (1966). Na opinião de Óscar Lopes (1968, p. 13), a obra é “uma lição de arte (ou padrão de juízo) para os poetas e leitores”, o que será reiterado pelo título do livro *A escola das facas* (1980), cujo sentido pedagógico, dando continuidade à *educação*, reafirmava outra dimensão da lição: o “estilo das facas” proposto em *Uma faca só lâmina* (1956).

Em carta de 1951, Manuel Bandeira já tinha sinalizado que João Cabral foi “abridor de caminho” (*apud* Melo Neto, 2001, p. 140) para os outros poetas, demonstrando, através de seu formalismo, rigor e geometrismo uma solução, para o impasse vislumbrado na poesia brasileira. Nesse mesmo ano, Sérgio Buarque Holanda reconhecia que o autor de *O cão sem plumas* cumpriu com esse livro uma superação possível do Modernismo, uma vez que a “superação efetiva” deveria se libertar das convenções pró ou contrarrevolucionária, ou meramente revolucionárias, isto é, não se apoiar “na simples atitude de reação que é, em suma, uma atitude de dependência” (Holanda, 1996, p. 392).¹³⁰ Não por acaso, durante o período, Lêdo Ivo enfatizou, em carta a João Cabral, a repercussão de sua poesia: “Você, que é plagiado até em Guaratinguetá, ocupa hoje um lugar de grande relevo na poesia brasileira” (Ivo *apud* Marques, 2021, p. 188). Se a popularidade do autor já tinha alcançado a cidade do interior de São Paulo, como sugere o comentário bem-humorado do remetente, poderíamos dizer, mantendo a analogia, que ainda

¹³⁰ Trata-se do artigo “A difícil alvorada”, publicado no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, em 27 de maio de 1951.

iria levar mais uns anos para que João Cabral fosse plagiado até em Trás-os-Montes, o que aconteceu na década seguinte.

Porém, longe de qualquer unanimidade, o fascínio suscitado por João Cabral em diversos críticos e poetas, por outro lado, estimulou a reserva, até mesmo o desagrado, de outros que praticavam ou defendiam uma poética contrária à do poeta brasileiro, como verifica também no Brasil. Um exemplo é a observação feita por José Gomes Ferreira no segundo volume de *Dias comuns, A idade do malogro*, edição póstuma do diário mantido pelo autor. Na entrada referente a 23 de maio de 1967, a propósito do mais recente lançamento de Fiamma Hasse Pais Brandão, lemos: “O livro — *Barcas novas* — mental, cerebral, bem feito mas fortemente influenciado pelo Cabral de Melo Neto, o mais recente estragador involuntário dos poetas jovens portugueses” (Ferreira, 1998, p. 205). Sintoma da sua recepção imediata, o diagnóstico não se restringia exclusivamente à autora ou à obra em questão, e sim à geração da qual ela fazia parte, aos poetas revelados nos anos de 1960, em particular os reunidos em torno da *Poesia 61*. O breve comentário, embora não seja uma resenha crítica, mas um apontamento diarístico que só viria a público em 1998, registra uma experiência de leitura, ou o *ato de leitura*, para evocarmos o título da obra de Wolfgang Iser, voltada para seu efeito estético, documentando um momento expressivo para a recepção cabralina: em meados de 1967, já tinha passado um ano da apresentação teatral de *Morte e vida severina* e do lançamento de *A educação pela pedra* — apesar da circulação mais restrita do livro —, consolidando as publicações de *Quaderna* e de *Poemas escolhidos*.

Em *Barcas novas*, ao contrário de outros livros publicados nesse período, não existe qualquer referência explícita à obra ou ao nome de João Cabral, o que torna ainda a leitura de José Gomes Ferreira mais sintomática a ponto de reconhecer nos versos de Fiamma o efeito pela poesia cabralina, da qual era leitor. Nesse caso, a interação entre leitor e texto é assinalável porque se trata de um poeta-leitor que identifica na obra de outro poeta a leitura de um terceiro, cujo impacto era sensivelmente visível na poesia produzida na época. Mas antes não podemos perder de vista o lugar que Gomes Ferreira ocupava nesse contexto, embora estreado na década de 1930, sua produção poética adquire maturidade e maior expressão com *Poesia I* (1948), segundo Gastão Cruz (2008, p. 61), pioneira na síntese do Neorrealismo com as tendências amplamente renovadoras daquele período. Mesmo pertencendo à geração anterior, o *Poeta militante* — subtítulo escolhido para edição da sua poesia, que não prescindiu da experiência pessoal nem da subjetividade — parece não assumir uma postura autoritária ou repreensiva em relação à expressão dos novos poetas. O comentário ao livro de Fiamma é elogioso; a forte influência de João Cabral, contudo, levava a outra análise menos favorável da obra: “Ainda não são os versos que a Fiamma

traz nos olhos”, olhos que foram definidos ao início do fragmento como “de Minerva”, “sábios”, da “alta, misteriosa, hierática” poeta (Gomes, 1998, p. 205).

Acima de tudo, é muito sintomática a expressão que José Gomes Ferreira utiliza para se referir à influência de João Cabral entre os jovens poetas portugueses. Ao dizer que o poeta brasileiro é “o mais recente estragador involuntário”, em certa medida, parece isentar a responsabilidade do estragador pelo estrago feito, visto que o eventual prejuízo ocorreria de modo quase espontâneo sem intenção ou direta intervenção. E ainda, indiretamente sugere que haveria outros estragadores, pois João Cabral era visto como o atual. Se a sua poesia poderia causar qualquer estrago, o que se verificaria também em outros casos, o dano poderia ter origem no estilo tão marcante, muito sedutor especialmente para poetas que procuravam na obra de outros autores determinado exemplo ou “lição de poesia”, como o próprio João Cabral demonstrou nos artigos a respeito da Geração de 45. Por um lado, essa busca é consciente para certos poetas, como é o caso de Carlos de Oliveira, para quem a poesia claramente “se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação” (Oliveira, 2004, p. 185). Por outro lado, há os que presumem, como bem sintetizam as palavras de Adília Lopes, que “as influências escolhem-se involuntariamente” (Lopes, 2021, p. 443), talvez na direção apontada por José Gomes Ferreira. Longe de consensos, os poetas divergem nas suas perspectivas, no maior ou menor grau de atenção que dão à influência, embora Ruy Belo (2002, p. 21) defenda que não existe poeta imune, “por muito grande que seja” não há quem não experimente influências “até para reagir contra elas”.

A leitura de Gomes Ferreira é igualmente reveladora da recepção imediata de Fíama, visto que desde então pouco se diz acerca das suas possíveis afinidades com João Cabral, o que será observado, com maior perícia, por Eduardo Prado Coelho na recensão crítica que publicou sobre *Barcas novas* no *Diário de Lisboa*. Apesar de não sabermos a data precisa da publicação, mais tarde coligida no volume *O reino flutuante* (1972), o crítico inicia seu texto comentando o já citado artigo de João Gaspar Simões sobre João Cabral e Ana Hatherly estampado nas páginas do *Diário de Notícias* em 25 de maio de 1967.¹³¹ Sem querer incitar polêmica — e já polemizando —, ele acentua um ponto de divergência, opondo-se à ideia de que a poesia portuguesa era mobilizada pela “subjetivação do mundo”, como acreditava Gaspar Simões, uma tendência que poderia ter certa validade, mas não ser transformada em modelo e regra “como afirmação metafísica de um destino português legislado por uma instância divina” (Coelho, 1972, p. 217). Ainda que aceitasse tal premissa, Prado Coelho não poderia admitir também

¹³¹ Refiro-me a “Fíama Hasse Pais Brandão: poesia e escassez”, texto que indica a leitura de *Barcas novas* (1967).

que toda a poesia pretendia voltar-se para o concreto, para o real e para o objetivo, como propôs Gaspar Simões num raso exercício de compensação. E, assim, prosseguia a análise:

Refiro-me a este problema porque, na lista de influências que podemos elaborar para Fiamma Hasse Pais Brandão, encontra-se, a par de Gil Vicente e de Brecht, o nome de Melo Neto. Não é que se trate de uma filiação directa, nem sequer imediatamente visível, mas sim, de uma sensibilidade semelhante, de um universo mental por vezes coincidente, que tornam bastante nítida a relação que existe entre o grande poeta brasileiro e os versos de *Barcas Novas*. Há em Fiamma um geometrismo de composição, uma frieza de cálculo, uma vocação didáctica, que permitem rapidamente assinalar o campo cultural onde se insere, a rede de suas referências mais próximas. (*ibidem*)

A nítida relação que o crítico reconhecia, uma influência originada de uma sensibilidade ou de um “universo mental” semelhante, por vezes coincidente, era sem dúvida algo mais profundo do que superficiais referências ou exercícios de intertextualidade. A afinidade talvez fique mais clara através da definição feita ao fim do artigo: “*Barcas Novas* é um livro agreste, áspero, de uma aridez voluntária e salutar” (*idem*, p. 223). Agreste, áspero, árido — ou “mental e cerebral”, nas palavras de José Gomes Ferreira — são adjetivos frequentemente atribuídos à poesia de João Cabral pela sua fortuna crítica, tão evocados porque representam os valores e as linhas de força da sua rigorosa poética. Outros aspectos que Eduardo Prado Coelho destacados na escrita de Fiamma, o “geometrismo de composição”, a “frieza de cálculo” até a “vocação didáctica”, expressões que também serviriam à escrita cabralina, como nota o crítico, podem ser considerados ambições geracionais compartilhadas por outros poetas, como Luiza Neto Jorge e Gastão Cruz, por exemplo. A radicalidade discursiva encontrada nas obras desses autores, como observa Luís Miguel Nava, reforçou uma tendência para o despojamento, já vislumbrada em poéticas anteriores, como a de António Ramos Rosa, Carlos de Oliveira e Eugénio de Andrade, no sentido diametralmente oposto ao universo suntuoso de que Herberto Helder era o expoente máximo: “uma poesia pobre, reduzida ao que então era tido por ‘essencial’, valorizando o próprio material poético em detrimento de qualquer realidade de que o poema, embelezando-a embora, pudesse ser uma representação” (Nava, 2004, p. 195).

Mas qual seria a real dimensão do estrago? Parafraseando os versos de Eugénio de Andrade a propósito de Fernando Pessoa, diríamos que em determinado momento a moda foi o João Cabral, “coitado”, deu para tudo: desde saudações, homenagens, dedicatórias, epígrafes, esboços, bibliografias poéticas, plágios, pastiches, paródias, exercícios intertextuais dos mais variados, até apedrejamentos — como podemos ver em **Saudações, homenagens & intertextos** (Anexo I). Se a culpa teria sido dele, o que despertou enorme atenção, ao contrário de Pessoa, foi aquela comovente capacidade para ser ele

próprio. O exercício regrado e rigoroso da linguagem, como argumenta Alcides Villaça, culminou na poética reconhecivelmente cabralina, num estilo tão consistente que criou, ao nosso ver, uma *persona* sólida, avessa a uma tendência mais ampla, identificada pelo crítico. À exceção de Manuel Bandeira, a poesia moderna brasileira não teria conhecido “afirmação de personalidade íntegra ou estabilizada”, mas “vivido sobretudo nas perspectivas da multiplicação e do contraditório” (Villaça, 1996, pp. 145-146). Embora João Cabral tenha afrontado a questão da identidade lírica desde *Pedra do sono*, como aponta Villaça, entendemos que a afirmação dessa personalidade como *persona* textual ou antilírica.

Poderíamos também falar de um efeito-Cabral, termo usado Rosa Maria Martelo em “O efeito João Cabral na poesia portuguesa” (2018), que antes aparece na crítica de Eduardo Prado Coelho (1988) para especificar a energia transmitida — um impulso, uma fatalidade — ao leitor no seu primeiro contato com determinados autores.¹³² A depender do ponto de vista receptivo, o efeito pode ser entendido tanto como benéfico quanto maléfico, contudo é consensual que a influência mais frutífera é a que não impede a construção de uma voz própria, a que favorece a originalidade, não a que pode ser identificada como corpo estranho. Em outras palavras, poderíamos lembrar a distinção feita por T.S. Eliot (1921):

Os poetas imaturos imitam, os poetas maduros roubam; os maus poetas desfiguram aquilo a que deitam mão, os bons poetas transformam-no em algo, ou pelo menos diferente. O bom poeta mergulha o que rouba num clima que é único, substancialmente diferente daquele que tinha encontrado; o mau poeta integra o que rouba numa coisa sem coesão. Habitualmente, o bom poeta apropria-se de autores afastados no tempo, ou que escrevem em línguas diferentes, ou com outro tipo de interesses. (Eliot *apud* Martelo, 2020, p. 10)¹³³

Se a literatura, como escreveu Manuel António Pina (2016, p. 18), é uma “arte de ladrões que roubam a ladrões”, por outro lado, relembra-nos Ruy Belo seu caráter de bem público e coletivo em “As influências em poesia”, texto reunido posteriormente no volume *Na senda da poesia*:

Ler alguém e não lhe ficar a dever nada é a maior decepção possível para quem tem na poesia a sua razão de vida. E a maneira de saldar dívidas desta natureza é simplesmente contrai-las, sem necessidade de lhes mencionar a origem seja de que maneira for. A este respeito pode dizer-se que não existe propriedade privada em poesia. A grande poesia é uma poesia aberta, incompleta, imperfeita, à espera de que outros autores de talento a venham

¹³² “[...] um nome próprio, o do seu autor, passará uma espécie de efeito, como podemos dizer, na trama infinita dos textos que nos cercam, que existe um efeito-Musil, um efeito-Proust, um efeito-Borges, um efeito-Broch, um efeito-Duras ou um efeito-Kafka” (Coelho, 2012 [1988], p. 627).

¹³³ No original, *The sacred wood – essays on poetry and criticism* (1920), de T.S. Eliot: “Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion. A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest”.

completar e aperfeiçoar, atribuindo a uma língua essa sua flor que é a linguagem encarada como um fim em si própria. (Belo, 2002, p. 285)

É o que reiterado no prefácio à segunda edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* (1972) quando Ruy Belo diz se tratar de um livro “cheio de influências”: a “única coisa que jamais perdoei a um autor foi tê-lo lido, tê-lo até talvez estudado e não haver deixado a menor, a mais indirecta marca em tudo aquilo que escrevi” (Belo, 2004, p. 18). Na perspectiva do autor, a influência é, ao mesmo tempo, “local de confronto” e “meio de convívio”, através dela o poeta pode testar as suas forças, enxertando na sua obra um segmento alheio, de qualquer domínio da poesia nacional ou estrangeira. Assim, em vez de condenar a “árvore” — o poeta — à morte ou à menoridade, a influência promove o crescimento de novos ramos, percorridos pela mesma seiva. Também porque a poesia é “a melhor sala de que o poeta dispõe para conviver com seus contemporâneos e a única sala onde pode receber e ouvir a voz dos antigos” (Belo, 2002, p. 284). O combate e a convivência dos novos poetas com as “vozes extintas” vivificam a leitura de determinada obra e estimulam os avanços da expressão poética de um país, ou amplamente de uma língua. Independentemente da sua origem pessoal, textual ou cultural, e da sua atuação, direta ou indirecta, a influência não é condenável nem diminui a originalidade de um autor, ou de uma obra, já que na sua expressão devem confluir diversas experiências literárias.

Sem demonstrar qualquer contrariedade, Alberto de Lacerda confessa a João Cabral ser seu dedicado leitor, contudo sem contrair nenhuma dívida, isto é, afirmando que ele não teria deixado marca na sua poesia. Em carta de 16 de julho de 1963, ele escreve: “Sou dos raros poetas que existem e quem se pode dizer tudo, absolutamente tudo, sobre os seus versos” (Lacerda, 1963). Lembremos que o jovem poeta português tinha sido “apresentado” a João Cabral em carta de 31 de janeiro de 1952 por Adolfo Casais Monteiro como um dos nomes mais expressivos da sua geração, quando ambos viviam em Londres — episódio referido em **Entre o ofertório e o caixeiro-viajante**. Querendo estreitar os laços com o poeta brasileiro, Lacerda reclamava certa atenção do brasileiro, pedindo que lhe escrevesse, nem que fosse só um cartão-postal, e enviasse versos novos ou exemplares de livros. E, ainda, queria ouvir sua opinião sobre *Palácio* (1961), livro que teria ofertado a João Cabral e responsável por consolidar o nome do autor estreado nos *Cadernos de Poesia*. Por fim, demonstrando a vivência exilada na capital britânica, ele concluía: “E a sua poesia é das que fazem falta, é alimento. Embora eu deva ser, neste momento, o único poeta português que não sofre a influência de João Cabral de Melo Neto” (*ibidem*).

Alberto de Lacerda autodeclara-se um dos maiores conhecedores da poesia de João Cabral, mas apesar de considerá-la como “alimento”, imune à sua influência, algo, segundo ele, excepcional na cena

literária portuguesa. O termo não nos parece nada gratuito por apontar o gosto do poeta assim como, em última instância, sua própria subsistência no exílio enquanto consumidor dos versos cabralinos. Talvez pudéssemos ler aquela declaração, que negava veementemente qualquer influência, a partir dos versos iniciais do poema “Lugar comum”, publicado em *Palácio*, para vislumbrarmos qual seria a relação do autor com delicada questão: “Há sempre imensa gente nos meus versos / Embora não se note à primeira leitura” (Lacerda, 1961, p. 17). Em chave metalinguística, tal presença encontra algum eco nos versos de Manuel António Pina: “Isto está cheio de gente / falando ao mesmo tempo / e alguma coisa está fora de isto falando de isto / e tudo é sabido em qualquer lugar” (Pina, 2012b [1978], p. 71). “Isto” é como Pina chama a Literatura, a “câmara de ecos” — subtítulo das *algaravias* de Waly Salmão —, onde infinitamente as “vozes extintas”, de que falou Ruy Belo, continuam a ressoar, constituindo a herança da tradição literária que cada escritor encontra, com maior ou menor júbilo, à sua espera. Depois de mais de três décadas, a admiração de Lacerda, que não se quis discípulo assumido do poeta brasileiro, fica patente no poema “João Cabral” (Anexo I), incluído em *Horizonte* (2001).

A leitura e a influência de João Cabral nos poetas portugueses, reconhecidas por José Gomes Ferreira e Eduardo Prado Coelho a propósito de Fiamma, serão largamente expostas pelo “*pater criticus*” nacional, no dizer de Eduardo Lourenço.¹³⁴ Quase todos os nomes centrais da poesia portuguesa passaram pela “Crítica Literária”, rubrica semanal do *Diário de Notícias*, escrutinados pelo olhar, por vezes condescendente, por vezes impiedoso, de João Gaspar Simões, característico de uma crítica impressionista que frequentemente perdia de vista o objeto de análise em prol de generalizações ou julgamentos estéticos pouco produtivos. Apesar de controversa, sua produção crítica tornou-se valioso documento do contexto de época e de certos elementos que ficaram restritos à recepção imediata dos autores, quer de João Cabral, quer de poetas portugueses supostamente influenciados por ele. Em certos casos, nessas apreciações ficaram registradas referências, mais ou menos explícitas, que nos ajudaram a localizar certos dos diálogos intertextuais imprevistos, como é o caso da recensão crítica sobre *Jardins de guerra* (1966), de Casimiro de Brito, publicada em 22 junho de 1967:

E, se não podemos proclamar que atingiu agora a maturidade, é porque, quanto a nós, está ainda por assentar o vinho novo que é o seu lirismo. **Na corrente que se filia em Melo Neto e de maneira geral no objectivismo**

¹³⁴ “[...] o João Gaspar Simões a quem chamei um pouco provocatoriamente o “*pater criticus*” nacional porque, efectivamente, ninguém viveu tanto como ele uma certa figura do crítico e da crítica a vários títulos notável e quase sacrificial. Ninguém, antes dele, tinha tomado o exercício da crítica tão a peito como ele o tomou. As pessoas hoje não têm ideia a que ponto João Gaspar Simões era uma espécie de termómetro da produção nacional. Se alguém tivesse uma boa crítica dele, então tinha alguma chance de que o livro fosse vendido, se ele, por qualquer motivo, não tinha gostado do livro e dizia porquê, nessa altura o autor podia arrumar as malas — e alguns arrumaram as malas, eu conheci algumas pessoas que desistiram da carreira literária com uma má crítica do João Gaspar Simões.” (Lourenço, 2003, pp. 94-95)

brasileiro, o autor de *Jardins de guerra* violenta-se, por vezes, na esperança de atingir na distorção verbal, de índole mais ou menos consagrada, aquilo que um poeta em verdade apenas realiza quando é ele próprio quem encontra a distorção que lhe convém. **Comprovaremos tal acerto, ilustrando com algumas típicas distorções verbais não propriamente de Casimiro de Brito mas de toda uma teoria de poetas, de todo um ciclo de líricos que mutuamente se reproduzem e se repetem.** (Simões, 1999, p. 307, grifos nossos)

A seguir, Gaspar Simões identifica essas “típicas distorções verbais”, as quais se referirá mais à frente como “chavões de escola”, sugerindo que houvesse uma escola cabralina — algo muito diferente do que chamamos de sua *escola das facas*. A designação é inclusive utilizada, de modo depreciativo, a propósito de outro nome dessa geração, Maria Teresa Horta, e de seu livro *Cronista não é recado* (1967), que exibía algumas composições “fortemente impregnadas de melo-netismo” (*idem*, p. 289), a autora, portanto, estaria entre os nomes da novíssima poesia, “todos quantos entre nós querem ser objectivos sem ser discursivos”, “arrumados na escola de Melo Neto” (*ibidem*). Em vez de representarem qualquer afinamento da sensibilidade, ou de certos valores, partilhados por esse “ciclo de líricos”, eles ilustravam o conteúdo reproduzido pelos discípulos de João Cabral. Como ainda acrescentou o crítico na leitura de Casimiro de Brito:

Vejamos: “Através das pedras ouço a tua voz”, “este rio ninguém sabe onde começou”, “esta viagem é lâmina”, “o suor que se levanta em rio / no limiar dos olhos”, etc., etc. “Chavões de escola”? Evidentemente, embora belos, pela maior parte, e ainda que, pela maior parte, nada queiram dizer senão que já foram ditos, senão que estamos preparados para vê-los repetidos. **De onde vêm? Quem lhes deu curso? Quem os consagrou? Em parte, João Cabral de Melo Neto**, em parte, os jovens poetas que, depois do surrealismo, fizeram de certas liberdades mediúnicas impostas pelos discípulos de Breton como que um cunho aplicado directamente à linguagem e que a linguagem, *à rebours*, passou a comunicar à essencialidade poética. (*idem*, p. 308, grifos nossos)

Qualquer leitor de poesia brasileira poderá reconhecer nas palavras “pedra”, “rio” e “lâmina” — algumas das “vinte palavras” “de que se servirá o poeta em sua máquina útil” (Melo Neto, 2014, p. 132) — o magistério poético de João Cabral, como indicam desde logo os títulos de seus livros *Pedra do sono* ou *A educação pela pedra*, *O rio* e *Uma faca só lâmina*. Mais do simples vocabulário, as palavras são imagens, metáforas que se inserem no sistema da língua, no caso, da língua portuguesa, sem, contudo, perder sua marca de fábrica. Todo poeta acaba por contribuir para a construção desse repertório que é, afinal, a literatura, como diz Fiamma em “Homenagem à literatura”:

[...] Posso dizer que o poeta imorredouro
é o que introduz na língua a metáfora mais densa
[...]

Para dizer que é a metáfora que constitui a língua pátria
e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível,
o que a torna o fundamento de toda a diferença (Brandão, 2006, p. 234).

Tais indícios, embora legítimos, assumem sentido depreciativo na crítica de Gaspar Simões, sendo usados como forma de desvalorizar a obra recenseada. É o que acontece também em relação ao livro *Poemavra* (1970), de José Valle de Figueiredo¹³⁵, quando o crítico questiona se os elementos de que são feitos quase todos os poemas, “o cão, as plumas, a cauda, a pedra” (Simões, 1999, p. 366), já não estavam no autor de *O cão sem plumas*. Seria então o poeta português um dos “papagueadores” de João Cabral, como disse em outra ocasião, orgulhando-se em “repetir, parafrasear, mentar, mimetizar a poesia de um poeta brasileiro que só na deformação mental dos seus discípulos faz da criação poética a finalidade da própria poesia?” (*ibidem*).¹³⁶ Em outros casos, é notável o fato de ele não ter sublinhado os tais “chavões de escola” que se encontravam nas obras que analisava, no caso cabralino, em especial na recorrência das palavras “pedra” ou “faca”, esta última palavra usada pela primeira vez na abertura de *O Cristo cigano* (1961) — como veremos em **“Sob sol inabitável” de Sophia de Mello Breyner Andresen**. É o que se verifica, por exemplo, na recensão de *Adereços, endereços* (1965), de José Carlos Ary dos Santos, publicada no *Diário de Notícias* em 18 de março 1965.¹³⁷ Considerando o poeta também um discípulo cabralino, já que João Cabral seria o “mestre acatado de não poucos satíricos dessa nova espécie” (*idem*, p. 317), Gaspar Simões não comenta, por exemplo, os claros intertextos cabralinos nos poemas “A faca” e “O guarda-chuva”, este último assinalado por uma epígrafe de João Cabral, extraída da homenagem “A Carlos Drummond de Andrade”, de *O engenheiro*.

“A palavra será faca / o sentido será gume / a imagem será chama / mas a matéria é o lume” (Santos, 1965, p. 42), dizem-nos os primeiros versos de “A faca”. Um dos objetos pertencentes à seção “Adereços”, o poema é estruturado em seis quadras e apresenta um gosto cabralino desde o acabamento formal até o vocabulário que inclui, ainda, palavras como “pedra”, “agulha”, “fio”, ou expressões como “dedos de cal”, “silêncio metal”, “faca do pensamento” (*idem*, p. 43), as quais

¹³⁵ José Valle de Figueiredo organizou a *Antologia da poesia brasileira* (1971), da coleção Livros RTP, da Editorial Verbo. Nela são incluídos os poemas “Para a Feira do Livro”, “Uma faca só lâmina” e “Paisagem do Capibaribe”, de João Cabral.

¹³⁶ Na recensão publicada no número inaugural da revista *Colóquio/Letras*, José Bento declara: “O relevo que José Valle de Figueiredo concede à palavra insere-o na linha de um Valéry, de um Jorge Guillén, de um João Cabral de Melo Neto, deste, aliás, o poeta de *Poemavra* aproxima-se em outros aspectos ainda”.

¹³⁷ Ary dos Santos, de acordo com o jornal *A Capital* (1984), foi o “poeta português mais ouvido”, além de declamador, ficando reconhecido popularmente, mais tarde, como poeta da Revolução, o que ilustra, por exemplo, o poema “As portas que Abril abriu”. Com um notável sentido da palavra cantada, escreveu cerca de 600 poemas para canções e colaborou com vários compositores, entre eles Alain Oulman, e fadistas como Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, deixou um legado marcante na história da música portuguesa.

poderíamos associar à imagética de João Cabral, assim como a poemas específicos. E ainda, a relação estabelecida entre imagem e chama, ou entre matéria e lume, poderia aproximar-se, de certo modo, de “Estudos para uma bailadora andaluza”, tendo em vista as referências iniciais à linguagem como objeto concreto, incisivo, frio que parece se contrapor ao calor da matéria, cujo lume a partir daí será a tônica principal do poema. Nesse sentido, fica subentendida alguma reserva a essa linguagem demasiadamente calculada e concreta, como esclarece a leitura do poema “A dentadura”, que é dedicado ironicamente “aos Ex.^{mos} Sisos Pro-Tese”: “As palavras concretas / são auto poetas / autorroedoras / autodigestivas / mas não auto-sangue / mas não autovivas” (*idem*, p. 60).

Já o poema “O guarda-chuva”, pertencente à seção “Endereços”, é acompanhado pelo subtítulo “(carta circular)” e pela epígrafe “não há guarda-chuva / contra o poema”, de João Cabral. Enquanto carta circular, trata-se de uma correspondência multidirecional destinada a dar conhecimento de um assunto, ao mesmo tempo, a várias pessoas, por isso, não tem destinatário específico. No caso, o poema recebe tal estatuto à medida que divulga aos seus leitores a situação da cena literária da época, fazendo uma crítica à profusão de poetas e correntes literárias, contra as quais não existiriam proteção possível:

Chovem protestos palavras
dramaturgos e profetas
a chuva dos manifestos
fecunda a horta das letras.
Chovem bátegas de sílabas
chovem doutrinas e tretas
chovem ismos algarismos
que numeram os poetas.
Chovem ciências ocultas
chovem ciências concretas
e nascem alfaces cultas
para poemas-dietas.
Chovem tiros de espingarda
chovem pragas e lamentos
e cresce a couve lombarda
nos quintais do sentimento. (*idem*, pp. 51-52)

Ao longo do poema, são elencados uma série de elementos que, de modo depreciativo e satírico, estão associados a certos “ismos”, certos tipos de poesia ou de poetas, emitindo assim, em carta aberta ao público, um juízo de valor sobre a qualidade da produção poética portuguesa. Na última estrofe, ainda,

chega-se ao extremo oposto, ao poeta que não é alvo dessas “chuvas”, mas que “chove por dentro”, para quem “forçoso é ter guarda-chuva / contra a palavra perversa / que foi um chão que deu uva / e hoje só dá conversa” (*ibidem*). Neste último caso, referência bastante clara ao poeta sentimental que é, ironicamente, descrito no poema “*Generaciones y semblanzas*”, de João Cabral, em imagens, semelhantes às do poema de Ary dos Santos, como a do

[...] poeta-hortelão
que se tranca na horta
para cuidar melhor
sua literária flora;
[...]
É a fim de que os legumes
de sua profunda roça

(os tomates sensíveis,
as alfaces barrocas,
couves mediterrâneas,
sentimentais cenouras)

legumes madurados
ao sol de sua sombra,
seus íntimos legumes
possuam boa montra. (Melo Neto, 2014, p. 410)¹³⁸

O nome de João Cabral no poema incluído em “Endereços” reforça o diálogo intertextual que é proposto pelo livro de José Carlos Ary dos Santos através das mensagens endereçadas a certas poéticas e certos poetas. O poeta brasileiro não é o único a ser convocado, mas ocupa posição excêntrica por ser apenas o autor da citação, não o destinatário da composição, como acontece com Alexandre O’Neill, Natália Correia, David Mourão-Ferreira e outros poetas portugueses que aparecem nas dedicatórias de poemas. Porém, nem todos são homenageados, alguns deles serão alvo de escárnio, como é o caso de Herberto Helder, António Ramos Rosa, E. M. de Melo e Castro, cada um deles tratado, com irônica formalidade, por “Ex.^{mo} Sr.” respectivamente nas dedicatórias de “Electrônicocólica”, “O espanador” e

¹³⁸ Em carta de 19 de fevereiro de 1962, enviada a Murilo Mendes, João Cabral afirma: “A morte do nosso Portinari andou inspirando aos nossos amigos Carlos [Drummond de Andrade] e Vinicius [de Moraes] as ‘couves mediterrâneas’ e ‘as sentimentais cenouras’ que às vezes cometem”. (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 132)

“*Sones detergeticum*”. Os três últimos poemas do volume assim fazem uma feroz crítica, até em termos ultrajantes, à poesia por eles produzida, reportando-se a recentes publicações: *Eletronicolirica* (1964)¹³⁹, *Ocupação do espaço* (1963)¹⁴⁰ e *Poligonia do soneto* (1963)¹⁴¹, neste último caso, em referência ao poema “Sones soneticum”.

No mesmo ano em que é publicado *Adereços, endereços*, Armando Silva Carvalho estreia-se na poesia com *Lírica consumível* (1965), livro que, segundo Gastão Cruz (2008), poderia ter feito parte de *Poesia 61* por se integrar perfeitamente na tendência da nova poesia portuguesa aí então representada.¹⁴² Nele encontramos referências à obra de João Cabral, sem dúvida, a mais assinalável é a “Saudação a Melo Neto”, fórmula um tanto influenciada pela “saudação” de O’Neill, publicada em *Abandono vigiado* (1960). E, ainda, a pontual epígrafe “após a leitura dos Poemas da Cabra”, em “Teatro de Dona Maria”, registrando a leitura de *Quaderna* (1960). O primeiro poema também exibe uma epígrafe “com golpe baixo em dialéctica”, antecipando-nos o que virá a seguir. Eis como começa o poema:

Não está certo seu poeta
ter os limites parados
como o pau de uma fronteira
pois acho artificial
pôr a pedra natural
no corpo andante dos gados
não é que não compreenda
suas louváveis maneiras
seus deuses de telescópio
suas ninfas de estalactite
só lhe peço é dinamite
para colocar nas pedreiras (Carvalho, 1965, p. 61)

¹³⁹ Publicado na coleção “Poesia e Verdade”, da Guimarães Editores, o título do livro é, mais tarde, alterado para *A máquina lírica* na edição *Ofício cantante* (1967), que reuniu a poesia completa do autor. A composição de José Carlos Ary dos Santos, a propósito dessa poesia, diz-nos: “Há pois que manter cuidado / no coito do estro-musa / traçar a compasso o esquema / da inspiração infusa / nos ovários da ciência / e aguardar o resultado: / se for menino é o Poema / se for menina é a Experiência / o nome do morto-nado.” (Santos, 1965, p. 65)

¹⁴⁰ “Vade retro / vate recto / vá-se rectrodecantar / vate vidente concreto / do espaço por ocupar.” (Op. cit., p. 66).

¹⁴¹ “Poligónica forma pró-dislate / ornitúrricaturra pró-falsete / sulfactídica amostra disparate / encefálicoestéticorrete” (Op. cit., p. 67).

¹⁴² No prefácio de *Antologia poética* (1976), de Armando Silva Carvalho, afirma Gastão Cruz: “Quando, em 1965, saiu a *Lírica Consumível*, Armando Silva Carvalho estava já situado na poesia portuguesa. O livro existia desde 1962, ano em que lhe fora atribuído o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores, que distinguira igualmente, no romance, Almeida Faria (*Rumor branco*) e, no teatro, Fiamma Hasse Pais Brandão (*Os chapéus de chuva*). Alguns dos poemas de Armando Silva Carvalho tinham aparecido nas páginas da *Antologia da Poesia Universitária*, (1964), em jornais universitários ou, por exemplo, da *Seara Nova*. A novidade desses textos impusera-se já, revolvendo linhas bem definidas da tradição lírica portuguesa moderna. Efetivamente, já antes de 1965, [...] a ironia espessamente melancólica dos outubros e janeiros de Armando Silva Carvalho havia começado a modificar a nossa leitura de Cesário”. (Cruz, 1976, p. 7)

Estabelecendo um tom de conversa, compõe-se uma crítica à concepção poética de João Cabral, de acordo com o poema, excessivamente limitada e construída. Apesar de perceber bem “suas louváveis maneiras”, desde o aspecto laboratorial dos “seus deuses de telescópio” até a concretude das “suas ninfas de estalactite”, o poeta português não deixa de reivindicar o dinamismo, a parte de “dinamite” indispensável à poesia, para desestabilizar as pedreiras cabralinas. O que é, mais à frente, acentuado quando pede: “não prenda assim os limites”, “ponha os limites a andar” (*idem*, p. 62). A saudação é, simultaneamente, um louvor e um deslouvor à poesia de João Cabral. Por um lado, além dos aspectos louvados, reconhece-se que o poeta brasileiro desmistificou o lirismo “você faz bem em puxar / a rósea touca das líras”, “roupa a roupa das mentiras / que os vates põem na boca” (*idem*, p. 61); por outro lado, condena-se o excesso de secura e de brutalidade “substância namorada / de uma acre e formal senhora / irradiada de um fruto / (ou melhor, de certos frutos)” (*ibidem*), em alusão ao poema “Jogos frutais”, novamente assinalando a leitura de *Quaderna*, dessa vez de modo intertextual.

É justamente na recensão crítica ao livro de Armando Silva Carvalho que João Gaspar Simões volta a citar João Cabral para defender, mais uma vez, o pioneirismo de Mário Saa, o poeta da geração de Pessoa, que poderia servir de bússola aos jovens líricos portugueses, em vez do autor de *O cão sem plumas*. O crítico chegou a repetir ao longo do texto — três vezes — que não se tratava de “patriotismo exacerbado”, mas questão de justiça, por esclarecer que “a tradição que João Cabral de Melo Neto implanta entre nós (enquanto, no Brasil, Fernando Pessoa implanta outra tradição) não surge de geração espontânea” (Simões, 1966, p. 15) — como já comentamos em **“Melo Neto está na moda”**. Mas sim se originava no arcadismo setecentista que teve expressão relevante no Brasil, isto é, na mesma tradição do esquecido Saa. E, para tornar essa perspectiva mais crível, o crítico ainda colocava Alexandre O’Neill entre os continuadores de Saa, para defender a ideia de que “na raiz do neo-arcadismo de Melo Neto” (*ibidem*) está uma tradição, segundo ele, muitíssimo portuguesa. Quanto ao poema “saudação”, Gaspar Simões ignora completamente o conteúdo da crítica, limitando-se somente à dinâmica entre o mestre brasileiro e seus discípulos portugueses. Em sua defesa, ele dizia frisar a ascendência, porque era dado a “filiações legítimas” que distinguiam o que é nosso e o que é dos outros, pois à luz de todas as restrições feitas, a propósito do pioneirismo de Mário Saa, deveria ser ponderado “o prestígio crescente do lirismo à Melo Neto, última palavra em poesia” (*ibidem*). Sobre a obsessão por genealogias, talvez aludindo ao crítico, declarou O’Neill em outra ocasião: “No tempo da crítica impressionista havia a mania de estabelecer parentescos. As pessoas tinham que ter pais, avós, ascendentes e descendentes” (O’Neill *apud* Bom, 2003, p. 64).

O nome de João Cabral volta a aparecer na poesia de Armando Silva Carvalho em *Os ovos d'oiro* (1969), terceiro livro do autor. Distante da anterior “Saudação a Melo Neto”, o poema “João Cabral” é mais cifrado, marcando assim uma mudança de tom, de certo modo, evidenciada desde logo pelo título. No primeiro poema, observamos certa reverência mais formal na esteira da “Saudação a João Cabral de Melo Neto” — talvez na linhagem da “Saudação a Walt Whitman”, de Álvaro de Campos —, embora o conteúdo seja provocativo; enquanto no segundo, a presença dos primeiros nomes do poeta pode sugerir outro tipo de diálogo. Se considerarmos o uso do verso breve, poderíamos vislumbrar alguma relação com o poema “Antiode”, de *Psicologia da composição*, ainda de modo muito oblíquo. Arnaldo Saraiva (2021) oferece a hipótese de que o poema de Armando Silva Carvalho seja uma homenagem ao aspecto mais hermético e penetrante da poesia cabralina, para tal, o crítico destaca os versos relacionados à uma imitação de uma língua que percorre “frios / canais / do osso”, com “o bê-á-bá / tilintado / contra / o coração”, com “os odores / do tempo / entrando pelo / poço”, com “as coisas / transparentes / na mão / dos olhos”, com uma “acupuntura / d'alma” (Carvalho, 2007, pp. 139-142). Convém destacar que “João Cabral” faz parte da seção do livro intitulada “Nomes”, que inclui os poemas “Antônio Nobre”, “Cesário Verde” e “Alguém lendo versos de Jorge de Sena”, apontando assim “certa parentela”, no dizer de Carlos de Oliveira (2004).

Em 1970, num poema datado de 18 de janeiro, seria a vez de Jorge de Sena glosar o poeta brasileiro, no autoexplicativo “Poema sobre o começo do poema de J. C. de Melo Neto, chamado poema”, publicado postumamente em *Sequências* (1980). Como nos indica o título, é um jogo intertextual e metatextual que tem como ponto de partida um poema intitulado poema, explicitado pela transcrição literal dos seus primeiros versos: “A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo” (Melo Neto, 2014, p. 128). Trata-se de “O poema” publicado em *O engenheiro* (1945), confirmando que Jorge de Sena foi leitor da poesia cabralina, ou ao menos teve acesso a esse poema, ou mesmo do livro todo.¹⁴³ A original estrutura em terceto é aproveitada, mas com a orientação oposta, de maneira a organizar os versos em colunas, tornando a mancha gráfica horizontalmente mais expandida. Se a composição de João Cabral explora uma reflexão metalinguística que será amplamente empreendida na sua obra, cujo objetivo central é dissecar o funcionamento da escrita e de seus recursos, a composição de Jorge de Sena destina-se, em tom crítico e irônico, àqueles que escrevem versos.

¹⁴³ Na biblioteca particular de Jorge de Sena não se encontra nenhum exemplar de *O engenheiro*, mas de outros livros como *Pedra do Sono* (1942), *Morte e vida severina* (1965), *Poesias completas* (1968), *Poesia completa* (1986) e a tradução italiana de *Museu de tudo* (1990) — note-se que estes dois últimos volumes foram publicados após 1978, portanto, integrados ao conjunto após a morte do autor.

Essa e outras composições, incluídas na seção “Invenções «*au goût du jour*»”, absorvendo outras escritas, estabelecem uma relação de comentário, mais ou menos subversivo, com autores e textos a partir do processo de leitura, escrita e reescrita crítica.¹⁴⁴ No poema em questão, a metamorfose proposta por Jorge de Sena converte a reflexão metalinguística em mote para a apreciação sarcástica dos poetas, compondo assim uma paródia. De acordo com a classificação de Gérard Genette (2010), o que distingue a paródia do pastiche, por exemplo, é a transformação mínima do texto original e sua função satírica. Mas, nesse caso, o efeito irônico não é particularmente direcionado ao poema de João Cabral, no sentido de satirizar a sua poesia, e sim abrange a produção poética de modo geral. Na primeira coluna do poema, variam-se os instrumentos da escrita, partindo de uma escrita manual, “a tinta e lápis”, à escrita visceral, “com sangue”, passando pela automatizada, “à máquina”; na terceira coluna, reduz-se a abrangência do predicado “todos os versos do mundo” com a substituição para “quase todos”, “alguns” e “uns pouquíssimos”, respectivamente. No verso final, destacado do resto do poema, o desfecho irônico dá o tom corrosivo da crítica: “E consta que já outros foram escritos com outros materiais excretos” (Sena, 1980, p. 19).

Inesperadamente, encontramos o nome de João Cabral no livro *Os três seios de Novélia* (1969), de Manuel da Silva Ramos, que recebeu o Prêmio de Novelística Almeida Garrett em 1968. Nas palavras de Óscar Lopes, um dos membros do júri que lhe atribuiu a distinção, a obra determina “originalmente a sua própria e inclassificável categoria literária”, como lemos na orelha da primeira edição, sendo mais um caso em que o romance e a poesia fundiam-se, referindo-se ao romance e ao poema. De modo geral, o livro foi muito celebrado pela crítica por nomes atuantes nos suplementos literários, como João Palma-Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues. À exceção de João Gaspar Simões que publicou uma demolidora recensão crítica no *Diário de Notícias*, dizendo tratar-se de “uma autêntica palhaçada literária... Maionese literária avariada, tipo *nouveau roman*, ou ‘romance absurdo’” (Simões, 1970).¹⁴⁵ No fragmento de número dezoito, após a indicação “Ao ler *A educação pela pedra*, do J. Cabral de Melo Neto”, inicia-se esta sequência em versos:

eu apedrejei o cabral

¹⁴⁴ Nessa seção incluem-se, ainda, em sequência outras “invenções” dedicadas a poetas brasileiros, nomeadamente “Poema desentranhado de um poema de Manuel Bandeira” e “Glosa de dois versos de C. D. de Andrade e mais um”.

¹⁴⁵ A respeito da recepção do livro, Manuel da Silva Ramos diz que ele provocou reações insensatas tanto da parte de leitores habituais como até do próprio autor: “João Gaspar Simões por causa deste livro foi enterrado 89 vezes e ressuscitou sempre para fazer no final da vida um hiato de *mea culpa* por causa das quantidades de carrinhas funerárias que eu lhe mandava a casa. Isto é, compilando mais tarde as críticas literárias que ele dava ao *Diário de Notícias*, omitiu de propósito a crítica a *Os três seios de Novélia*, talvez porque ele tivesse ainda medo de ser incomodado com mais uma grossa de carrinhas funerárias”. (Ramos, 2019, p. 117)

em são paulo
empinei-me contra ele
em são paulo
encurrelei-o num buraco
como um rato
puxei-lhe pelo rabo
cortei-lhe o rabo
fiz-lhe trinta por uma linha
até ele dizer com o olho
fora do sítio
chega
seu empreiteiro
tome lá a pedra
construa no areeiro. (Ramos, 1969, pp. 61-62)

Manuel da Silva Ramos afirmou, em testemunho concedido para este trabalho, que é um poema satírico escrito por um jovem poeta de vinte anos, no fundo, um elogio a João Cabral, exibindo a leitura e admiração, ainda que por via da ironia e mordacidade poética. Natural da Covilhã, o “aprendiz de escritor” — como se autodefiniu o romancista — já conhecia o poeta brasileiro de nome através do *Jornal do Fundão*, mas foi em Lisboa que o estudante de Direito ouviu falar do espetáculo *Morte e vida severina*, que tinha ganhado o primeiro prêmio do Festival Universitário de Nancy de 1966. Toda essa repercussão despertou a sua curiosidade do jovem poeta e levou-o a procurar a poesia de João Cabral, nomeadamente *A educação pela pedra*, livro que tinha saído naquele ano, e segundo ele, ficou muito falado na época. Ainda a propósito do poema, disse-nos o autor de *Os três seios de Novélia*:

O jovem poeta (empreiteiro) persegue o grande poeta (o engenheiro das pedreiras) para lhe retirar um pouco da pedreira, mas este visivelmente incomodado dará ao revoltoso só uma parte das pedras para este construir no Areeiro, a zona chique da capital.¹⁴⁶

Além da pedra, outro signo cabralino por excelência é constantemente reivindicado nos versos de poetas portugueses. Ao escrever o poema-livro *Uma faca só lâmina*, João Cabral parece ter registrado a patente da “palavra faca”, como bem cedo sublinhou Sophia, palavra “de uso universal” (Andresen, 2015, p. 413) que ele tornou tão aguda na sua poesia, e largamente na poesia de língua portuguesa. A imagem da faca “reduzida à sua boca”, à sua “lâmina cruel” (Melo Neto, 2014, p. 287), é evocada no

¹⁴⁶ O depoimento foi concedido por escrito, em resposta ao inquérito que submetemos a alguns escritores.

poema “Lâmina que organiza”, publicado em *A utilidade do verso* (1968), de Alonso Féria.¹⁴⁷ A dedicatória — “A J.C. de Melo Neto” — reitera o que desde logo é apontado pelo título, uma espécie de *incipit*, que será retomado nos primeiros versos: “Lâmina que organiza / o tumulto cego. / Lâmina que arde / que corta e que escreve.” (Féria, 1968, p. 36). Estruturada em quadras, a composição utiliza-se da imagem da lâmina como elemento central, responsável por certo rigor discursivo, “Lâmina que sabe / que o valor que tem / lhe vem do rigor / com que mente bem.” (*ibidem*). Algo que poderia ser entrevisto, não por acaso, no poema “Rigor”: “Não contemplo. Observo / Não identifico. Meço / Não emociono. Afasto // Organizo o discurso com clareza” (*idem*, p. 11). À procura de “um tom claro e directo” (*idem*, p. 16), como diz-nos em outro momento, o poeta português parece querer impor à força o efeito incisivo promovido pelo objeto, a partir do qual organizaria discursivamente, ou poeticamente, o caos à sua volta. Contudo, poderíamos salientar uma diferença radical entre a lâmina cabralina e a “lâmina em riste” (*idem*, p. 37) empunhada em *A utilidade do verso*: esta é “mal afiada” (*ibidem*), qualidade a todo custo evitada na poesia de João Cabral, que se quer “limpa do que não é faca” (Melo Neto, 2014, p. 414).

Em *Biblioteca* (2004), de Gonçalo M. Tavares, encontramos também uma referência à faca no verbete dedicado ao poeta brasileiro: “A faca traz dentro a fotografia do teu futuro sangue. [...] Sozinho o nome — João Cabral de Melo Neto — é um poema” (Tavares, 2004, p. 89). Curiosamente, bem mais tarde, Ivan Marques (2021, p. 12) observa que o nome completo do poeta afinal é um verso, “um perfeito verso octossílabo, como tantos que apareceriam em sua obra”, e ainda revela-nos que João simplificou a grafia familiar do sobrenome Mello, adotando um único “l”, para evitar a imperfeição do número par e manter a ordem do conjunto.¹⁴⁸ No *corpus* reunido ao longo da investigação, **Saudações, homenagens & intertextos** (Anexo I), demonstramos como o nome do autor de *A educação pela pedra* foi apropriado por diversos poetas já no título de poemas, quer completo, quer fragmentado. Embora frequentemente seja referido pelos primeiros nomes, em Portugal é norma a referência pelos últimos nomes dos autores, também para evitar a homonímia com outro poeta: João Cabral do Nascimento, como destacou Joaquim

¹⁴⁷ Embora tenha publicado *Tempo de heróis* (1961) na prestigiada coleção “Poesia e Verdade”, da Guimarães Editores, não encontramos nenhuma informação, sequer biográfica, sobre Alonso Féria, poeta estreado com *Cúmplice de nada* (1959), ao que tudo indica, edição de autor. Mesmo no exaustivo estudo de Fernando J. B. Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50* (1991), não é mencionado, sendo inclusive desconhecido para o crítico, um dos grandes especialistas nesse período. João Gaspar Simões chegou a recensar *Born in 27* (1971), de Alonso Féria, demonstrando nessa apreciação a leitura de *A utilidade do verso* (1968), ainda assim não obtemos grandes esclarecimentos acerca do poeta que homenageou João Cabral. Tendo em vista a sintomática falta de informações, um tanto estranha para os autores estreados nessa altura, não poderíamos descartar a possibilidade de ser um pseudónimo.

¹⁴⁸ “Um conjunto de quatro nomes, três deles com quatro letras, enquanto o maior, Cabral, somado à preposição ‘de’, totalizava oito letras. [...] Assim, seu nome seria composto apenas de palavras com números pares de letras.” (Marques, 2021, p. 12).

Montezuma em carta de 1963 chamando o português de “outro Cabral navegante da poesia”. Mas qual é a utilidade do nome de João Cabral em um poema ou em um livro? Poderíamos esboçar uma resposta a partir da perspectiva de Abel Barros Baptista, sobre o que chamou de formação do nome de Machado de Assis, quando ele afirma: “por efeito da assinatura, o nome converte-se em nome de obra, mais ainda, em nome de certa maneira, de certo estilo” (Baptista, 2003, p. 11). Certa feição imitável, repetível e reproduzível que, em termos cabralinos, está relacionada ao seu “estilo das facas”.

É o que verificamos no poema “A João Cabral de Melo Neto”, incluído em *Errâncias* (1998), de Manuel Simões, desde os versos de abertura: “Gostava / de ter o teu ofício // usar a tua faca / só lâmina / como bisturi / da palavra” (Simões, 1998, p. 47). O que é complementado na estrofe seguinte, na qual se expressa ainda o desejo de “possuir o segredo / do teu verbo / medido / calibrado” (*ibidem*). Já na segunda parte do poema, em movimento retrospectivo, recorda-se outro momento da obra: “Um dia / epigrafei-te // e acreditei / ter escrito / à tua maneira.” (idem, p. 48). Trata-se da epígrafe de João Cabral “Poesia, te escrevo / agora: fezes, as / fezes vivas que és”, inscrita na seção “Crónica amarga” de *Crónica breve* (1971). Nesse livro, os versos de “Antíode” são glosados em “Poesia amarga”: “Poesia, te escrevo / despojada [...] // tal uma faca de pedra / dissecando a geografia”; “Poesia, te escrevo / tão amarga”, “ardorosamente inscrita / com rigor de geometria” (Simões, 1971, p. 27). Quase trinta anos depois, com o implacável filtro da distância, Manuel Simões reconhece, como se em conversa com João Cabral, a “estultícia // de aprendiz de poeta” (Simões, 1998, p. 48).¹⁴⁹

Um dos primeiros contatos do “aprendiz de poeta” com João Cabral aconteceu ainda na década de 1960. Manuel Simões foi um dos espectadores de *Morte e vida severina* em Coimbra e participou do debate realizado após o espetáculo, testemunhado por Temístocles Linhares nas páginas da *Vértice*. Além de colaborar frequentemente com a revista, inclusive como membro da sua redação entre 1967 e 1969, o poeta português pertence à geração dos autores revelados nesse período, e nos inícios da década seguinte, que continuaram na senda do realismo social difundido desde meados dos anos 30. A esse propósito, Fernando J.B. Martinho (2016) defende que não seria vantajoso falar de uma terceira geração neorrealista, já que o caráter interventivo dessa poesia não obedecia os mesmos pressupostos iniciais por refletir um novo contexto histórico-cultural, afetado especialmente pela guerra colonial e pelas

¹⁴⁹ Manuel Simões, além de poeta, é ensaísta — tipologia em que assina como Manuel G. Simões — e autor de *Outras margens: ensaios de literatura brasileira, angolana, moçambicana e cabo-verdiana* (2012). Neste volume, que reúne uma série de ensaios publicados na Itália, país em que passou a viver em 1971, estabelecendo-se em Veneza, onde desempenhou funções docentes no âmbito da língua portuguesa das literaturas lusófonas. Sob a perspectiva crítica, o texto “A ‘lição de poesia’ de João Cabral de Melo Neto” (1999), é mais um testemunho da atenção e do interesse que a obra cabralina recebeu, desde os anos de 1970, do poeta de *Crónica breve*.

crises acadêmicas em Lisboa e Coimbra. Em vista das mudanças operadas no sistema literário nacional, a poesia de intenção social e política ganhou novos contornos ao assimilar certos aspectos das neovanguardas, sobretudo no que se refere à textualidade e à linguagem, como distinguem-se as obras de Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco. Ambos fizeram parte desse importante grupo universitário coimbrão que fundou o CITAC, local onde decorreu o referido colóquio em 1966 com a presença de João Cabral e os membros do Tuca.

Em conversa sobre a relação da sua geração com o poeta de *A educação pela pedra*, Manuel Simões revelou-nos que naquela época, em Coimbra, ele e seus companheiros de geração chegaram a idealizar um projeto inusitado: “Poemas de João Cabral de Melo Neto escritos pelos seus discípulos”.¹⁵⁰ Muitos dos discípulos cabralinos publicaram nos três números da coletânea *Poemas livres* (1962; 1963; 1968) e/ou na coleção “Cancioneiro Vértice”, como António Manuel Lopes Dias, Luís Guerreiro e os já mencionados Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco. Embora nunca tenha saído do papel, nem tenhamos maiores detalhes acerca do seu escopo, o título do projeto não poderia ser mais ilustrativo do impacto de João Cabral nesse círculo de poetas universitários. O que comprova, mais uma vez, o largo alcance da poesia cabralina na cena literária portuguesa entre sucessivas gerações, e entre autores tão díspares, com orientações estéticas até ideológicas divergentes, por vezes irreconciliáveis.

O gesto dos epígonos cabralinos, que ousariam compor os versos do próprio mestre, testemunha que afinal João Cabral de Melo Neto “se pode imitar”, ao contrário do que assegurou a “saudação” de Alexandre O’Neill. Como evidenciam as homenagens escritas por portugueses e brasileiros, o marcante estilo *a palo seco* é facilmente imitável, repetível e reprodutível. Talvez esse seja justamente o “estrago” causado por João Cabral, se quisermos retomar a expressão de José Gomes Ferreira, quando considerou o poeta brasileiro o “mais recente estragador involuntário de poetas jovens portugueses” (Ferreira, 1998, p. 205). É possível entender a influência de João Cabral numa perspectiva negativa, assumindo somente o aspecto de imitação, restrito a elementos superficiais, como notou Álvaro Salema (1963). Na recensão a *Poemas escolhidos*, o crítico identificava que as alusões assíduas à lição poética de João Cabral, especialmente nos seus admiradores mais jovens, estavam confinadas à estilística, ou a certo vocabulário, não apreendendo outras forças essenciais, e muito mais significativas, como o realismo, o

¹⁵⁰ As conversas com Manuel Simões realizaram-se em setembro de 2018. Em 2020, quando pedimos para ele responder ao inquérito elaborado, afirmou: “A minha poesia é sem dúvida devedora da ‘lição de poesia’ do grande poeta. O que me impressionou foi a depuração, a palavra essencial e rigorosa, o discurso calibrado e uma poética que se ocupava de temas considerados ‘não poéticos’. Considero o seu poema ‘Catar feijão’ como um monumento insuperável. Pouco antes da sua morte, enviei-lhe o meu segundo livro, *Crónica Segunda*, que incluía também o primeiro livro e, portanto, o ‘capítulo melonetiano’ (‘Crónica Amarga’, com epígrafe de JCMN), mas ignoro se o chegou a ver”.

humanismo ou o humor sarcástico do autor. De acordo com tal perspectiva, a irradiação de João Cabral poderia afirmar caminhos mais intensamente criadores da nova poesia portuguesa, no sentido de uma aproximação necessária com as raízes populares.

Já no contexto brasileiro, a presença de João Cabral e do “classicismo modernista”, como bem cedo mostrou José Guilherme Merquior, ao mesmo tempo estimulava e sufocava a nova poesia nacional (Merquior, 1997, p. 200). A influência não era potencialmente má, no entanto, refletia o efeito paralisante que essas obras muito ricas e muito potentes provocavam nos seus sucessores:

O apogeu modernista é demasiado expressivo para que seus produtos não exalem por vezes o perfume sedutor do convite ao decalque. A sensibilidade do jovem poeta, que se forma na sua leitura, sofre inevitavelmente a tentação de imitá-los. Quem não se lembra de quanto foi difícil compor sinfonia depois de Beethoven? (*idem*, p. 201)

Apesar de ser um movimento amplo, em certa medida, natural na história da poesia — comum a outras expressões artísticas, como sugere a passagem citada — Merquior atribuía ao autor de *A educação pela pedra* uma posição excepcional e sem precedentes:

Nada é mais estéril do que a influência generalizada dos grandes poetas; ora, talvez nunca, na história da lírica brasileira, um grande poeta terá sido tão superior aos seus companheiros de geração, e a seus imediatos sucessores, quanto João Cabral de Melo Neto. Nenhum dos autores decisivos do modernismo lhe pode ser comparado sob esse aspecto. (*idem*, p. 209)

Os poetas que despontavam no fim da década de 1960 — a nova lírica, nas palavras do crítico — só teriam duas alternativas em relação à “cabralidade”, termo que usado para referir à influência do lirismo de João Cabral: incorporá-la, como é o caso de Capinam; ou tentar a todo custo evitá-la, como é o caso de Francisco Alvim em *Sol dos cegos* (1968).¹⁵¹ Não podemos esquecer que a emblemática antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Holanda, reunindo pela primeira vez muitos nomes da geração mimeógrafo ou dita marginal, demonstrava uma alternativa, ou melhor, uma reação, à tradição cabralina. O crítico Sebastião Uchoa Leite (*apud* Ferraz, 2013, p. 136) chegou a dizer, após o lançamento da coletânea, que o “grande assassinado” era João Cabral, o que é confirmado por Ana Cristina César quando assinala que a novíssima poesia era “anticabralina por excelência” (César *apud* Cota, 1998, p. 39).

¹⁵¹ No pórtico de *Amostra grátis*, escreve Francisco Alvim: “Poesia — espinha dorsal / Não te quero / fezes / nem flores / Quero-te aberta / para o que der / e vier” (Alvim *apud* Merquior, 1997, p. 221). O que será respondido por Cacaso em 1978 no poema “na corda bamba”, dedicado a Chico Alvim: “Poesia / Eu não te escrevo / Eu te / Vivo // E viva nós!” (Cacaso, 2020)

Talvez a presença tutelar de João Cabral no Brasil, sobretudo na geração da década de 1960, tenha algum paralelo com a de Fernando Pessoa em Portugal, nos anos de 1940. Em certos aspectos, o intercâmbio entre as influências de cada poeta, isto é, a influência cabralina entre os portugueses e a pessoana entre os brasileiros, parece ter sido uma via produtiva ao apontar para outra expressiva “lição de poesia” dentro do largo panorama da poesia de língua portuguesa. Se a poesia de João Cabral foi um tanto renegada nos anos de 1970, marcados por uma poesia mais espontânea como experiência vivencial, ela voltou a ser reverenciada na década de 1990, como aponta Heloísa Buarque de Holanda em *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (1998). Ao contrário do que acreditava João Cabral, nessa época, Fernando Pessoa não parecia ser necessariamente “o poeta mais influente na literatura brasileira atual” (Melo Neto, 1991a, p. 9), como afirmou em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Embora não houvesse linhagem consensual, nas palavras da autora, os poetas assumiam a herança modernista, absorviam o impacto João Cabral, apropriavam-se do laboratório concretista e expandiam a poesia dos anos 70. Era a vez do “poeta letrado”, formado em meio acadêmico, por vezes nos cursos de Letras, que investia sobretudo na recuperação da *expertise* no trabalho formal e técnico, como sugerem as poéticas de António Cícero, Carlito de Azevedo, Eucanaã Ferraz e Paulo Henriques Britto.

4. DIÁLOGOS

Poema é uma composição
Mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

“Pedem-me um poema”

4.1. A “saudação” de Alexandre O’Neill

Alexandre O’Neill escreveu um dos mais fiéis retratos poéticos de João Cabral de Melo Neto, que veio a público em *Abandono vigiado* (1960), quarto livro do autor e sucessor de *No reino da Dinamarca* (1958), ambos incluídos na coleção “Poesia e Verdade”, da Guimarães Editores. Nesse ínterim, O’Neill iniciou a atividade de consultor literário da editora, sob a direção de Maria Leonor da Cunha Leão, que, dando continuidade ao legado de seu pai, Delfim Guimarães, se tornara uma das primeiras mulheres a exercer o ofício em Portugal. Ao seu lado, estavam Francisco da Cunha Leão, autor de *O enigma português* (1960) e *Ensaio de psicologia portuguesa* (1971), que havia sido diretor do *Diário Popular* e Agente-Geral do Ultramar e, no apoio editorial — além de O’Neill —, Alfredo Margarido, também crítico do *Diário de Lisboa*, onde publicou artigos sobre João Cabral.¹⁵² Dos poucos registros do trabalho realizado pelo poeta português, temos conhecimento da colaboração com Francisco na organização das *antologias poéticas*, de Gomes Leal, em 1959, e de Teixeira de Pascoaes, em 1962, igualmente editadas naquela coleção. E, é claro, da “curadoria” de *Quaderna*, sexto livro cabralino.

O convite, nas palavras de João Cabral, “muito *halagueño*” (Melo Neto *apud* Sousa, 2019, p. 135) da editora portuguesa para publicar um inédito daria origem ao breve — porém, intenso — diálogo epistolar entre O’Neill e João Cabral. Na carta inaugural de 14 de setembro de 1959, a primeira de que temos notícia, o poeta português remete um datiloscrito de um poema inédito, esclarecendo à maneira de *post scriptum* o envio: “Faço seguir por este correio [...] uma ‘Saudação a J.C. de Melo Neto’ que, se tem o pecado de ser factura apressada, é tão espontânea e tão de dentro que seria absurdo não a enviar a quem, afinal, se dirige” (O’Neill, 1959a).

¹⁵² Referimo-nos a dois artigos publicados no *Diário de Lisboa* sob o título “Jovens poetas brasileiros: João Cabral de Melo Neto” em 31 de dezembro de 1959 e 28 de janeiro de 1960. Além de crítico literário, Alfredo Margarido foi, no melhor sentido, um provocador cultural. Esteve à frente da seção cultural do *Diário Ilustrado*, de onde foi retirado por pressões políticas e ainda exerceu um papel importante na Casa dos Estudantes do Império, espaço de resistência em Lisboa.

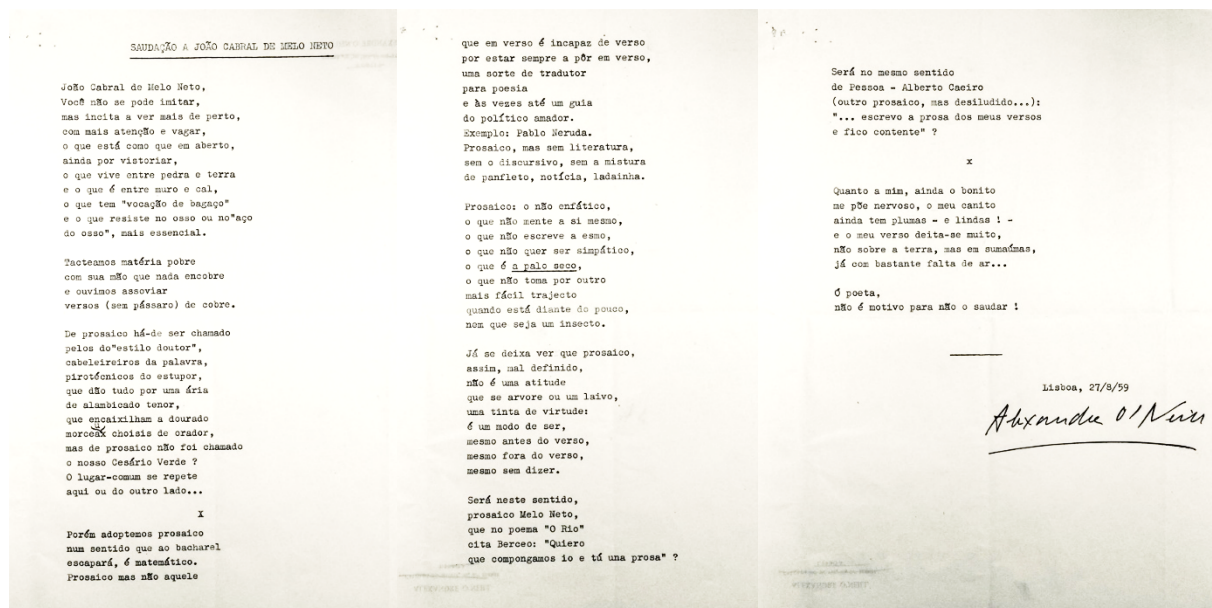


Figura 31: Datiloscrito de “Saudação a João Cabral de Melo Neto”

Datada de Lisboa, 27 de agosto de 1959 — marca presente na edição de *Abandono vigiado* — a “Saudação” foi escrita poucos dias antes da carta, como será esclarecido por O’Neill na carta seguinte. Não sabemos qual teria sido a opinião de João Cabral, muito provavelmente ele deve ter ficado honrado, ou mesmo envaidecido, com o gesto de reverência que demonstrava uma leitura profunda e atenta de seus versos, portanto, não se tratado de mero artifício da diplomacia literária, por vezes comuns a esse tipo de tributo.¹⁵³ Talvez diante do silêncio do destinatário, que era pouco afeito à escrita epistolar, O’Neill escreve em carta de 30 de outubro, justificando-se:

O poema de saudação já foi um exagero, o que é preciso desculpar com o entusiasmo que certa sua poesia me provocou! O que mais me impressionou foi a “aplicação”, a escassez de adjetivos, a ausência total de bonitos, a pobreza da rima, o seu meter-ombros oficial ao poema e o limpo curso de suas estrofes e também a sua geografia, se assim se pode dizer. Daí remontarmos todos às *Duas águas*, que eu já conhecia e apreciava mas que não me dava ainda a perspectiva de *Quaderna*. José Paulo Moreira da Fonseca lera para mim, em casa de Sofia, no regresso da visita que lhe fizeram a Sevilha, a *Vida e Morte Severina* [sic], mas a reunião estava com o seu quê de artificial e eu, que já conhecia o poema, não prestei a atenção de maior. O que eu gostava, de há muitos anos, era de *O Engenheiro*, que o Casais Monteiro, ainda em Portugal, me dera a ler (tinha um balão na capa verde-escuro, não?). Li, depois, para minha mulher, durante umas boas duas horas, as *Duas águas* e, saído dessa leitura, pus-me a escrever incontinentemente a “Saudação a J.C.M.N.”. Você notará que há uma certa reprodução da sua maneira nesse poema, o que aliás nada me preocupa. De modo que, p’ra resumir, prezado Melo Neto, se gerou um enorme interesse, um honesto interesse em torno da sua poesia aqui em Lisboa, um pequeno mas “remexido” grupo de

¹⁵³ No espólio de Alexandre O’Neill não se encontram as cartas escritas por João Cabral.

amigos mais ou menos poetas e, o que é mais importante, decididos já de há muito acabar com os cosméticos, as poemadas, as brilhantinas, na poesia portuguesa de hoje. Entre eles conta-se este seu grato amigo. Auguro, pois, para *Quaderna*, o maior sucesso e a exemplaridade mais benéfica aqui neste pasmado país de terrores... (O'Neill, 1959b)

Nas cartas de O'Neill, a leitura da poesia de João Cabral é quase sempre envolvida pelo contexto, por comentários mais panorâmicos que nos revelam os bastidores da sua recepção no meio literário português. Nesse fragmento, em particular, poderíamos destacar uma característica fundamental da sua divulgação: a poesia cabralina num primeiro momento foi difundida por via informal através de leitores e entusiastas como Adolfo Casais Monteiro e Sophia de Mello Breyner Andresen, que, segundo o relato de O'Neill, atuaram de modo distintos, mas com a finalidade única de dar a conhecer os versos que admiravam. Sabemos que no regresso da viagem a Sevilha, onde Sophia conheceu João Cabral através de José Paulo Moreira da Fonseca, aconteceu uma tertúlia na casa da poeta portuguesa, das habituais que aconteciam na Travessa das Mónicas, reunindo amigos, na sua maior parte, escritores, poetas e intelectuais. O próprio Moreira da Fonseca foi o responsável pela leitura, em voz alta, de *Morte e vida severina*, a qual não despertou muito a atenção de O'Neill, segundo ele, pelo clima um tanto artificial da reunião. Porém, fica claro que esse não foi o único motivo, conforme atesta a confessa preferência por *O engenheiro*, que Casais Monteiro lhe deu a ler antes de se exilar no Brasil em 1954.

A observação entre parênteses registra o ato falho: a edição de cor verde escuro que exhibe uma vinheta de balão é, na verdade, *Psicologia da composição com Fábulas de Anfião e Antiópe*, impresso manualmente por João Cabral com o timbre do Livro Inconsútil. Já a edição de *O engenheiro*, ao contrário do que recorda O'Neill, tem capa de cor clara e é ilustrada por uma lira, desenhada por Joaquim Cardozo. Lembremos que exemplares dos dois livros chegaram às mãos de Casais Monteiro enviados diretamente por João Cabral no ano em que foram lançados — 1947 e 1945, respectivamente —, conforme atestam as dedicatórias (Figuras 5 e 6). É bem provável que ambos os livros tenham sido emprestados a O'Neill, o que poderia ter contribuído para o lapso. Mas o episódio também pode sugerir, embora àquela altura já conhecesse *Morte e vida severina*, que o poeta português estaria mais interessado no projeto cabralino sintetizado pela *persona* do engenheiro e que seria levado a cabo posteriormente com a definição da sua *psicologia da composição*. Assim, quem sabe, a associação entre o título de um livro e o conteúdo do outro fosse a verdadeira raiz do ato falho, expressando sua preferência por certa poesia de João Cabral, a que incita uma “comunicação a dois” e exige concentração bem como releitura, como o próprio autor alistou em *Duas águas*.

Aliás, essa recolha assumiu papel fundamental como o motor da escrita, nas palavras de O'Neill, "incontida", da "Saudação". Depois de ler o volume completo para a sua mulher, a realizadora Noémia Delgado, o poeta português teria sido acometido pelo que chamamos de "efeito-Cabral", reproduzindo seu estilo, algo que nada lhe preocupava. Decidido a acabar com os excessos presentes na poesia portuguesa de seu tempo — "os cosméticos", "as poemadas", "as brilhantinas" (O'Neill, 1959b) —, O'Neill quer ser um "poeta do mínimo, sem aparatos", como observa Joana Meirim (2020, p. 62), e por isso saúda os poetas que têm esses atributos, como faz a propósito de João Cabral, não sem antes lamentar o fato de seu "canito" ainda ter plumas — "e lindas! —" (O'Neill, 2017, p. 153), numa alusão óbvia ao livro *O cão sem plumas*. Apesar de o poema ser uma clara imitação, desde os versos de abertura defende-se que João Cabral "não se pode imitar" (*idem*, p. 151), hipótese difícil de sustentar, tendo em vista não só o próprio conteúdo da carta de O'Neill, quando confessa haver "uma certa reprodução da sua maneira nesse poema" (O'Neill, 1959b), mas também o *corpus* recolhido durante a nossa investigação já comentado em **O "estragador involuntário" de poetas portugueses**.

A saudação faz-se por via da incorporação do vocabulário cabralino em citação direta: "vocações de bagaço", "aço do osso" e "estilo doutor", expressões extraídas respectivamente dos poemas "Paisagens com cupim", "Poema(s) da cabra" e "Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)", todos de *Quaderna*. Ainda, outro poema desse livro, "*A palo seco*", é mencionado no fragmento "ouvimos assoviar / versos (sem pássaro) de cobre" (O'Neill, 2017, p. 151), em referência ao canto *a palo seco* do "fio de cobre", que "quando sem qualquer pássaro / dá o seu assovio" (Melo Neto, 2014, p. 340). Embora de modo menos explícito, poderíamos reconhecer nos versos "Tacteamos matéria pobre / com sua mão que nada encobre" (O'Neill, 2017, p. 151), um eco da célebre composição "O engenheiro" que descreve o "mundo justo" sonhado e pensado pelo engenheiro — ou melhor, pelo poeta —, "mundo que nenhum véu encobre" (Melo Neto, 2014, p. 121). Outro importante aspecto saudado por O'Neill é o prosaísmo característico do estilo e da atitude de João Cabral, que é, acima de tudo, "um modo de ser", "mesmo fora do verso / mesmo sem dizer":

Prosaico: o não enfático,
o que não mente a si mesmo,
o que não escreve a esmo,
o que não quer ser simpático,
o que é a palo seco,
o que não toma por outro
mais fácil trajecto

quando está diante do pouco,
nem que seja um insecto (O'Neill, 2017, p. 152).

Talvez evocando ainda um dos objetos *a palo seco*, “o arame dos insetos”, o poema de O'Neill explicita certos fundamentos da poética cabralina que formam uma espécie de norma de ação e de vida, já que a sua estética assentava sobre uma ética, como cedo mostrou Sérgio Buarque de Holanda (1952). À procura dos sentidos e das raízes do prosaísmo presente na poesia de João Cabral, estabelece-se uma teia de relações com poetas portugueses, também considerados prosaicos, desde “o nosso Cesário Verde” até “Pessoa-Alberto Caeiro / (outro prosaico, mas desiludido)”, quando afirma: “‘... escrevo a prosa dos meus versos / e fico contente’?” (*idem*, p. 153). Seria nesse sentido que o “prosaico Melo Neto” citava Berceo na epígrafe de *O rio*: “*Quiero que acompañamos io e tú una prosa?*” (*ibidem*), questiona-nos a “Saudação”.

Mesmo avesso à “mania de estabelecer parentescos” (O'Neill *apud* Bom, 2003, p. 64), típica da crítica impressionista, O'Neill acaba por delinear no seu poema um possível retrato de família e de influências. Um dos primeiros críticos — senão o primeiro — a situar a poesia de O'Neill numa linhagem que vai de Cesário a Pessoa foi Fernando J. B. Martinho (1987), levando em conta sua leitura do autor do “drama em gente”. Se inicialmente O'Neill fez parte do Grupo Surrealista de Lisboa, sua adesão ao movimento funcionou, como ele faria questão de destacar, mais “como detonador de uma libertação e criação colectiva do que como projecto individual de escrita”, pois sempre preferiu “o falar ao imaginar” (O'Neill *apud* Martinho, 1987, p. 50). Esse falar é entendido como um modo de se situar criticamente perante o real, em vez de se elevar às alturas do surreal, sem que isso implique a redução da capacidade imaginativa de que se alimenta toda poesia, inclusive a que se quer mais objetiva. Segundo Martinho, a poesia de O'Neill entronca-se, por um lado, na tradição satírica dos Cancioneiros medievais, passando por Tolentino e Abade de Jazente, por outro lado, no realismo “prosaico” de Cesário, confirmando assim a preferência pelo “falar”, indissociável da estética que “incita a ver [o real] mais de perto / com mais atenção e vagar” (*ibidem*), atribuída a João Cabral, também ele devedor do mestre Cesário, que Caeiro dizia ler até lhe arderem os olhos.

Mais distante da lição pessoana, embora irremediavelmente tenha sua dívida com o criador dos heterônimos, O'Neill esclarece a relação que sua poesia estabelece com Cesário no poema “Autocrítica”, de *Feira cabisbaixa* (1965):

Cesário diz-me muito: gostava de ferramentas, como eu,

e vê-se que para ele o ser feliz
era lançar, originais e exactos, os seus alexandrinos,
empunhar ferramental honesto
cuja eficácia ele sabia que
não vinha da beleza, mas da perfeita
adequação.
Não tem halo, tem elo e o seu encadeado
é o verso habilmente proseado. (O'Neill, 2017, p. 256).

Se a eficácia da linguagem de Cesário vinha do rigor, da “perfeita adequação”, e não da beleza, lembremos que o autor da “Saudação” antes reconheceria com certa ironia: “Quanto a mim, ainda o bonito / me põe nervoso, o meu canito / ainda tem plumas — e lindas! — / e o meu verso deita-se muito, / não sobre a terra, mas em sumaúmas, / já com bastante falta de ar...” (*idem*, p. 153). Assim O'Neill demarcava uma diferença: ele não queria atingir a dicção subtrativa do “cão sem plumas”, que estava saqueado daquilo que não tem, desenvolver o estilo “*a palo seco*”, do “*cante sem*; o *cante*; o *cante sem mais nada*” (Melo Neto, 2014, p. 336), ou ainda se apropriar da “voz inenfática, impessoal” (*idem*, p. 445) captada da pedra. A “rejeição da enxúndia retórica”, nas palavras de Fernando J. B. Martinho, que nos versos cabralinos poderia ter paralelo com o “resto de janta abaianada / que fica na lâmina e cega / seu gosto de cicatriz clara” (Melo Neto, 2014, p. 414), na poesia de O'Neill traduz-se em “O adjetivo”, outro poema reunido em *Abandono vigiado*:

O adjetivo? Que horror
quando não é incisivo,
quando atira para o vago
o pobre substantivo

ou o circunda de um halo,
de um falso resplendor,
em que o ouro utilizado
não é ouro é só dourado!

O sol assim captado
é sol, mas sol de teatro,
ouro em falsete, luz barata,
e no prego não dá nada,

que o prego não acredita
(senão já estava falido)
nesse ouro sem quilate
que usam a valdevina

e o poeta que se orna
(que orneia, melhor diria)
de luzidias mentiras,
de poética poesia. (O'Neill, 2017, p. 155)

Na segunda parte do poema, defendendo que nada tinha contra o adjetivo, mas contra a poesia discursiva, o poeta explica-se: “é melhor ficar despido, / cosido co’a própria pele, // do que pedir emprestada / a piedosos enchumaços / aquela largura de ombros / que nos faz ginasticados” (*idem*, p. 156). Adotar essa ombreira falsa seria um gesto simulado, de fingir um esforço outro, quando a única ginástica em que “somos atletas”, diz-nos o poema, resume-se apenas “no aguentar alegre / do peso quotidiano” (*ibidem*). Assim, nesta regra redige o poeta: “Tal como do mal o menos”, “antes quero sóbrios termos / do que fingir que sou rico...” (*ibidem*).

Essa busca é também enunciada no poema “Bom e expressivo”, de *Poemas com endereço* (1962), que se volta para o desígnio de “lutar contra o bonito”, de evitar o “bom e bonito”, em favor do “bom e expressivo”, ainda que isso custe “acaba[r] mal o teu verso” (O'Neill, 2017, p. 208). Mas convém destacar que, para O'Neill, o prosaísmo não poderia significar a incapacidade de verso, isto é, substituir a própria poesia por “uma sorte de tradutor / para poesia / e às vezes até um guia / do político amador” (*idem*, p. 152), como descreve na “Saudação a João Cabral de Melo Neto”. Assim, ilustra-se o tipo de poesia prosaica que será recusada pelo autor: “Exemplo: Pablo Neruda. / Prosaico, mas sem literatura / sem o discursivo / sem a mistura / de panfleto, notícia, ladainha” (*ibidem*). A expressão retórica e discursiva do poeta chileno, não por acaso, é criticada por João Cabral em entrevista por ter influenciado a produção de um de seus mestres, Carlos Drummond de Andrade, sobretudo em *A rosa do povo* (1945), momento em que se acentuou na sua poesia o interesse político. Mais tarde, João Cabral explica sua preferência pelos primeiros livros de Drummond, até o livro de 45, “quando ele era um poeta de língua presa”, o que radicalmente se alterou em termos de intensidade e densidade depois que ele “se deixou influenciar pela língua de Pablo Neruda” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 123).

Três anos após o lançamento de *Quaderna e Abandono vigiado*, vem a público o volume *Poemas escolhidos* com seleção de Alexandre O'Neill e prefácio de Alexandre Pinheiro Torres. Dessa vez, o

processo editorial parece ter decorrido sem grandes complicações, em comparação à saga editorial de *Quaderna*, uma vez que encontramos nas cartas enviadas por O'Neill comentários pontuais. Tratando-se de uma antologia, um dos pontos principais seria, naturalmente, a escolha dos poemas, que é desta forma apresentada a João Cabral em 28 de janeiro de 1962:

Antologia de poemas de J.C. de Melo Neto

- Uma Faca Só Lâmina
- Pregão Turístico do Recife
- Medinaceli
- Imagens em Castela
- Vale do Capibaribe
- Cemitérios Pernambucanos (Toritama)
- Alguns toureiros
- Cemitérios Pernambucanos (N.S. da Luz)
- Volta a Pernambuco
- O Cão Sem Plumas
- Fábula de Anfion
- Psicologia da Composição
- Morte e Vida Severina
- O Rio

-
- De Um Avião
 - Paisagens com Cupim
 - Cemitérios Pernambucanos (Floresta do Navio)
 - A Mulher e a Casa
 - A Palavra Seda
 - A Palo Seco
 - Rio e/ou Poço
 - Sevilha
 - Poema(s) da Cabra
 - Imitação da Água
 - Jogos Frutais

-
- Dois Parlamentos

(Poemas Partidos em Quatro)

_____ (O'Neill, 1962)

Sem estabelecer ordem cronológica, nem distinguir os poemas dos livros, a seleção de O'Neill apresenta seis livros — ou poemas-livros, se quisermos —, *Uma faca só lâmina*, *O cão sem plumas*, *Psicologia da composição*, *Morte e vida severina*, *O rio* e *Dois parlamentos*; e dezenove poemas, oito de *Paisagens com figuras* e onze de *Quaderna*. E, ainda, os novos poemas reunidos sob o título de *Poemas partidos em quatro*, como então se chamaria o livro *Serial* publicado em *Terceira feira*, edição recém-lançada no Brasil em dezembro de 1961. Através da resposta de O'Neill, em carta de 16 de fevereiro de 1962, sabemos que João Cabral fez uma importante sugestão: a inclusão de poemas dos seus primeiros livros que não estavam contemplados na lista, em particular o poema "A André Masson", de *Pedra do sono*, assim como de poemas de *O engenheiro*, embora não tenhamos a certeza se eles foram indicados pelo autor ou escolhidos pelo antologista. Para efetuar tais alterações — como vimos em **Primeiros poemas escolhidos** —, é excluída a maior parte de *Quaderna*, retirando-se assim os poemas "Pregão turístico de Recife", "Volta a Pernambuco", "Sevilha", "A mulher e a casa", "Rio e/ou poço", "Imitação da água" e "Jogos frutais", estes três últimos todos dedicados à temática feminina, uma novidade na poesia cabralina. Também verificamos a substituição: "Cemitério pernambucano (Floresta do Navio)", de onde O'Neill retirou a expressão "estilo doutor" que incorporou à "Saudação a João Cabral de Melo Neto", dá lugar a "Cemitério alagoano (Trapiche da Barra)".

Os *poemas escolhidos* afinal mostravam as preferências do "escolhedor", ou melhor, do leitor Alexandre O'Neill. Se nenhum poema dos primeiros livros aparecesse na antologia, a ausência seria bem criticável, já que ali, em particular do segundo, se encontram os alicerces do projeto desenvolvido ao longo da obra. Talvez o gesto nos ajude a esclarecer o ato falho revelado na carta de 14 de setembro de 1959, quando O'Neill expressou a sua preferência por *O engenheiro*, embora descrevendo a capa de *Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode*. Embora "Antiode" não seja citado, os outros dois poemas que compõem a obra estão desde logo integrados ao *corpus* da antologia, confirmando a predileção do poeta português. O "tríptico da poética negativa", de acordo com Benedito Nunes (1974, p. 46), corresponde ao primeiro momento em que a reflexão metalinguística ocupou lugar central na obra cabralina ao aprofundar certos aspectos já apontados em "O engenheiro", "A lição de poesia" e "Pequena ode mineral", por exemplo. Esse estatuto possivelmente era mais atraente na medida que a experiência depuradora da "Fábula", a atenção voltada para o processo poético presente na "Psicologia" e a desagregação da metáfora em "Antiode", acompanham uma crítica ao lirismo, em prol do ideal de clareza, rigor e construção que constituem a "máquina da linguagem" de João Cabral. Sem dúvida, tais questões interessavam ao poeta português, como sinalizam seus versos.

A parte VI do poema “Psicologia da composição” aparece logo nas primeiras páginas de *Poemas escolhidos* (Figura 32). Não se trata de particularidade da edição, mas parte do projeto gráfico da coleção “Poetas de Hoje”, que exibiu em cada volume o fac-símile de um poema manuscrito pelo autor. A imagem chegou inclusive a ser utilizada como divulgação, promovendo o lançamento da antologia na imprensa, como é verificado no suplemento literário do *Diário Popular* em 28 de novembro de 1963.

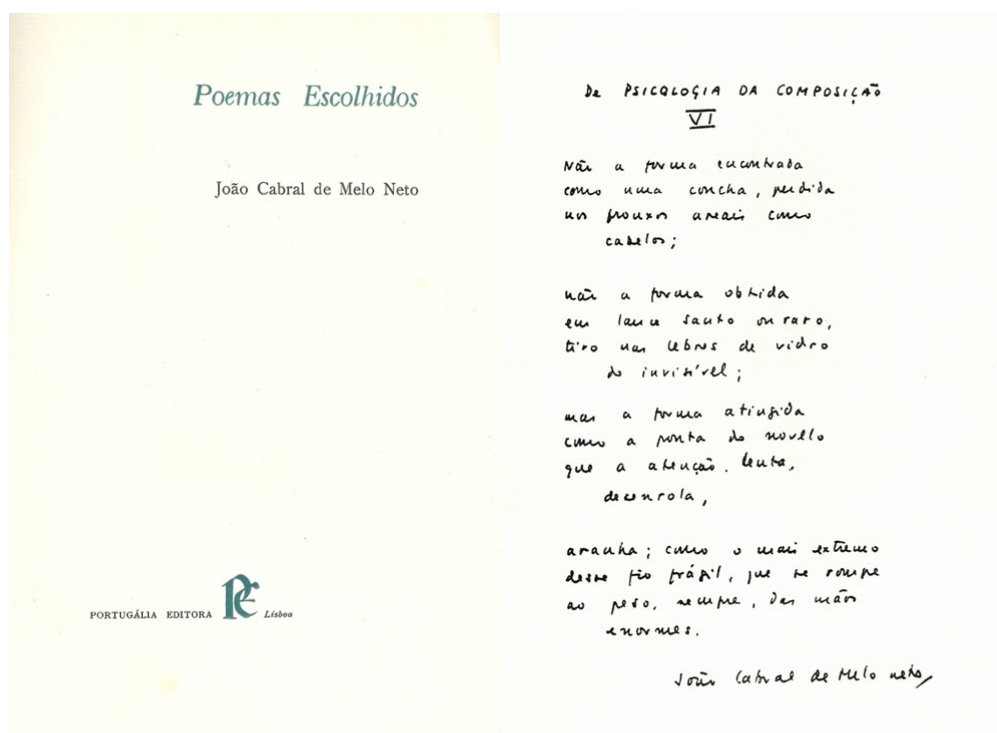


Figura 32: Manuscrito reproduzido em *Poemas escolhidos*

Incorporado à fortuna crítica cabralina, o fac-símile é incluído na iconografia de *João Cabral de Melo Neto* (1971), de Benedito Nunes, que inaugurou a coleção “Poetas Modernos do Brasil”, e ainda ilustra a segunda parte do ensaio “João Cabral: um sistema para abordar a realidade” (1976), de John M. Parker, publicado na revista *Colóquio/Letras*.¹⁵⁴ Neste último texto, ao destacar a natureza pedagógica do conjunto apontada desde o título, o autor assinala o evidente diálogo com a *Filosofia da composição*, de Poe. O elogio à composição metódica, nítida e calculada é retratado nos versos que compõem a parte apresentada aos leitores através da caligrafia de João Cabral:

¹⁵⁴ Formado em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade de Cambridge (1955), John M. Parker era lusitanista, especializado na obra de Mário de Sá-Carneiro, e também brasilianista, autor de *Three twentieth-century portuguese poets* (1960) e *Brazilian language and literature* (1970). Sua primeira colaboração para a revista *Colóquio/Letras* foi o referido ensaio sobre a poesia de João Cabral, na década seguinte, escreveu resenhas críticas ao livro *Auto do frade* e à *Antologia da poesia brasileira. Do Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto*, organizada por Alexandre Pinheiro Torres.

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,

aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes. (Melo Neto, 2014, pp. 152-153)

Parece-nos oportuno aqui abrir um breve parêntese: essa parte do poema foi modificada após a primeira edição de 1947, o que, ao que tudo indica, não foi mencionado pela fortuna crítica. Apesar de ser uma prática pouco comum, conforme ia publicando, João Cabral modificou alguns versos, em especial nas recolhas, o que se verifica a partir do cotejo das edições. De fato, ele não alteraria substancialmente os poemas depois de fixados em livros, como aconteceu, por exemplo, com o incessante *trabalho poético*, de Carlos de Oliveira. Na edição impressa pelo Livro Inconsútil, a parte VI de “Psicologia da composição” era composta por cinco quadras, sendo a terceira excluída nos volumes seguintes: “Não a forma aplicada / como um copo, que servisse / a repetida espuma aflorando / em seu tempo” (Figura 33). A estrofe reiterava o exemplo negativo das primeiras, apresentando a imagem do copo, uma fôrma preexistente, portanto, a exclusão não prejudica o sentido completo do poema, mas antes, torna-o mais sucinto, talvez procurando a simetria do número quatro.

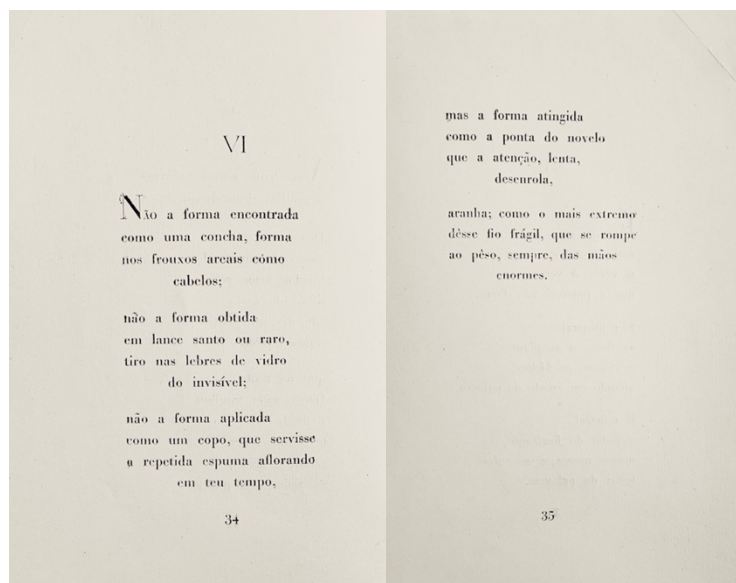


Figura 33: Exemplar de *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*

De volta às relações com Alexandre O'Neill, Laurinda Bom (2006) destaca que o português é um construtor como João Cabral, T.S. Eliot, Ezra Pound, entre outros, que quiseram se distanciar da imagem do poeta inspirado. A partir do texto escrito em homenagem a Miguel Torga, de 1976, a autora recorda que O'Neill empreende uma síntese da sua ideia de poesia, e da própria arte poética, divagando acerca dos problemas encarados pelos poetas de seu tempo. Eis o fragmento inicial:

O objecto verbal chamado poema, quando não resiste ao assalto, digamos assim, das várias leituras e interpretações que dele se podem tentar (e será possível, em rigor, interpretar um poema?), desfaz-se (se é que alguma vez chegou a fazer-se) e fica uma inanidade na qual, tantas vezes se revê, embevecido o seu criador, ou, até, uma inteira comunidade de letrados.

Este destino é comum a muito o que se publica em repetentes florilégios poéticos. [...]

É um lugar-comum dizer-se que aquilo que um poema tem de irredutível a qualquer texto paralelo que criticamente o acompanhe — vem a ser o seu maior fascínio.

Se assim não fora, podia trocar-se um pelo outro.

Mas, no entanto, é concebível numa arte que, ao fazer-se traga já em si a sua própria exegese. Estamos num tempo em que criador e exegeta muitas vezes coincidem em simultaneidade operativa. A poesia concreta dá-nos disso excelentes amostras.

Todavia esta condição não destrói, em nenhum dos exemplos que possamos encontrar, o tal núcleo de irredutibilidade com que o objecto verbal poema resiste aos nossos assaltos. O melhor de João Cabral de Melo Neto assim parece demonstrá-lo. (O'Neill *apud* Bom, 2006, p. 726)

O nome de João Cabral aparece na argumentação de O'Neill como exemplo sucedido de quando coincidem a figura do poeta e do crítico, o poeta-crítico, de modo que o melhor da sua poesia cabralina

prova que o poema como objeto verbal pode resistir aos sucessivos “assaltos”, isto é, as “várias leituras e interpretações que dele se podem tentar”. Apesar de a consciência dos processos criativos em relação a essas questões tenha se expandido, como salienta O’Neill, ele observava certo impasse entre o que define como “o ressentimento contra o verso-gato-a-ronronar” e “o ressentimento contra a técnica-que-esconde-o-lixo” (*idem*, p. 730), referência à poesia que embalava o leitor, que dorme e faz dormir, e à poesia aparentemente virtuosa. Se isso poderia ser superado através das palavras de ordem inovação e renovação, a verdadeira solução passava pela releitura de Miguel Torga, em especial do poema “Lezíria”.

Antes de ensaiar sua leitura, ele enumera outros poemas:

Dos textos que gostaram de mim, poemas em cuja criação, através da leitura, participei e continuo a participar como se deles autor também fora, só uns quantos têm aquele carácter da obra acabada, mas nunca encerrada, e aquele cunho de resposta pronta a um apelo urgente que nos levam a dizer — como eu disse uma vez ao sorridente cepticismo de Melo Neto, a propósito de “O cão sem plumas” — que há poemas que não podiam deixar de ter sido feitos, ao passo que outros podiam tê-lo sido ou não. Não estão em nada envolvidas, aqui, destreza técnica e perfeição de fabrico, que só caso a caso — a partir de um certo nível de qualidade, evidentemente — acabados que foram, há muito, os poetas canónicos, se pode saber o que sejam. (*idem*, pp. 730-731)

Dos quarenta e quatro poemas alistados, os “que aos muros bateram — necessidade e urgência — às portas dos poetas seus autores” (*ibidem*), destacamos os escritos em língua portuguesa: além do já citado *O cão sem plumas*, de João Cabral, “Animal olhar”, de António Ramos Rosa; “Mataram a tuna”, de Manuel da Fonseca; “Cristalizações”, de Cesário Verde, “O sol é grande”, de Sá de Miranda; “O pastor morto”, de Vitorino de Nemésio; “Maçã”, de Manuel Bandeira; “Europa”, de Adolfo Casais Monteiro; “Assassinato de Simonetta Vespucci”, de Sophia de Mello Breyner Andresen; “Elegia do amor”, de Teixeira de Pascoaes; “O bailador de fandango”, de Pedro Homem de Melo; “Protopoema da Serra de Arga”, de António Pedro; “ai-curtos”, de António Reis, “A mulher de luto”, de Gomes Leal. Assim, podemos vislumbrar certas afinidades de O’Neill e os poetas que serão convocados pela sua poesia, como o próprio João Cabral, Cesário, Bandeira, entre outros, cuja leitura é também exercício de escrita. Fica evidente no fragmento acima que o leitor O’Neill entende-se como participante da criação alheia, em certa medida reconhecendo-se como autor desses poemas que, para ele, não são propriedades privadas, mas bens comuns da poesia. Invertendo o sentido convencional do reconhecimento, mais do que gostar desses poemas, esses eram os “poemas que gostaram de mim” (*idem*, p. 730), declarava O’Neill.

Ainda, não poderíamos deixar de salientar que ao se referir aos poemas como objetos verbais, O'Neill acentua que sua concepção de poesia fundamenta-se no aspecto construtivo, artesanal, ofical, assim considerando o poeta um artífice. O que é sublinhado em outra passagem ao declarar: “Muitos dos que se dedicam à criação poética sabem que um poema se organiza por áreas, e que é muito mais um painel de mosaicos do que um desenrolar de versos” (*ibidem*). Em outras palavras, a poesia estava mais relacionada à construção e à composição, com a procura rigorosa e consciente pela “perfeita adequação”, como disse a propósito de Cesário, do que ao derramamento lírico. Um aspecto que é louvado em Miguel Torga, o modo como ele “soberanamente recusa a facilidade ditirâmbica ou o fruste sentimentalismo” (*idem*, p. 733). Contudo, a valorização de uma poesia não poética, de um lirismo desromantizado, está presente desde *Tempo de fantasmas* (1951), o livro de estreia de O'Neill, como ilustra “Uma vida de cão”:

Não
não é a poesia caixa de música
ou a poesia piolho místico enterrado no sebo destes dias
ou qualquer outra
que podem dissolver a tua alma
tão problemática
no vinho da beatitude

Ah
o «mistério» da poesia a poesia
técnica da confusão
a capelista poética e os primeiros fregueses
ainda a medo ainda receosos
de te pedirem a Dor em alfinetes que não tenhas
logo ali à mão

E quando dizes «Poesia» eu tenho nojo
aquele nojo violento que me dá
o olhar furtivo a atenção desatenta
dos que se demoram nos lavabos nas salas dos cinemas
de mãos distraídas procurando
a solução da noite (O'Neill, 2017, p. 21)

A poesia de Alexandre O'Neill já não quer “dar de comer ao mistério”, como disse Alexandre Pinheiro Torres (1963, p. XXVI) a propósito da poesia de João Cabral no prefácio de *Poemas escolhidos*,

um dos pontos em comum entre as poéticas de cada autor, ainda que seus caminhos conduzam a resultados sensivelmente distintos. Se contra a inspiração — ou “contra a poesia dita profunda” — João Cabral aposta cegamente no trabalho, O’Neill parece, contudo, adotar uma perspectiva mais desconfiada acerca das concepções cristalizadas em outras poéticas, como demonstra em “Quatro lugares-comuns sobre várias artes poéticas”, de *A saca de orelhas* (1979). Na primeira parte do poema, expressa-se um dos dilemas do poeta, “sozinho diante da página em branco”, que se interroga “Cedo à inspiração? / Dedico-me ao suor?”, logo concluindo que “Nada vem de bandeja. / Nada vem do suor” (O’Neill, 2017, p. 409), como voltará a repetir no quarto movimento do poema. Já no movimento seguinte, proposto na segunda parte, define-se o que seria a poética do “suor”, do “nobre suor de um senhor escritor”, que tem como alicerce o “*modelo exterior*”, “uma convenção / que te obriga, se o eleges, a trabalhar como arrumador, / lanterninha na mão”, o modelo que te deixa “definitivamente fora / mas fora de ti próprio”: “É como se andasses à rabiça / a arar os campos de papel” (*idem*, 410). O lugar-comum ocupado pela poética cabralina é implicitamente retratado na terceira parte do poema:

A folha de papel em branco
não é o ruedo de nenhuma faena.
A folha de papel em branco
(e tu debruçado sobre ela)
é um slogan turístico, um «Spain is different!»
da poesia-espetáculo.
(Nem a ti próprio de dês em espectáculo
sob pretexto de reflexão.)

Se tens o lampo da inspiração
a crescer, em formigueiro, na mão de faina,
não te deixes embevecer por imagens toureiras.
São bonitos.
São analogias que não colam
ao trabalho de escrever.

Se tens o lampo da inspiração,
despede-o para o papel como instantaneidade
de incertos resultados.
Depois se verá se deixou resíduos
ou se o lampo não deu mais que um trovão. (*idem*, pp. 410-411).

O vocabulário tauromáquico, tão caro à poesia de João Cabral, desponta já nos primeiros versos através das palavras “*ruedo*” e “*faena*”, cuja grafia espanhola é mantida e referem-se, respectivamente, à arena e à lide, isto é, a arte de lidar o touro. A ácida crítica voltada para a poesia-espetáculo de si própria, “sob o pretexto de reflexão”, aponta diretamente para uma das mais exemplares artes poéticas de João Cabral, “Alguns toureiros”, contestando assim a lição que o toureiro Manolete demonstrou aos poetas “como domar a explosão / com mão serena e contida” (Melo Neto, 2014, p. 229). Em defesa da inspiração, recomenda-se que o poeta não abdique da sua descarga elétrica, caso ela cresça “em formigueiro, na mão de faina”, nem que ele se deixe encantar pelas “imagens toureiras”, “analogias que não colam / ao trabalho de escrever”. Uma crítica semelhante à desenvolvida pelo poema de Armando Silva Carvalho quando pede ao poeta de *A educação pela pedra* “dinamite / para colocar nas pedreiras” (Carvalho, 1965, p. 61).

Definindo os contornos da sua própria poética, O’Neill encerra o exercício com mais perguntas do que propriamente respostas, sem deixar, contudo, de desmontar o “falso dilema” apresentado desde o início do poema, reiterando que “Nada vem de bandeja. / Nada vem do suor” (O’Neill, 2017, p. 411). É o que apontam as afirmações como “Escrever é tramar o textual” ou “Bandeja e suor são problemas teus, / maneiras de ser, de agir, processos de trabalho”:

Onde começa um poema?

Quando começa um poema?

No espaço quadrado da folha de papel?

No momento em que pegas na caneta?

Ou no espaço redondo em que te moves?

Ou quando, alheio a tudo, te pões de cócoras

a coçar, perplexo, a cabeça? (*ibidem*).

Outra referência a “Alguns toureiros” aparece na obra de O’Neill, de modo imprevisto, em “«Flor em livro dormida»”, publicado em *Dezanove poemas* (1983). Entre aspas, o título do poema é seguido pela indicação “(J.C. de Melo Neto)”, assinalando não só a origem da expressão, como o implícito diálogo intertextual. No texto matriz, ao se referir ao matador espanhol Antonio Ordóñez, caracteriza-se seu estilo clássico que “cultiva flor antiga: / perfume de renda velha, / de flor em livro dormida” (Melo Neto, 2014, p. 229). Já no poema de O’Neill, essa imagem da “flor em livro dormida” torna-se, desde logo, metáfora para certa situação a que se vê constrangido o sujeito da enunciação, enclausurado e achatado, entre

as folhas de um missal, como “peça de herbário dum comércio amoroso / que há um século se travou entre Dom Brotoejo / e Dona Amélia Joana Cisneiros Monterroso” (*idem*, p. 513). Preservando o sentido original, que aludia ao estilo tradicional do toureiro, a imagem ainda assume valor pejorativo, sugerindo que o sujeito — ou o poeta — esteja sendo pressionado pelo peso de uma tradição livresca, e há muito ultrapassada, talvez em alusão à lírica trovadoresca galaico-portuguesa, como sugerem ironicamente os nomes dos amantes. É o que fica mais claro no verso seguinte quando se afirma: “Antepassados meus? Qual quê! Antepassados nossos”, esclarecendo que ele não é o único descendente dessa linhagem, da qual todos os poetas são, de certo modo, herdeiros:

Mais que a letra, é o espírito que no livro procuro,
mesmo que seja só o levante da carne
duns pobres queridos que transformavam tudo
— missa, missal, flor — em mensagem e secreto alarde!

Consumidores de livros, se quiserdes salvar
vossas almas-lombadas de bárbaros prosaicos,
tereis que, furtivos, procurar, folhear
uns quantos alfarrábios e, neles, encontrar
o herbário-mensagem dos amantes heróicos! (*ibidem*).

Mais do que mera lição letrada, as estrofes finais do poema evidenciam qual o contributo dessa tradição: é o estado de espírito dos trovadores, “o levante da carne” de uns “pobres queridos” que tudo transformavam “missa, missal, flor” em “mensagem e secreto alarde”. Se os leitores ainda procuravam esse tipo de linguagem, querendo salvar suas “almas-lombadas” dos “bárbaros prosaicos”, eles então deveriam voltar aos alfarrábios, a folhear os livros antigos, para neles encontrar — ou reencontrar — “o herbário-mensagem dos amantes heroicos!”. Embora à primeira leitura a mensagem pareça hermética, muito por conta do vocabulário, o recado é suficientemente claro e destina-se aos que queriam encontrar na produção poética da época, dos anos de 1980, uma expressão datada, saudosistas, superada. Ou, ainda, àqueles que consideram a poesia como item decorativo, desprovido de vida, “flor em livro dormida”, imagem semelhante desenvolvida no poema “Antiode”, “flor no colete da lembrança”, mera prática de “lânguida horticultura” (Melo Neto, 2014, p. 158).

Não só na obra de Alexandre O’Neill ficaram registradas algumas lições aprendidas — e também criticamente desaprendidas — com João Cabral. Além de conversas literárias e arranjos editoriais, as

cartas trocadas entre os dois poetas revelam-nos uma desconhecida viagem do português a Sevilha. Em carta de 4 de dezembro de 1963, O'Neill escreve:

Obrigado por todas as vossas atenções e pela sua pachorra em aturar as minhas curiosidades de turista. Cá cheguei sem mais sobressaltos.

Depois desse fato bem cortado, Lisboa parece a fardeta dum asilado...

Além de prazer tirei proveito desta visita que lhe fiz: no meio das conversas que tivemos v. disse muita coisa da sua experiência de poeta que caiu como sopa no mel. Não há dúvida que há que trabalhar a sério para que a margem de acaso seja cada vez mais pequena. Que tempo tenho perdido em ninharias! (O'Neill, 1963)

De volta à capital portuguesa, O'Neill via Lisboa com outros olhos, como “fardeta” em contraste ao “fato bem cortado” que era Sevilha, referindo-se aos versos que João Cabral dedicou em *Quaderna* à “cidade mais bem cortada” que viu, “cidade que veste o homem / sob medida” (Melo Neto, 2014, p. 342). Sem maiores detalhes sobre a visita, O'Neill sinaliza que um dos tópicos das conversas, como não poderia deixar de ser, é claro, foi a poesia assim como a experiência de João Cabral como poeta, que lhe foram muito esclarecedoras sobretudo a respeito do papel que o trabalho poderia ter na redução da “margem de acaso” — o “lance santo ou raro”, “tiro nas lebres de vidro do invisível” (*idem*, p. 152), como mostrou em “Psicologia da composição”. Em carta de 8 de março de 1964, O'Neill volta a escrever a João Cabral, de certo modo, continuando a discussão:

Ainda outro dia estava a relê-lo metodicamente e mais uma vez fiquei pasmado com o que aconteceu à sua linguagem. A verdade é que você liquidou, a certa altura, a “preciosa personalidade” — o que o Drummond tentou (?) mas nunca conseguiu — e com essa higiênica liquidação claro que a linguagem acabara por se esclarecer e concretizar.

Vi outro dia um filme com coisas muito boas e coisas muito más: Lawrence da Arábia (Peter O'Toole). Uma saída do Lawrence para um jornalista americano que o entrevistava fez-me pensar em si.

Pergunta do jornalista:

— Por que gosta o senhor tanto do deserto?

Resposta do L:

— Porque é mais limpo.

Pensei logo no Anfion, é claro. (O'Neill, 1964)

A releitura, que é enaltecida no texto em homenagem a Miguel Torga, suscita uma importante questão não só para a poesia cabralina, como também para a poesia moderna, sobre aquilo que Roland Barthes chamou de “morte do autor”. Alexandre O'Neill reconhece que João Cabral liquidou de seus versos a “preciosa personalidade”, empreitada que Carlos Drummond de Andrade, se tentou, questiona O'Neill, não teria conseguido levar a cabo. Talvez seja esse mesmo sentido defendido por Décio Pignatari

ao argumentar que João Cabral, como bom discípulo, aprendeu toda a lição drummondiana, superando-a “em termos de projeto” (Pignatari, 2004 [1962], p. 112). Drummond não foi apenas o mestre de João Cabral, mas, antes de tudo, como seu discípulo reconheceria, “foi a árvore à sombra da qual mais poetas cresceram no Brasil” (Melo Neto, 1987b, p. 7). E, em Portugal, como atesta de Helder Macedo (2007), ele foi “o mestre secreto ou assumido tanto dos surrealistas quanto dos neo-realistas” e por, via deles, das gerações seguintes, sendo assim o poeta mais influente no país desde meados da década de 1940 até o início dos anos de 1960. Em “*Il marchio del Surrealismo*” (1978), Alexandre O’Neill assinalou a importância que a influência de Drummond teve entre os surrealistas nas propostas de desarticulação do discurso poético, citando livremente os versos finais do poema “Resíduo”: “De tudo fica um pouco / às vezes um botão / às vezes um rato”.¹⁵⁵ Em entrevista concedida posteriormente, O’Neill reitera a herança de Drummond e a de Manuel Bandeira na sua escrita: “É verdade, e também é verdade que nunca se disse publicamente em Portugal o quanto o surrealismo português deve a Drummond de Andrade. E ao Bandeira, que tenho a franqueza de considerar um excelente poeta” (O’Neill, 1985).

Muito provavelmente por esse convívio estreito, Macedo tenha considerado Alexandre O’Neill, “o mais brasileiro dos jovens poetas portugueses” (Macedo, 2007, p. 165). Lembremos que em *Abandono vigiado* e *Dezanove poemas*, livros em que despontam o nome de João Cabral, encontramos também a presença de Drummond mais claramente em “O poema pouco original do medo”, o evidente diálogo com “Congresso Internacional do Medo”, de *Sentimento do mundo* (1940), e em “A um poeta que deixou de comparecer nas antologias”, na dedicatória “A Carlos Drummond de Andrade, na modéstia dos seus oitenta anos”.¹⁵⁶ pela primeira vez, publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1982. Também por ocasião do octogésimo aniversário de Manuel Bandeira — a quem João Cabral dedicou o livro *A educação pela pedra*, “esta antilira” — escreveu o poema “Alô, Vovô!”, publicado em *De ombro na ombreira* (1969). No elenco dos escritores de referência, como bem observou Joana Meirim (2014, p. 197), Drummond e Bandeira ocupam um lugar distinto de João Cabral, ao partilharem com O’Neill “o sentido de humor, a capacidade de autoironia, o exercício da crônica, a dicção sóbria e o desembaraço virtuoso da língua portuguesa”.

A grande admiração de O’Neill pela poesia brasileira é visível não só nos poemas, como também nos seus projetos editoriais. Os *Poemas escolhidos* de João Cabral não foram os únicos editados pelo

¹⁵⁵ Como publicado em *A rosa do povo*, nos versos finais de “Resíduo”, lemos: [...] fica sempre um pouco de tudo. / Às vezes um botão. / Às vezes um rato.” (Andrade, 2009).

¹⁵⁶ O poema foi pela primeira vez publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, em 1982.

poeta português, seis anos após o lançamento dessa coletânea, seria a vez de Vinicius de Moraes com *O poeta apresenta o poeta* (1969), antologia organizada para Publicações Dom Quixote. Depois do 25 de Abril, na sua quarta edição, o volume passaria a se chamar, “com o maior sentido das oportunidades”, esclareceria O’Neill, *O operário em construção e outros poemas* (1975), que é o título de um dos poemas. No prefácio “Escolher Vinicius”, escrito para a primeira edição, O’Neill lembrava que

Se Manuel Bandeira não é só “Irene do céu” ou “Vou-me embora para Pasárgada”; se Drummond não é só a “Balada do amor através das idades” ou a “Quadrilha”; se Jorge de Lima não é só a “Negra fulô”; se Melo Neto não é só a “Morte e vida severina” ou os “Poemas da cabra”; Vinicius não é só o “Soneto da fidelidade”, o “Soneto do amor total” ou a “Garota de Ipanema”. Escolher Vinicius foi, de certo modo, desantologá-lo, digamos até, “desconsagrá-lo” no que ele tem de consagração popular, embora justíssima. (O’Neill *apud* Bom, 2006, p. 719)

Embora *Morte e vida severina* tenha provocado enorme impacto em Portugal, os comentários de O’Neill são circunstanciais. Através da correspondência, sabemos que ele já conhecia o poema dramático desde a sua publicação em *Duas águas* (1956), como registra a carta de 30 de setembro 1959, assim como teve conhecimento de que o *Auto de Natal pernambucano* seria encenado pela Casa da Comédia em 1966, como declara na carta 31 de dezembro de 1965, recordando durante a passagem de ano na casa da poeta Natália Correia “os auspícios de Severino, o Retirante, a Musa de um poeta (grande) por ser fruto do Nordeste, de Pernambuco, do rio Capibaribe” (O’Neill, 1966). Entre a expressiva produção crítica publicada na imprensa sobre o espetáculo do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo (Tuca), que motivou as mais variadas reações de críticos, poetas, escritores e intelectuais portugueses, não encontramos nenhum depoimento de O’Neill.

Somente em 1981, um testemunho detalhado da noite de estreia de *Morte e vida severina* vem a público nas páginas do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, num artigo sobre Chico Buarque:

O Xico [*sic*] nem precisa de letristas. Faz ele próprio. Mas tem graça que da primeira vez que o vi (tão menino ainda!) a “letra” era do poeta João Cabral de Melo Neto. Produzia-se *Morte e vida severina* no Teatro Avenida. Xico, autor da música, vinha integrado no Tuca e também representava. João Cabral, que acorrera propositadamente de Sevilha ou de Marselha para assistir (ver e dar assistência), estava sentado a meu lado. Creio que nunca tinha visto *Morte e vida severina* em cena. Creio que estava a redescobrir o seu texto (pelo qual não devia já nutrir grande admiração, perfeccionista como é). Quando, no final, os aplausos explodiram e começaram a chamar o autor ao palco, João, sem se virar, cada vez mais enterrado na cadeira, ia-me dizendo, apavorado: “Não olhe pra [*sic*] mim! Não olhe pra mim [*sic*]!”. Acabou por ter de ser. João Cabral foi coxia abaixo, pôs a mão no bordo da ribalta e com agilidade saltou para o palco. Abraços, agradecimentos ao público pela sua estrondosa ovação: João Cabral volta ao seu lugar. Digo-lhe: “V. saltou com uma facilidade!”. E ele, com orgulho de rapazinho: “V. esquece que eu joguei futebol!” (O’Neill *apud* Bom, 2006, p. 477).

O relato de O'Neill contraria o que João Cabral disse em carta a Lauro Escorel sobre sua insistente recusa em ser o centro das atenções, quando o público reclamava a presença do poeta no palco, igualmente destacado por peças jornalísticas. Em virtude da sua personalidade reservada, ele tinha garantido ao amigo que para subir ao palco só com “*dexamy*/ou coisas assim encorajadoras” (Melo Neto, 1966).

Não poderíamos deixar de mencionar outras duas publicações ocasionais que ligam o nome de Alexandre O'Neill ao de João Cabral. Ao que tudo indica, o poeta português esteve envolvido na escolha do ensaio “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte” para o segundo número da revista *Critério*, publicado em 1975, uma vez que ele atuou como diretor-adjunto do periódico. Mais tarde, em 1982, a conferência pronunciada por João Cabral na Biblioteca de São Paulo em 1952 é editada pela Fenda, com a tiragem de quinhentos exemplares, sem a autorização ou o conhecimento do autor.¹⁵⁷ Bem distante das edições de luxo do Livro Inconsútil, a edição é impressa em papel de jornal à maneira de um pequeno livro de cordel, inaugurando a coleção “As Lágrimas de Eros”. A prosa cabralina chegou às mãos do editor Vasco Santos através de Joaquim Matos Chaves, então professor de estética na Faculdade de Belas Artes do Porto, que tinha conhecido João Cabral em Barcelona.¹⁵⁸ Inclusive, ele é o autor de um artigo que teria saído primeiro na *Fenda*, depois vindo a público no suplemento “Cultura e Arte” do jornal *O Comércio do Porto*, em 16 de abril de 1983, sob o título “arquitetura de um livro: ‘a educação pela pedra’ de João Cabral de Melo Neto”.

Em *A educação pela pedra*, João Cabral parece responder à “saudação” de Alexandre O'Neill, embora de modo mais contido, com a dedicatória do poema “Catar feijão”. Como observa Antonio Carlos Secchin (2020) a propósito das dedicatórias, das centenas de poemas escritos por João Cabral apenas um pequeno contingente é dedicado, cumprindo habitualmente o protocolo da amizade, destituída de expressa sintonia literária. Assim, a inscrição demonstra que a reverência ao poeta português está mais ligada à esfera pessoal do que propriamente às relações literárias, como acontece, neste caso, com Sophia em “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”. Convém ressaltar que o livro é um dos que contêm mais dedicatórias, ficando atrás apenas de *A escola das facas* (1980), o que era uma característica incomum nas obras do autor. Os nomes ali sinalizados, na sua maioria, são de familiares, diplomatas e colegas do Itamaraty, como Fanor Cumplido Jr., chefe do Escritório de Propaganda e

¹⁵⁷ Fundada em Coimbra por Vasco Santos, a Fenda iniciou sua atividade como revista em 1979 com a designação *Fenda, Magazine Frenética*, sendo nesse contexto graficamente inovadora pelo seu caráter experimental.

¹⁵⁸ Em depoimento concedido para este trabalho, Vasco Santos revela que seu primeiro contato com a obra de João Cabral se deu ainda nos anos de Liceu, e que teria chegado a interpretar uma das personagens de *Morte e vida severina* na festa de encerramento do ano letivo.

Expansão Comercial do Brasil em Lisboa, responsável pela divulgação da poesia cabralina nos anos de 1950, e José Sette Câmara, a quem João Cabral ofereceu um exemplar de *Mensagem*, de Fernando Pessoa — já comentado em **Na cidade do Porto**. Desse conjunto, destacam-se os nomes de Ángel Crespo e O'Neill, os únicos poetas que aparecem nessa posição, não apenas pelo vínculo de amizade, mas também pelo importante trabalho que desempenharam na sua recepção na Espanha e em Portugal, respectivamente.

Além de inscrito nas páginas do mais lapidar livro de João Cabral, a O'Neill é dedicada uma das suas mais notáveis artes poéticas, homenagem *per se* expressiva que curiosamente nunca foi comentada pelo poeta português. Ao comparar o ato de escrever com o de catar feijão, atividade cotidiana e menos consagrada, o poema desmistifica a própria escrita acentuando o imprescindível trabalho de depuração, de eliminação da matéria supérflua: primeiro, “joga-se os grãos na água do alguidar” e “as palavras na [água] da folha de papel”, depois se elimina “o que boiar” (Melo Neto, 2014, p. 457). Se ao catar feijão existe sempre um risco, de os grãos confundirem-se com “um grão qualquer, pedra ou indigesto”, “imastigável”, “de quebrar dente” (*ibidem*), na escrita o risco iminente de encontrar a “pedra” é útil ao poema por obstruir “a leitura fluviente; flutual” (*ibidem*), fazendo com que o leitor esteja constantemente atento. Em 1987, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, João Cabral citou a composição para ilustrar a posição marginal que sua poesia assumia em relação à tradição luso-brasileira: “Não vejo qual o poeta brasileiro que faria, por exemplo, um poema sobre catar feijão” (Melo Neto, 1987b, p. 7).

Dois anos após a publicação de *A educação pela pedra*, Alexandre O'Neill volta a escrever o nome do poeta brasileiro nos seus versos, dessa vez, no poema “Dois punhados de saudade”, publicado no *Diário de Lisboa* em 21 de novembro de 1968 (Figura 34). Mais uma vez, graças ao registro diarístico de José Gomes Ferreira, pudemos localizar o escrito de O'Neill, dedicado a Hemingway e João Cabral, que é incluído no livro *De ombro na ombreira* (1969), sem tais indicações, como poemas autônomos: “«Ninguém se mexa! Mãos ao ar!»” e “Autodidacta”.¹⁵⁹ À maneira do poema “«Flor em livro dormida»”, a parte dedicada a João Cabral exige um exercício mais atento de leitura, especialmente para apreender o sentido da mensagem que seria destinada ao brasileiro. Ainda assim, podemos sublinhar alguns elementos, como a referência explícita à história da pintura, em particular às telas *Le déjeuner sur l'herbe*

¹⁵⁹ Em *Dias comuns VI – Memória possível*, de José Gomes Ferreira, lemos na entrada de 23 de novembro: “Outros caem, porém, antes de tempo. Ou melhor: perdem a autoridade demasiado cedo por afirmação filáucia. O que acontecerá sem dúvida a Alexandre O'Neill se continuar a publicar poemas como os da última quinta-feira no *Diário de Lisboa* com o título pires de Dois punhados de saudade: “para Hemingway” e “para João Cabral de Melo Neto”. São dois quadros banais de fácil ironia anedótica pequeno-burguesa (a de Hemingway mil vezes feita e refeita com palavras, traços e imagens...), onde nem se sentem as asas de galinha que ele sempre sonhou dar à sua poesia — a galinha de ovos ocos. Claro que Alexandre O'Neill não tardará a desmentir estes meus presságios (e ainda bem!) com um poema formidável” (Ferreira, 2013, p. 138).

(1863), de Manet, *El caballero de la mano en el pecho* (1580), de El Greco, e à pintura de Candido Portinari, no fragmento: “E quando um farroupilha conferia / com o certo retirante da memória, / em portinaris o mundo sacudia / sacos de ossos da sua triste história” (O’Neill, 2017, p. 291). Uma das mais famosas tela do pintor brasileiro, *Retirantes* (1944), citada nesse contexto, parece estar relacionada indiretamente à obra *Morte e vida severina* e ao retirante Severino, nas palavras de O’Neill, “a Musa” de João Cabral “por ser fruto do Nordeste, de Pernambuco, do rio Capibaribe” (O’Neill, 1966).

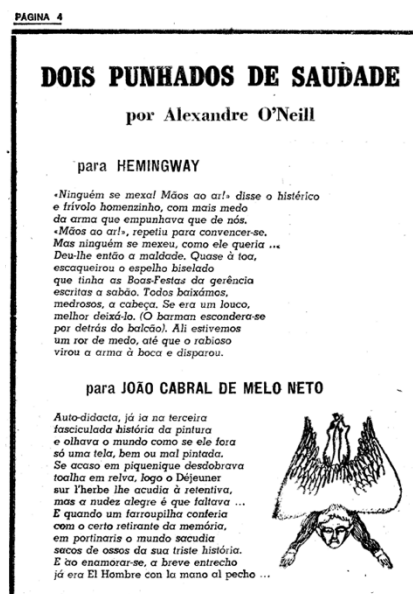


Figura 34: “Dois punhados de saudade”, *Diário de Lisboa*

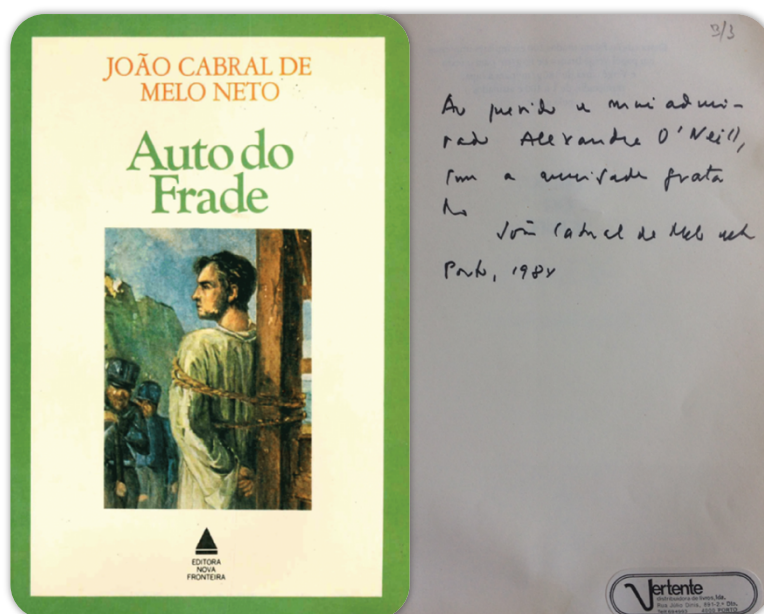


Figura 35: Exemplar de *Auto do frade*

Por fim, os últimos encontros entre João Cabral e Alexandre O'Neill ocorreram, pessoalmente, na década de 1980 em território português. Um deles ficou inscrito na dedicatória do exemplar de *Auto do frade*: “Ao querido e mui admirado / Alexandre O'Neill, / com a amizade grata do / João Cabral de Melo Neto / Porto, 1984” (Figura 35). Nesse mesmo ano, não sabemos ao certo se na mesma ocasião, o poeta brasileiro teria visto, talvez pela última vez, o amigo português durante o lançamento de *Poesias completas 1951–1983* (1984), de O'Neill, realizado na livraria Leitura, no Porto, ficando o encontro registrado numa rara fotografia dos dois (Anexo IV, Figura 78).

Em 23 de agosto de 1986, dois dias após a morte de O'Neill, o *Diário de Notícias* publicou um tributo ao poeta português com uma série de depoimentos de amigos, inclusive de João Cabral, que transcrevemos na íntegra:

Conhecia o Alexandre O'Neill apenas pela sua obra, quando em 1960, e exercendo as funções de cônsul em Marselha, ele me telefonou pedindo-me para publicar um livro meu. Enviei-lhe *Quaderna* e ele encarregou-se da edição. Mais tarde, quando vim para Portugal conheci-o. Era muito camarada e amigo. A última vez que o vi, foi no Porto no lançamento de um livro seu.

Era um poeta que admirava muito. Sobretudo porque era um poeta que se enquadrava na minha linha literária. Éramos da mesma família espiritual. Poesia satírica e realista, segundo a tradição de Tolentino e de Abade de Jacente.

É uma perda irreparável para toda a literatura de língua portuguesa. No Brasil era um poeta bastante conhecido. O'Neill teve a sorte de deixar já publicadas as suas poesias completas, evitando assim a dispersão.

A morte de O'Neill deixou-me profundamente abalado. Soube-o pelos jornais da manhã e desconhecia que a sua doença era assim grave. Estão de luto todos os intelectuais portugueses. (Melo Neto, 1986, p. 16)

Esclarece-se assim a falta documental do convite da Guimarães Editores, que, de acordo com o próprio João Cabral, foi feito por via telefônica, provavelmente antes de iniciarem a troca de cartas. Na entrevista concedida ao *Pasquim* em 1975, Alexandre O'Neill é, nas palavras do jornal, apresentado aos leitores brasileiros como “poeta sobrevivente português” e “quem descobriu João Cabral de Melo Neto para os portugueses” (*Pasquim*, 1975, p. 16). O decisivo encontro com “O'Neill (Alexandre), moreno português” (O'Neill, 2017, p. 171), como ele se descreveu em “Auto-retrato”, foi sem dúvida dos mais decisivos para a recepção portuguesa do autor de *Quaderna*. Apesar do parentesco comum reconhecido pelos dois, da pertença à uma mesma família satírica e realista, as incontornáveis e naturais diferenças poéticas não foram motivo nem para O'Neill não saudar João Cabral nem para este deixar de lhe dedicar “Catar feijão”, um de seus mais célebres poemas.

4.2. “Sob o sol inabitável” de Sophia de Mello Breyner Andresen

Em setembro de 1958, Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto conheceram-se em Sevilha, cidade onde o poeta e diplomata estava alocado para realizar pesquisas históricas no Arquivo das Índias. O grande responsável por esse encontro foi o poeta e pintor brasileiro José Paulo Moreira da Fonseca, que, a caminho da capital andaluza, na companhia da sua mulher Adalija, numa breve passagem por Lisboa, acabou por convidar Sophia e seu marido, o advogado e jornalista Francisco Sousa Tavares, a acompanhá-los. A viagem realizada pelas estradas do Alentejo e da Andaluzia num “*Volkswagen* a 100 km/h” foi inesquecível, como recorda Moreira da Fonseca em carta de 4 de fevereiro de 1959 enviada aos “amigos lusos”. Na *Plaza Mayor*, onde combinaram de encontrar o anfitrião, Sophia viu pela primeira vez João Cabral, segundo ela, “um homem pequenino, um pouco triste” que lhe disse: “gosto muito da sua poesia, tem muito substantivo concreto” (Andresen, 1999, p. 5). Surpreendida pelo elogio, ela não percebeu de imediato a dimensão daquelas palavras, já que não conhecia a poesia dele, situação que se alterou radicalmente nos dias seguintes, “extraordinários” no dizer de Sophia. Além de mostrar os lugares que frequentava, onde melhor se poderia ver dançar e ouvir cantar o flamenco, guiando os visitantes nesta descoberta andaluza, ele apresentou seus versos.

De volta a Lisboa, Sophia escreve uma carta a João e outra à Stella, para agradecer a magnífica hospitalidade do casal Cabral de Melo, sintetizando assim as descobertas: “Arquitectura árabe, dança espanhola e poesia brasileira” (Andresen, 1958). “Tenho as maiores saudades do pátio dos limões da mesquita de Córdoba, das persianas que pareciam pestanas, dos pátios que pareciam copos cheios de água fria e das discussões apaixonadas” (*ibidem*), acrescentava Sophia. Como lembrança da viagem, João Cabral ofereceu à nova amiga um exemplar de *Duas águas*, o qual ela dizia ler com entusiasmo, devagar e desordenadamente, à sua maneira. O impacto da leitura ficou registrado na carta através da transcrição dos versos “Nesta terra ninguém jaz / Pois também não jaz um rio” e “Assim como uma bala / enterrada no corpo, / fazendo mais espesso / um dos lados do morto”, respectivamente, de “Cemitério pernambucano (Nossa Senhora da Luz)”, de *Paisagens com figuras*, e a abertura de *Uma faca só lâmina* — o poema favorito de Sophia. Em seguida, aprofundando a apreciação, ela afirma: “Você torceu o pescoço da eloquência e da retórica. O que fica é austero e nu: lembro-me do Evangelho ‘Procurai entrar pela porta estreita’” (*ibidem*). E, por fim, concluía: “Admiro profundamente a sua poesia porque eu sei como é difícil não dizer coisas demais” (*ibidem*).

A citação do Evangelho de Lucas¹⁶⁰, embora um tanto modificada, demonstra simultaneamente a formação católica de Sophia e o modo como o subtexto ético relacionava-se ao ofício poético no seu desejo de conduzir “cada palavra / pelo estreito caminho” (Andresen, 2015, p. 301), como postula um poema de *No tempo dividido* (1954). Na poética andreseniana, assim como na poética cabralina, não existe diferença “entre a justeza e a justiça” (Melo Neto, 2014, p. 616), para recordarmos uma das falas de Frei Caneca em *Auto do frade*, portanto, a árdua tarefa de se evitar a expressão loquaz volta-se para construção de um discurso rigoroso e justo, nas duas acepções do termo. Não por acaso Sophia quando questionada sobre o léxico muito concentrado da sua poesia, em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho, responde: “Há um poema de João Cabral de Melo em que ele diz “Escrevo com vinte palavras” (Andresen, 1986, p. 67). De maneira livre, ela relembra “A lição de poesia”, as “vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil” (Melo Neto, 2014, p. 132), que aí sintetizava a mesma obstinada procura pela concisão. Mais do que recolhidas ou escolhidas, para a poeta portuguesa, as palavras tinham que ser conquistadas. Assim, a repetição era uma forma de mostrar sua vivência e convivência com certas palavras.

Como bem observou Maria Andresen Sousa Tavares, no prefácio à *Obra poética* (2015), Sophia e João Cabral partilham um vocabulário comum: “justo, luz, lança, lâmina, pobre, limpo, branco, seco, atento, cortar, etc.” (Tavares, 2015, p. 31) — poderíamos acrescentar, ainda, outras palavras recorrentes nas suas obras, como “sol”, “pedra”, “mar”, “poema”, coisas”, por exemplo. Desse modo, o elogioso comentário a propósito dos substantivos concretos evidenciou desde logo o mútuo reconhecimento entre os dois poetas no pacto com “as coisas exteriores”, no “amor da geometria e do concreto” (Andresen, 2015, p. 667), no dizer de Sophia. Parte dessa lição foi aprendida por João Cabral com a poesia “mestra” de Murilo Mendes ao lhe ensinar 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 (Melo Neto, 1976, p. 112, grifo do autor).

Em outras ocasiões, para efeitos pedagógicos, João Cabral recorreu a um exemplo ilustrativo: a palavra “maçã” que, ao contrário da palavra “tristeza”, ou “melancolia”, por ser concreta não assumiria sentidos diferentes para cada leitor. Poderíamos aqui evocar, em termos comparativos, a “Arte poética III” escrita por Sophia, a imagem da “maçã enorme e vermelha” “poisada em cima duma mesa” (Andresen, 2015,

¹⁶⁰ “Esforçai-vos por entrar pela porta estreita, porque muitos – digo-vos eu – procurarão entrar e não conseguirão” (13:24) (Lourenço, 2018, p. 274)

p. 893) que compõe a cena do quarto em frente do mar, reconstituída pela autora como sua lembrança mais antiga. Ao brilho do mar e ao vermelho da maçã são atribuídas a descoberta da própria presença do real, da objetividade do seu próprio olhar, que viria a confirmar, mais tarde, na obra de outros artistas.

Em entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, em 1958, João Cabral usou o exemplo da maçã para tentar traduzir o conceito de *fanopeia* proposto pela classificação de Ezra Pound. O poder visual da imagem — nas palavras de Pound, de projetar um objeto (fixo ou móvel) na imaginação do leitor — é encarado por João Cabral como a apresentação de uma realidade visual ou visualizável, segundo ele, o tipo mais raro nas poesias portuguesa e brasileira predominantemente *melopeia* e *logopeia*.¹⁶¹ Dessa maneira, ao definir sua poesia como predominantemente *fanopeia*, tal qual a de Cesário Verde, “uma exceção notável na poesia de língua portuguesa” (Melo Neto, 1958, p. 2), ele estabelecia uma linhagem e uma marca distintiva. Apesar de simplista, a formulação ajudaria a esclarecer seu fascínio inicial pela poesia de Sophia, que, como observa Joaquim Manuel Magalhães (1999, p. 45), não deixou de evocar Cesário, um dos cimeiros instituidores na poesia portuguesa do que chama de “lirismo ‘de realidade’”. A afinidade entre os três poetas, em certa medida, fica evidente no livro *Ilhas* (1989), de Sophia, que exhibe lado a lado os poemas “Dedicatória da segunda edição do *Cristo cigano* a João Cabral de Melo Neto” e “Cesário Verde”.

Mais de vinte anos depois, numa espécie de revisão crítica, Sophia volta ao tópico central de *O Cristo cigano* (1961), tentando “ver melhor” a “lição de poesia” de João Cabral: “A peculiar disciplina / De rente e justa agudeza / Que a arte deste poeta / Verdadeira mestra ensina” (Andresen, 2015, p. 809). Reconhecendo os seus mais altos valores — a disciplina, o rigor, a justeza —, sua visão clarividente parece penetrar uma camada mais profunda da poesia cabralina, para além do que ela ensina, ou quer ensinar, desvelando um efeito colateral:

Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência

¹⁶¹ Em *ABC da literatura* (2006), Ezra Pound apresenta as três modalidades da linguagem poética: *melopeia*, a que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo); *fanopeia*, a que projeta uma imagem visual na imaginação do leitor; *logopeia*, a que produz associações (intelectuais e emocionais) entre forma e conteúdo, “a dança do intelecto entre as palavras”, na formulação de Augusto de Campos (2006, p. 11).

Secretas luas ferozes

Quebrando sóis de evidência (Andresen, 2015, p. 810)

Esses versos, conforme Viviana Bosi argumenta em “Cabral aporta em Portugal: poesia brasileira lida pela crítica portuguesa atual” (2015), ajudaram a formar outra apreciação do poeta brasileiro, pois a leitura de Sophia é o parâmetro secreto ou explícito dos críticos portugueses. A autora defende que, ao tencionar os limites entre “razão” e “alucinação”, entre outros aspectos cristalizados na fortuna crítica do autor, tais estudos procuram alargar e mesmo contradizer uma forma estática de ler João Cabral.¹⁶² Apesar das afinidades, as naturais distâncias entre a literatura portuguesa e a brasileira em termos culturais, referenciais etc. podem favorecer outra leitura, mais distanciada, logo, menos condicionada pelo recorte que delineou a recepção cabralina no contexto brasileiro. Mas, convém lembrar que, antes mesmo de Sophia evidenciar a alucinação subjacente à lucidez construtiva de João Cabral, Óscar Lopes já tinha identificado sua impressionante habilidade de descrever com um “rigor quase alucinatório”, a viagem retratada no poema “De um avião”, de *Quaderna*, como se através de seus versos pela primeira vez “aprendêssemos a olhar com olhos de ver o que nos rodeia” (Lopes, 1963, p. 10). O efeito vertiginoso sem dúvida, não é uma característica exclusiva dessa composição, mas de toda a obra.

Essa tensão apontada no poema dedicado a João Cabral também é distinguida por Sophia em “Cesário Verde”:

Quis dizer o mais claro e o mais corrente

Em fala chã e em lúcida esquadria

Ser e dizer na justa luz do dia

Falar claro falar limpo falar rente

Porém nas roucas ruas da cidade

A nítida pupila se alucina (Andresen, 2015, p. 811).

A busca consciente por uma linguagem solar, direta, objetiva, dita racional — ou mesmo a sua eventual conquista — não afasta nem exclui completamente o que de irracional, incontrolável, é próprio da criação poética. Se o olhar poético de Cesário, assim como o de João Cabral, é cristalino — “diurno se quis” —, suas “nítidas pupilas” dilatadas pela “luzidia noite” se alucinam, pois mais do que simplesmente ver, ou

¹⁶² Lembremos que no prefácio à mais recente edição de *Museu de tudo* (2009), Lêdo Ivo destacou: “A razão é o esconderijo predileto da sem-razão e até da loucura. A meus olhos, quem enxerga e festeja em João Cabral de Melo Neto o poeta do cultivo do deserto e do *pomar às avessas*, o aluno da pedra e o lúcido artifice da *forma severa do vazio* vê somente meio João Cabral. Rodeado pelo mistério da criação poética — da noite do intelecto tornada claridade e dia pela linguagem —, ele guarda em sua poesia o frêmito dos jardins enfurecidos vistos, no início de sua trajetória, de sua janela de recluso. Ambíguo e plurissignificativo, o poema sempre esconde outro poema” (Ivo, 2009, p. 19).

dar a ver, a sua poesia inquieta o real, não se reduzindo a qualquer efeito realista. Inclusive, a esse propósito, Adolfo Casais Monteiro (1956) chegou a considerar Cesário o primeiro surrealista português, aludindo naturalmente à fusão de imagens — nas palavras de Sophia, “à surpresa das imagens” — precursora de um novo sentido e de um enriquecimento posterior da poesia.¹⁶³ É nesse sentido que se encontra, como cedo mostrou Antonio Candido (1943), o “senso surrealista” que sobrevoava o “cubismo de construção” (Candido, 2000, p. 17) de João Cabral em *Pedra do sono*.

Em gesto anti-ilusionista, como observou Rosa Maria Martelo (2000), a poesia de João Cabral a todo momento lembra ao leitor que a linguagem não é transparente. A ensaísta demonstra, a partir do conceito de exemplificação formulado por Nelson Goodman, que os poemas do autor são “amostras do mundo” de que fala, na medida em que o projeto de “fazer poesias com coisas” (Melo Neto, 2014, p. 491) pressupõe a transformação do discurso poético em “coisa” que a si mesma se dá a ver. Traçando outro paralelo, poderíamos evocar as palavras de Fernando Pessoa quando atribuiu a Cesário Verde a fundação de um novo paradigma: a “poesia objectiva, igualmente ignorada entre nós” que lhe “ensinou a observar em verso” (Pessoa, 1986, p. 125). Ainda que João Cabral não tenha “aprendido a ver” com Cesário, ele foi uma “influência reforçativa” (Melo Neto *apud* Freixieiro, 1971, p. 190), resultado de um encontro mais tardio, durante sua fase de maturidade, como aponta o poema “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961). Delegando ao poeta português o ofício da pintura — “um pintor nascido poeta”, no dizer de David Mourão-Ferreira (1981) —, ele “escrevia lavando”, usando “água de vidro”, “relavava, enxugava / seu mundo em sábado de banho” (Melo Neto, 2014, p. 399). Assim, chegando “aos tons opostos / das maçãs que contou: / rubras dentro da cesta / de quem no rosto as tem sem cor” (*ibidem*), alusão ao poema “Num bairro moderno”, em especial ao contraste entre a face pálida da regateira e o intenso escarlate das frutas que vendia.¹⁶⁴

No mesmo ano em que vem a público tal homenagem em *Terceira feira*, Sophia publica *O Cristo cigano ou a lenda do Cristo cachorro* (1961) pela Minotauro em edição de luxo, com tiragem de 400

¹⁶³ Refiro-me à introdução escrita para *Poemas escolhidos*, de Domingos Carvalho da Silva: “Quem não evocará o nome de Cesário Verde, do Cesário que ‘sentiu’ a vida das ruas de Lisboa ao anoitecer com uma visão também intimamente plástica [...]. Ora, Cesário também não foi um parnasiano. Tive ocasião de escrever um dia que ele é o primeiro surrealista português, usando o termo, claro está, sem qualquer sentido ‘de escola’, e pretendendo apenas aludir à fusão de imagens precursora dum enriquecimento posterior da poesia, enriquecimento que iria precisamente fundir, na visão do poeta, elementos da realidade e da sua própria sensibilidade alheios tanto à estética clássica como à romântica ou à parnasiana, adivinhados contudo já no século passado por alguns poetas, e em primeiro lugar por Baudelaire, aquele que pela primeira vez na poesia fez dos sentidos poesia, impregnou esta de sensualidade e soube infundir no verso uma ‘nova sensibilidade’”. (Monteiro, 1956, pp. 16-17)

¹⁶⁴ “E enquanto sigo para o lado oposto, / E ao longe rodam umas carruagens, / A pobre, afasta-se, ao calor de agosto, / Descolorida nas maçãs do rosto, / E sem quadris na saia de ramagens.” (Cesário Verde, 2015, p. 103)

exemplares — 350 numerados e assinados pela autora — e ilustrações de Júlio Pomar (Figura 36).¹⁶⁵ Sob o impacto do luminoso encontro em Sevilha, o livro é composto por uma série de poemas escritos a partir das conversas que ela teve com João Cabral, como testemunha “A palavra faca”, servindo como espécie de prefácio:

A palavra faca
De uso universal
A tornou tão aguda
O poeta João Cabral
Que agora ela aparece
Azul e afiada
No gume do poema
Atravessando a história
Por João Cabral contada. (Andresen, 2015, p. 413)

A lenda do “Cristo Cachorro” contada numa igreja em Triana por João Cabral, a quem um cigano tinha contado, servira de pretexto, fornecendo o suporte narrativo do poema, como esclarece Sophia em entrevista ao *Jornal Letras e Artes*: “Este tema é o encontro com Cristo. O encontro com a pobreza, a miséria, a solidão, o abandono, o sofrimento, a agonia” (Andresen, 1962, p. 10), já se encontravam na sua produção em *A noite de Natal* (1959); no conto “O homem”, publicado em 1961 na *Colóquio: Revista de Artes e Letras* e incluído em *Contos exemplares* (1962); e no poema “A estrela”, que saiu no *Diário de Notícias* nesse mesmo ano e depois no *Livro sexto* (1962).¹⁶⁶ Nas palavras do jornalista, o “enigmático e deslumbrante longo poema”, portanto, fazia parte de uma mesma atmosfera em que o religioso e o poético confundiam-se e atingiam uma forma de exato rigor.

¹⁶⁵ Editorial Minotauro foi fundada por Bruno da Ponte, Vasco de Barros Queiroz, José Manuel Alves do Rio e Urbano Tavares Rodrigues, este último seu primeiro diretor literário. O primeiro volume, publicado em 1961, foi *A divina comédia*, de Dante Alighieri, com tradução de Fernanda Botelho, Sophia de Mello Breyner Andresen e Armindo Rodrigues. Sua atividade durou até o ano de 1967, quando foi encerrada pelo regime salazarista.

¹⁶⁶ Em “Arte poética IV”, diz Sophia sobre a escrita de *O Cristo cigano*: “havia uma história, um tema, anterior ao poema. Sobre esse tema escrevi vários poemas soltos que depois organizei num só poema longo” (Andresen, 2015, p. 896).

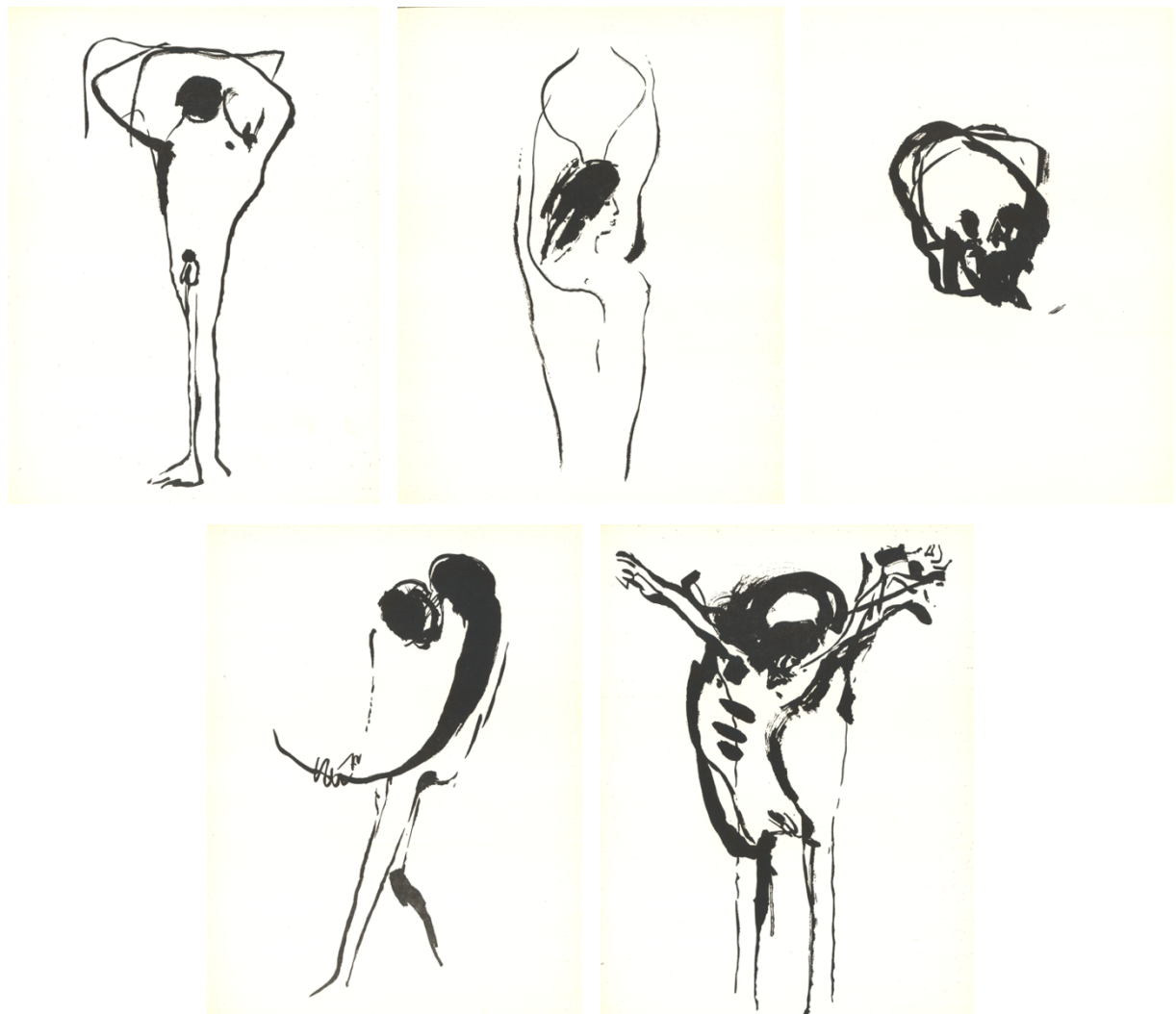
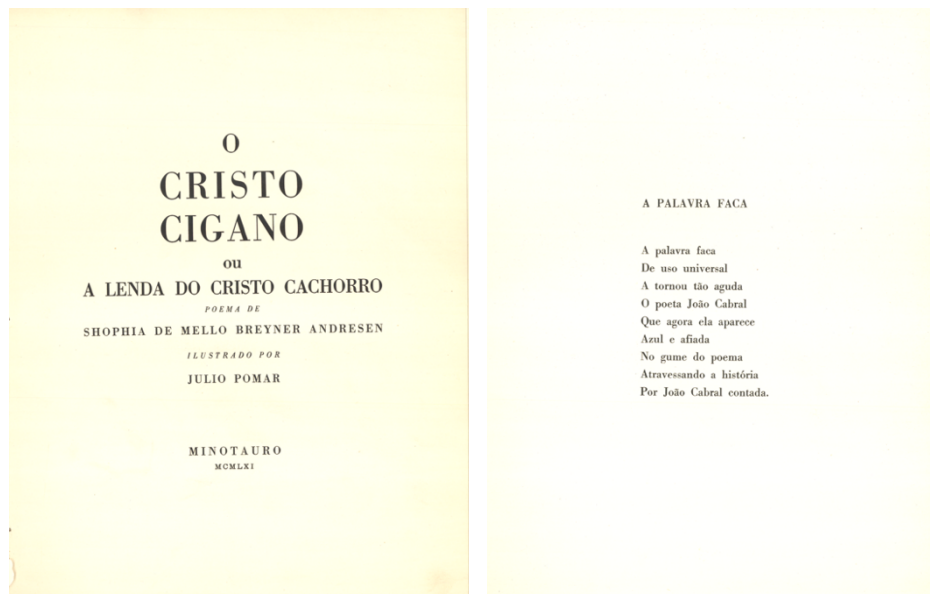


Figura 36: Exemplar da primeira edição de *O Cristo cigano*

Dias depois, em 14 de fevereiro de 1962, no mesmo jornal, João Gaspar Simões publica sua primeira recensão crítica de *O Cristo cigano*, procurando explicar a nova feição, até certo ponto inesperada, da poesia da autora, então situada entre os grandes nomes da sua geração. Por se tratar de um texto disperso, não compilado nos volumes da produção crítica de Gaspar Simões, transcrevemos na íntegra a parte em que sinaliza a influência de João Cabral:

O nome de João Cabral de Melo Neto no exórdio de *O Cristo cigano* e o prestígio que a obra deste grande poeta brasileiro vai ganhando entre os jovens poetas portugueses ajuda-nos, aliás, a compreender melhor a mutação que acaba de dar-se na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, tão perto ainda das fontes da mais jovem poesia portuguesa. Não, propriamente, no seu *Engenheiro*, mas nos livros mais recentes, em *Quaderna* ou nos *Dois parlamentos*, o discurso adquire importância na obra de Melo Neto, embora se trate de um discurso *sui generis*, mais ou menos no género daquele que a autora de *Coral* agora adoptou: um discurso simulado, digamos. Com efeito, tocado de uma espécie de nostalgia da velha forma do romance peninsular, Melo Neto parece querer introduzir na sua arte poética, eminentemente anti-discursiva na primeira fase, um género de discurso que finja a lenga-lenga do romancista. E o efeito resulta prodigioso. Na sua conformação exterior, no seu ritmo e na sua medida, as mais recentes poesias de Melo Neto dir-se-ão “romances” ou “rimances” tradicionais. Mas apenas na sua conformação exterior: intrinsecamente mantêm-se herméticos como as mais herméticas das suas composições. É como se estivéssemos a ouvir discursar um orador cujo gesto e palavra se nos entremostrassem absolutamente lógicos, embora não conseguíssemos perceber nada do que esse mesmo orador, tão pautado e coerente na aparência, se empenhava em dizer-nos. Evidentemente que Sophia de Mello Breyner Andresen sabe muito bem o que nos quer dizer. Uma história lhe foi contada e é essa história que ela evoca para nós. (Simões, 1962, p. 3)

Em 5 de abril de 1962, Gaspar Simões voltou a escrever sobre o recente lançamento de Sophia, dessa vez, nas páginas do *Diário de Notícias*, propondo outra abordagem. Quase vinte anos após a publicação de seu livro de estreia, *Poesia* (1944), a poeta parecia se aproximar, de acordo com o crítico, das novas gerações e daqueles autores que tinham recebido influxos difusos do Surrealismo. Mesmo não considerando *O Cristo cigano* um livro surrealista, o crítico fazia questão de evocar o flerte de João Cabral com o movimento:

Mas o poeta que inspirou a Sophia Andresen a “história” ou a “lenda” sobre a qual ela compôs o seu poema, esse, sim, passou pelo surrealismo, embora lá não aquecesse o lugar. João Cabral de Melo Neto, impregnado de andaluzismo, embora afastado de Lorca, de há muito abandonou a escola de *O Engenheiro* e de *O Cão sem Plumas*, livros de cepa surrealista, para em verdade se integrar numa tradição que, sendo essencialmente discursiva, nem por isso é menos impregnada desse metaforismo onírico que o poeta de *Quaderna* trouxera das suas incursões pelo território de Éluard e de Breton. Inspirando-lhe a lenda do escultor que mata o modelo para se apropriar da sua máscara evasiva, João Cabral deu à autora de *O Cristo cigano* oportunidade de tentar uma renovação das suas formas líricas de acordo com algumas tendências da poesia de língua portuguesa posteriores à data em que se

caldeou a sua própria personalidade de poeta. E o certo é que, renovando-se deste modo, Sophia de Mello Breyner Andresen pode não ter superado a sua obra anterior, mas de qualquer maneira concorreu para que se acentuasse na moderna poesia portuguesa essa espécie de prolixidade que a caracteriza de momento, visto assistirmos a uma decidida fusão de tendências e maneiras, como se, em verdade, do caos pudesse vir a desentranhar-se uma ordem nova em que se sacrificasse o passado e o futuro de um lirismo que, como todos os lirismos, para viver precisa mais de distinções que de confusões. (Simões, 1999, pp. 323-324)

Essas duas leituras inserem-se num conjunto bem amplo de artigos que sinalizam a recepção imediata de João Cabral e o seu impacto na poesia portuguesa na crítica de Gaspar Simões, por vezes de modo depreciativo. Mas, como ilustram ambos os fragmentos, o caso de Sophia é excepcional por dois motivos: primeiro, o crítico tinha a poesia da autora em mais alta conta, ao contrário do que se verifica com a obra de outros poetas; segundo, ela estava nessa época numa fase de maturidade, assim como a poesia de João Cabral, estreada nos anos de 1940. É evidente que se estabelece entre eles uma clara relação de paridade, quase fraternal, na passagem em que Gaspar Simões afirma que João Cabral deu a “oportunidade de [Sophia] tentar uma renovação das suas formas líricas” (*ibidem*), enquanto sempre foi instituída uma relação de hierarquia entre o mestre brasileiro e os discípulos portugueses mais jovens. Em nenhum momento se fala diretamente de influência a propósito da poesia de Sophia, embora esteja implícita nos termos “mutação” ou “inspiração”, já em outras ocasiões Gaspar Simões não poupou ataques àqueles que considerava “imitadores” ou “papagueadores” de João Cabral. *O Cristo cigano* é, portanto, um dos únicos casos em que a influência cabralina não é vista como algo condenável ou contraproducente, muito pelo contrário, é entendida como circunstância oportuna para a evolução da poesia de Sophia. Mesmo reconhecendo o lado positivo, Gaspar Simões não deixa de criticar o momento pelo qual passava a poesia portuguesa com a fusão — a seu ver, confusão — de várias tendências que poderiam comprometer o passado, e quiçá o futuro, do lirismo português.

Já para Jorge de Sena, o exemplo de João Cabral representou “uma curiosa experimentação profunda” (Sena, 1988, p. 174), por um lado, a superação da religiosidade cristã, por outro, a adoção de ritmos mais abruptos e de uma concisão mais definidora, que rompia com uma rítmica mais musical e uma imagética evocadora. Não por acaso, ao longo do poema, Sophia experimentava os versos curtos e medidos, por vezes em redondilhas, simulando em certos momentos a maneira de João Cabral. Talvez por isso, mais tarde, *O Cristo cigano* tornar-se-ia para Sophia um objeto estranho na sua poesia, sendo propositadamente retirado, a partir de 1990, das edições da obra completa por se considerar o livro

fraco, menor, devido à “fortíssima influência” cabralina.¹⁶⁷ Até voltar a ser publicado em edição autônoma, em 2003, o livro teve uma segunda edição em 1978, incluída na coleção “Círculo de Poesia”, da Moraes Editores com tiragem de dois mil exemplares e ilustrações de José Escada (Figura 37). Nessa edição não se encontra o poema “A palavra faca”, presente na abertura primeira edição, nem o que atualmente está fixado na *Obra poética* (2015) como “Dedicatória da segunda edição do *Cristo cigano* a João Cabral de Melo Neto”, incluído em *Ilhas* (1989). Tal qual aparece na versão editada nesse livro e no manuscrito reproduzido na capa do suplemento literário do *Público*, a “dedicatória” refere-se à terceira edição, uma imprecisão da autora corrigida nos volumes posteriores (Figura 38). Não poderíamos descartar a hipótese de que o poema tenha recebido esse título por se tratar realmente de uma dedicatória enviada em algum exemplar a João Cabral.¹⁶⁸



Figura 37: Exemplar da segunda edição de *O Cristo cigano*

¹⁶⁷ Em nota à quinta edição de *O Cristo cigano*, Maria Andresen Sousa Tavares afirma: “Só tomei consciência clara deste facto quando em 1999 a mãe pediu que me encarregasse do futuro das edições da sua obra literária. Naturalmente que a interpelei sobre a rejeição deste magnífico livro. Disse-me: ‘Retirei-o porque, com o tempo, comecei a achá-lo fraco’. Este juízo tinha a ver com a fortíssima influência que nele sentia da poesia de João Cabral de Melo Neto. ‘Comecei a senti-lo como um objecto estranho na minha poesia’. No entanto, acabou por ser sensível aos argumentos a contrário que lhe fui apresentando, e foi possível tomar a decisão de o reintegrar” (Tavares *apud* Andresen, 2014, p. 9).

¹⁶⁸ No espólio de Sophia, encontra-se um exemplar da edição de 1978 com algumas emendas feitas à caneta pela autora, o que poderia confirmar a hipótese de que se vislumbrava uma terceira edição de *O Cristo cigano*. Tais alterações não foram fixadas posteriormente, mantendo o texto original da primeira edição.

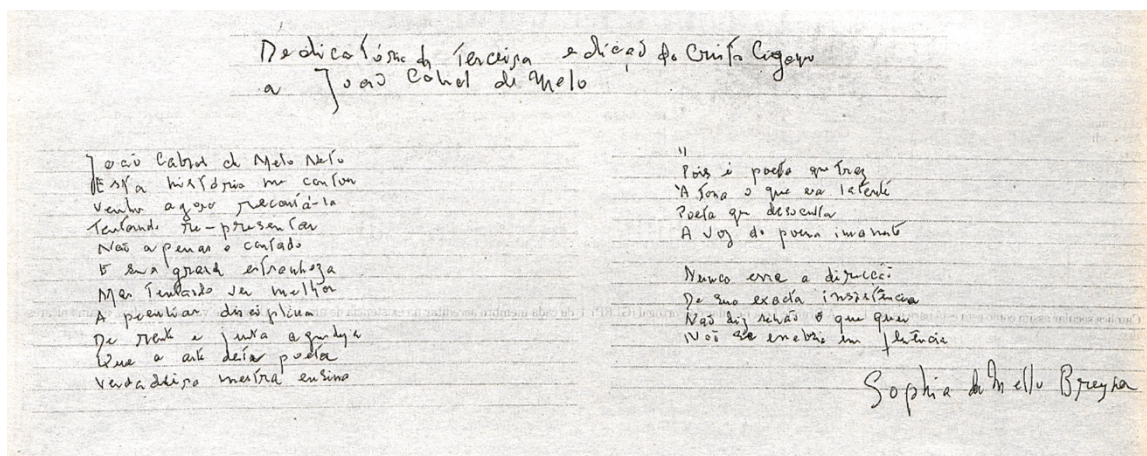


Figura 38: Manuscrito de “Dedicatória da terceira edição do Cristo cigano a João Cabral de Melo”

Outro aspecto importante a propósito de *O Cristo cigano* refere-se à seriação proposta pelo título da recolha de poemas seguinte, *Livro sexto*, que é afinal o sétimo livro de poesia publicado por Sophia, como nota Rosa Maria Martelo (2014), alertando-nos para a condição descentrada do seu antecessor — de fato, o sexto livro — no conjunto da sua obra poética. No prefácio de *Coral e outros poemas* (2018), a mais recente antologia de Sophia editada no Brasil, Eucanaã Ferraz explica a decisão de apresentar na íntegra o livro que assume valor especial para o leitor brasileiro por testemunhar o diálogo com João Cabral. Em linhas gerais, o poema narrativo reconstitui uma antiga lenda sevilhana, em cuja versão se baseou o livro, como bem resume Ferraz,

conta a história do escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón e sua procura insensata de uma imagem ideal para o Cristo expirante que lhe fora encomendado, em 1682, para uma capela; o exercício obsessivo e o constante fracasso exasperaram-no a tal ponto que o artista optou por simular a cena que deveria esculpir; assim, esfaqueou um homem, um cigano, de sobrenome Cachorro, cuja expressão agonizante, copiada a carvão ali mesmo pelo escultor, seria transposta para o entalho; conta-se ainda que na procissão que exibiu a imagem pela primeira vez ao público a semelhança da escultura com o modelo fez com que as feições da vítima fossem imediatamente identificadas pelo povo; daí o nome pelo qual se tornou conhecida a imagem — Cristo Cachorro — que pode ser vista na basílica do *Cristo de la Expiración*, ou simplesmente igreja do Cachorro, em Triana, bairro de Sevilha. (Ferraz, 2018, pp. 25-26)

Apesar de não incluir minuciosas descrições, nem todos esses detalhes, este é o referencial do qual parte a história recontada por Sophia, como bem observa o ensaísta. Ainda, refletindo sobre o livro, ele destaca que os motivos apresentados pela autora para o expurgo, se apontam para uma natureza estritamente literária, são pouco sólidos e prendem-se menos a aspectos formais ou mesmo à influência cabralina. Trata-se, antes de tudo, de recusar o gesto monstruoso do escultor, a imagem que se origina

do crime, da morte, “para além de todo erro e pecado” (Andresen, 1962, p. 10). E não da natureza, da vida, que estariam mais alinhadas à poética andreseniana, como confirma a parte final do poema: “Assim termina a lenda / Daquele escultor / Nem pedra nem planta / Nem jardim nem flor / Foram seu modelo” (Andresen, 2015, p. 426).

Se a lição cabralina ainda é corpo estranho em *O Cristo cigano*, como afirma Eucanaã Ferraz, ela estará totalmente incorporada à língua de Sophia em *Livro sexto*. O livro exhibe, desde o título, a construção bem definida — clássica e concisa — de modo a definir, nas palavras de Carlos Mendes de Sousa, “um limiar, o anunciar de um momento de viragem no trajecto da poeta” (Sousa, 2013, p. 134). Estruturalmente, o gesto construtivo encontra-se na sua divisão em três partes, “As Coisas”, “A Estrela” e “As Grades”, que, como fio condutor, estabelece gradualmente o contraste entre o luminoso, o espaço solar e meridiano do qual o Algarve seu primeiro emblema, e o escuro, o tempo sombrio e sufocado, no qual “a luz que nos rodeia é como grades”, diz-nos o poema “Exílio” (Andresen, 2015, p. 482). É nesta última secção que o discurso poético de Sophia adquire dimensão política, obrigatoriamente encriptado, como ilustra o poema de abertura “Pátria”, ou o retrato caricatural de Salazar em “O velho abutre”. A atenção concedida às coisas, patente na primeira seção do livro, traduz o fascínio pela poesia de João Cabral, cuja linguagem não é evocada como em *O Cristo cigano*, contudo, indiretamente reconhecida através da paisagem algarvia, sobretudo nos versos iniciais “A luz mais que pura / Sobre a terra seca”, de “Algarve” (Andresen, 2015, p. 431). É a própria Sophia que indica essa afinidade em carta a Jorge de Sena escrita de Lagos, da Praia da Dona Ana, em 22 de setembro de 1961: “É também extraordinário aqui o contraste da terra (seca e desflorida como um poema do João Cabral de Melo) e da arquitectura cubista, clássica e branca, com o mar barroco e cheio de todas as cores” (Andresen & Sena, 2010, p. 50).

Sob o signo do encontro com João Cabral em Sevilha, Sophia compôs outro poema incluído na mesma seção, como revela o manuscrito reproduzido pela revista *Inimigo Rumor* em 2001. No papel de um maço de cigarros, esclarece-nos Sofia de Sousa Silva, encontra-se manuscrito um poema intitulado “Sevilhana” com a assinatura de Sophia e as indicações: “Para o João Cabral”, “Sevilha? Setembro 1958 / El Libano”, talvez aludindo ao nome de um restaurante ou de uma casa de flamenco (Anexo IV, Figura 65).¹⁶⁹ Ao ser publicado em *Livro sexto*, o poema passa a ter o título “Pátios”, mas os versos continuam

¹⁶⁹ Nas notas finais do ensaio “Sobre todas as coisas: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, de Sofia de Sousa Silva, é reproduzido o manuscrito encontrado por Augusto Massi dentro de um livro que pertenceu ao poeta. Recentemente, também foi incluído no volume *Sophia: singular plural* (2019), organizado por Paola Poma.

inalterados: “Pelos dias quadrados corre a brisa / que nos seus corredores nunca se engana” (Andresen, 2015, p. 441). Sem a dedicatória, o local e a data, todas as referências biográficas são excluídas, como cedo notou Sofia Silva (2007), num gesto de calculado afastamento da referência circunstancial de modo que os pátios deixam de ser determinados pátios sevilhanos, assim como a brisa desse lugar, talvez aludindo ao “pátio dos limões da Mesquita de Córdoba” ou aos “pátios que pareciam copos cheio de água fria”, dos quais Sophia disse ter saudades na carta de 1958. Ao se retirar o lastro pessoal, o poema torna-se mais universal, à semelhança do processo descrito em *O nu na Antiguidade clássica* (1975): “O artista não quer reproduzir a forma individual mas sim a forma exemplar” (Andresen, 2019, p. 30). Em certa medida, o que se verificou em *O Cristo cigano* quando, omitindo os detalhes acessórios, a autora apresenta um caso exemplar.

Não deixa de ser sintomático o fato de João Cabral nunca ter falado publicamente sobre *O Cristo cigano*, nem mesmo na sua correspondência encontramos comentários expressivos, o que se justifica em parte pelo hiato epistolar provocado pela falta de evidência documental, em especial das cartas que ele remeteu aos seus interlocutores portugueses.¹⁷⁰ Todavia, Murilo Mendes, Ruben A. e Alexandre O’Neill citaram o poema escrito por Sophia em cartas enviadas a João Cabral entre 1960 e 1962, que, segundo eles testemunham, a autora fazia de questão de ler em voz alta aos amigos: “Que boa a sua memória e que grata a lembrança, sempre viva no momento em que a Sophia recita o *Cristo cigano*! ainda bem que o célebre encontro de Sevilha deu poesia tão equilibrada” (Leitão, 1961). Em resposta à carta de Ruben A., em 5 de abril de 1961, ficariam documentadas as únicas palavras de João Cabral que conhecemos sobre a homenagem: “Sevilha deve se sentir orgulhosa do Cristo gitano de Sevilha, e eu, por tabela me sinto honradíssimo” (Melo Neto, 1961).

Parece-nos insustentável a hipótese de que João Cabral não tenha recebido nenhum exemplar de *O Cristo cigano*, embora não tenhamos encontrado qualquer registro.¹⁷¹ No *post scriptum* da carta de 28 de janeiro de 1962, O’Neill pergunta ao poeta brasileiro se ele estaria de regresso à Espanha, dizendo que Sophia tinha um volume para lhe enviar e, por isso, queria confirmar o endereço para onde seguiria a oferta. Sabemos que às suas mãos chegaram os exemplares de *Mar novo* (1958) e *Dia do mar* (1947), remetidos em janeiro e maio de 1961, respectivamente, como atestam as dedicatórias. Na primeira, Sophia assinalou novamente a inesquecível viagem, “lembrando com tanta saudade os dias que estive

¹⁷⁰ Não foram localizadas, parcial ou integralmente, as cartas enviadas por João Cabral a Alexandre O’Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen e Murilo Mendes.

¹⁷¹ Na biblioteca de João Cabral, constavam os títulos: *Poesia* (1944), *Dia do mar* (1947), *Mar novo* (1958), *Livro sexto* (1962), *Contos exemplares* (1962), *Geografia* (1967), *O nome das coisas* (1977), *Navegações* (1983), *Hamlet* (1987) (Anexo II).

em Sevilha e / em que, além de conhecer Sevilha, conheci a sua poesia maravilhosa” (Figura 39). Já na segunda, ela traduzia o efeito provocado pela poesia do amigo, “no Primeiro de Maio, dia Trabalhador, com todos os seus / versos na memória” (Figura 40).

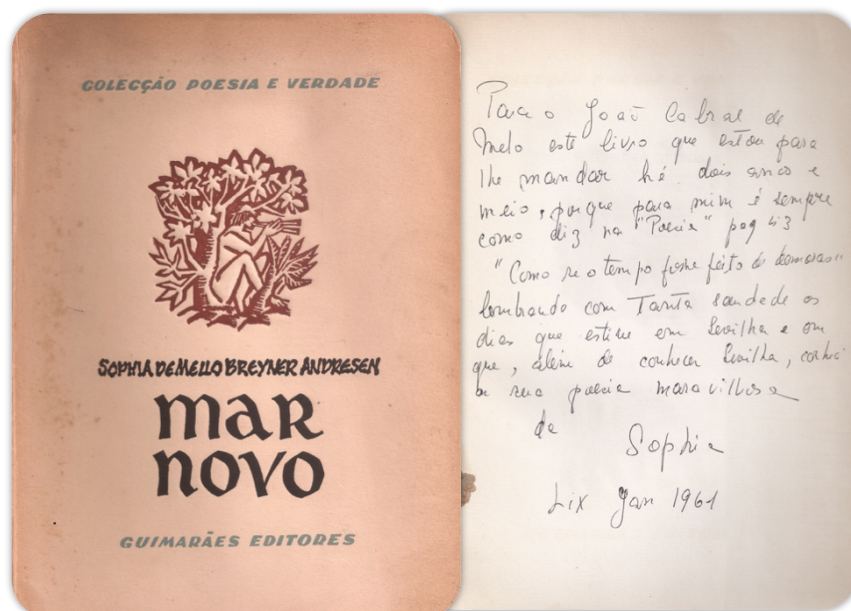


Figura 39: Exemplar de *Mar novo*

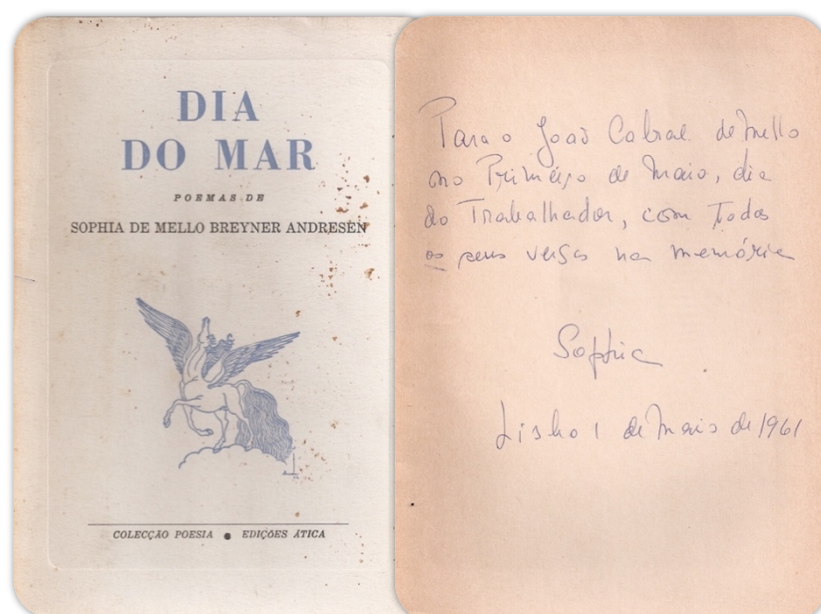


Figura 40: Exemplar de *Dia do mar*

Longe do formato breve e protocolar, as dedicatórias de Sophia assumem um contorno particular como extensão da escrita epistolar, revelando, de forma complementar, outras informações. Mesmo que a dedicatória, tal como a carta, destine-se a ser um texto privado e confidencial, é um tipo de registro que mais facilmente chega ao domínio público através da dispersão das bibliotecas dos escritores, como bem ilustra o caso de João Cabral. Outro exemplo desse gênero é a longa dedicatória escrita por Sophia, à maneira de carta, no exemplar de *Antologia*, reeditada pela Moraes Editores na coleção “Círculo de Poesia” nos anos de 1970. Mais uma vez, a poeta portuguesa refere-se à viagem a Sevilha e ao projeto de gravar os versos de João Cabral, que lhe foi relatado na carta de 25 de junho de 1968 enviada por Otto Lara Resende:

Para o João Cabral de Melo

com a memória de Sevilha e a presença da sua poesia a palo seco e muita saudade — e como é o Senegal? — Talvez um dia aí dê um salto — Será que as praias são grandes e com coqueiros como sempre sonhei? E quando vem a Portugal? Penso mandar-lhe uma cassete com a gravação de poemas seus lidos por mim. Acha que chegam bem?

Mil saudades

Sophia de Mello Breyner (Figura 41)

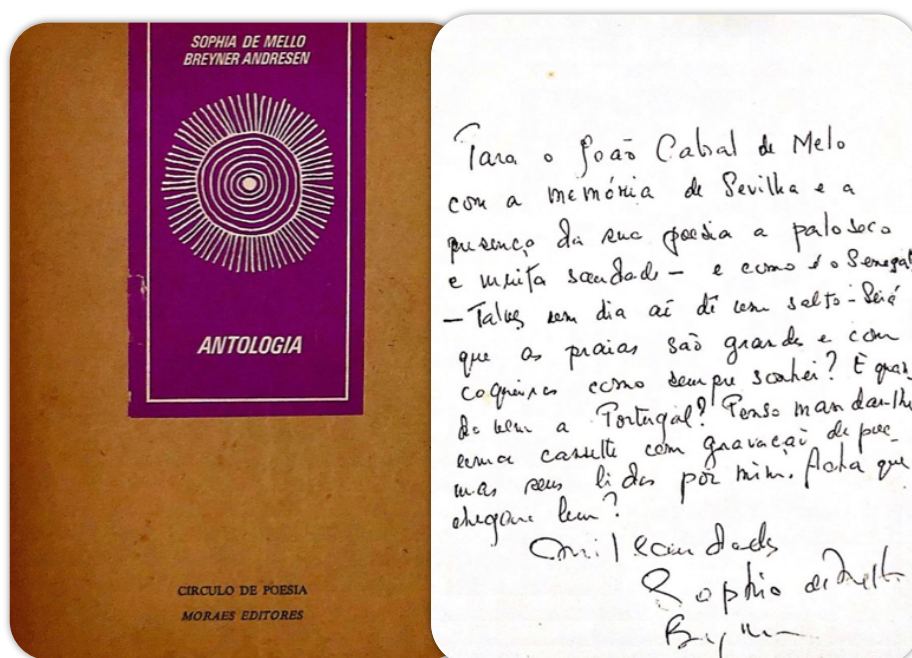


Figura 41: Exemplar de *Antologia*

Em 1968, quando a primeira edição da *Antologia* saiu pela Portugalá na coleção “Poesia de Hoje”, João Cabral recebeu um exemplar com a dedicatória: “autor da poesia mais limpa / que conheço e do poema / feito até o fim” (Andresen *apud* Mamede, 1987, p. 83). Assim, Sophia reiterava o que havia escrito anos antes na abertura do artigo que publicou no jornal *Encontro*: “Numa linguagem nua, despojada de todos os enfeites e franjas, João Cabral de Melo torce o pescoço à eloquência e ‘sem perfumar sua flor / sem poetizar seu poema’ escreve uma das poesias mais limpas que conheço” (Andresen, 1960, p. 12). Notemos aí outra formulação daquele comentário feito na primeira carta escrita ao poeta brasileiro, quando ela declarou: “Você torceu o pescoço da eloquência e da retórica” (Andresen, 1958). Essa permeabilidade entre a escrita íntima, ora em cartas, ora em dedicatórias, e ensaística da autora demonstra-nos que as suas escolhas críticas, movidas por interesses poéticos, estão atravessadas por uma esfera pessoal e afetiva.

Em meio ao vai e vem postal, a revisão crítica de *Quaderna* é remetida ao autor, junto com a carta de 18 de outubro 1962, na qual Sophia acusava em contrapartida o recebimento de *Terceira feira*. Como era habitual, o exemplar oferecido por João Cabral despertou o entusiasmo da leitora que ainda dizia ler o livro, em voz alta, para seus amigos quando recebia visitas em casa. E, assim, ela aproveitava para fazer uma breve apreciação, dirigindo-se ao amigo brasileiro diz: “A sua poesia tem qualquer coisa de comum com a música de Bach: rigor, limpeza e outras coisas que não sei dizer” (Andresen, 1962). Talvez o que naquele momento Sophia não conseguia bem articular tenha sido melhor elaborado no poema “Bach Segóvia guitarra”, de *Geografia* (1967), se quisermos retomar a conexão estabelecida entre o compositor alemão e o poeta brasileiro. Não por acaso, no citado artigo, ela havia aproximado sua poesia da música, ao afirmar que João Cabral desenvolvia nos seus versos o que chamou “técnica do compositor musical” (Andresen, 1960, p. 12). No poema de Sophia, reconhecemos certo vocabulário comum ao poema “*A palo seco*”, de João Cabral, nomeadamente as palavras “deserto”, “guitarra”, “silêncio”, que se refere naquele texto à composição de uma espécie de “música do ser” (Andresen, 2015, p. 517).

Nessa mesma carta, Sophia pediu a João Cabral uma colaboração para o jornal *Távola Redonda*, dirigido por Gabriela Castelo Branco, com o qual começou a colaborar naquele ano e nada tinha a ver com a revista homônima, fundada em 1950 por David Mourão-Ferreira, Ruy Cinatti, Fernanda Botelho e Alberto de Lacerda. Inicialmente, a poeta portuguesa sugere o envio de um poema, mas sem deixar de expressar o seu desejo de publicar artigos de João Cabral sobre dança espanhola, toureiros, ou qualquer

outro assunto de seu interesse. Em janeiro de 1963, para relembrar o pedido, ela oferece seus *Contos exemplares* “com toda a admiração e saudade” (Figura 42).

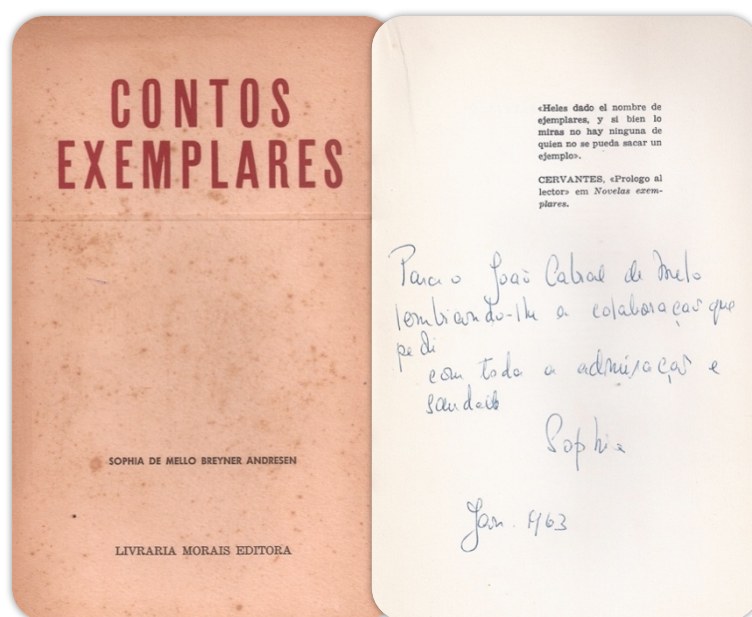


Figura 42: Exemplar de *Contos exemplares*

Em carta de 4 de fevereiro de 1963, João Cabral responde ao pedido da amiga:

Muito obrigado pelo seu livro de contos. Creio que é a prosa mais cristalina que nossa língua deu nos últimos anos. Gostaria de falar mais nele e sobretudo no seu artigo “Arte Poética”. Cortei-o e o tenho comigo. Releio-o cada dia. Devo dizer que me modificou completamente a ideia de artesanania poética. Um dia, quando passe de vez minha atual crise neurótica (que me dá uma misantropia até epistolar), conversarei demoradamente com você. É um grande artigo. (Melo Neto, 1963)¹⁷²

A apreciação das produções ficcional e ensaística de Sophia evidencia que João Cabral não ficou imune à sua escrita, nem mesmo à uma questão que lhe era tão cara sobre a qual tinha refletido em *Poesia e composição* (1952). Posteriormente intitulado de “Arte poética II”, o artigo referido veio a público pela primeira vez nas páginas da *Távola* em 21 de janeiro de 1963. Trata-se do texto no qual Sophia insiste que o artesanato nas artes poéticas não pode nascer de si mesmo, de uma relação meramente com sua matéria, mas da necessidade de estabelecer uma aliança com o mundo, com as coisas:

¹⁷² A carta é a única enviada por João Cabral que se encontra no espólio de Sophia de Mello Breyner Andresen, sob a guarda da Biblioteca Nacional de Portugal.

É da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o “obstinado rigor” do poema. O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si. (Andresen, 2015, p. 892)

Para Sophia, a arte da poesia é uma “arte do ser”, que lhe pedia inteireza, fidelidade, atenção, “que viva atenta como uma antena”, “uma obstinação sem tréguas, densa e compacta” (*ibidem*). Quer dizer, nunca poderia estar divorciada da vida, nem ser tão somente especialização, ciência, trabalho, especialização, como talvez acreditasse João Cabral. As relações de afinidade e de contraste entre arte e artesanato, presentes nos dois textos, e, em última instância, nas obras dos dois autores, foram apontadas por Sofia de Sousa Silva (2012). Pode ser destacada, como ponto em comum, a “obstinação sem tréguas” à procura do “obstinado rigor” do poema. É daí que nasce a poesia e a “prosa cristalina” de Sophia, reconhecida e legitimada pelo seu lado técnico e implacável no “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, poema que vem à luz no mais exemplar livro de João Cabral: *A educação pela pedra*. À maneira da usina de açúcar, a poeta portuguesa trabalha, desfazendo-fazendo-refazendo, sua matéria num incansável processo de refinamento até atingir a perfeição do cristal, em cristais “de luz marinha” (Melo Neto, 2014, p. 456).

De volta à carta de João Cabral. No que diz respeito à colaboração, ele explica que não enviava, como havia prometido, seus primeiros poemas escritos antes de *Pedra do sono*. Após releitura rigorosa da juvenília, que achara “tão sem propósito”, disse ter rasgado todos os poemas, agradecendo a Sophia pela ajuda indireta — também ela num ataque de fúria rasgou em mil pedaços os cadernos de poemas, que um amigo “folha a folha recolou com vagar e paciência” (Andresen, 2015, p. 686), diz-nos em *O nome das coisas* (1977).¹⁷³ No lugar enviava um poema escrito em 1947, no seu dizer, “inencaixável” em *Psicologia da composição* e em *O cão sem plumas*, que sempre ficou fora dos seus livros, “mais ou menos sempre planejados como conjunto” (Melo Neto, 1963). Como não tinha outros poemas acabados, ele decidiu refazer a composição antes publicada num pequeno periódico carioca, o que acabou por resultar em duas versões: a original e outra inédita.¹⁷⁴ Dando total liberdade a Sophia, embora indicando que mantivesse o ano respectivo, informa que ela poderia publicar os dois, lado a lado, ou se preferisse, escolher um ou outro, ou ainda nenhum. A colaboração não apareceu na *Távola*, devido ao encerramento da sua atividade, pelo que se desculpa Sophia em carta de 2 de fevereiro de 1965. Por sua

¹⁷³ De acordo com Ivan Marques (2021), os originais rasgados por João Cabral em Barcelona foram apanhados do lixo e transcritos por Stella em um caderno. Por iniciativa de Antonio Carlos Secchin, o material foi editado em 1990 sob o título *Primeiros poemas*, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em tiragem de quinhentos exemplares.

¹⁷⁴ O texto, de acordo com João Cabral, foi publicado em 1953 nos *Pequenos Cadernos de Poesia*, organizados por Annibal Machado.

recomendação, o poema “Fábula de Rafael Alberti” acabou por vir a público na revista *O Tempo e o Modo*, em junho de 1967, no Caderno Especial número 1, intitulado “Do Brasil” — e, mais tarde, no livro *Museu de tudo* (1975).

É nessa carta que Sophia faz outro pedido, mais inusitado, a João Cabral. Antes, agradecendo a oferta dos *Poemas escolhidos*, tecia um pontual — porém, significativo — comentário acerca da leitura: “Delirei com os seus versos como sempre, mas detestei a introdução do Pinheiro Torres” (Andresen, 1965). Embora hesitante, a poeta portuguesa pede ao brasileiro que escreva um texto para a introdução dos seus “poemas escolhidos” que seriam editados pela Portugália. E, assim, ela justifica a encomenda:

[...] creio que só você poderá desfazer os enganos que a crítica daqui tem tecido a roda da minha poesia. Os críticos portugueses elogiam-me muito, são muito simpáticos, mas sempre dizendo que a minha poesia é abstracta, ideal, irreal, etc. [...] Creio que até hoje você é a única pessoa que viu que a minha poesia é feita com substantivos concretos!!! (*ibidem*)

Evocando o elogio que João Cabral fez à sua poesia em Sevilha, Sophia revelava seu descontentamento com a crítica portuguesa, cuja cegueira só o poeta do concreto poderia ajudar a desfazer. Em seguida, voltava a citar o Alexandre Pinheiro Torres, demonstrando que não havia detestado somente o seu estudo sobre a poesia cabralina, como também o discurso proferido durante a cerimônia de entrega do Grande Prêmio de Poesia, atribuído pela Sociedade Portuguesa de Escritores, a *Livro sexto*. Eis como ela resume o que foi dito na ocasião:

[...] que eu era uma criatura irreal, perdida em brumas alienadas e abstractas, cantando um universo imaginário e artificial, mas que depois tinha tido um rebate de consciência e assumindo a minha responsabilidade social, tinha conquistado o sentido da realidade concreta e assim me tornara um verdadeiro poeta. (Andresen, 1965)

Sem desejar elogios ou glorificações, Sophia dizia querer “um pouco de exatidão” (*ibidem*) dos leitores críticos, como confessa a João Cabral. Acreditando ter com o poeta brasileiro mais afinidade no “plano da linguagem” do que com Jorge de Sena — que, além de grande amigo e confidente, era outra figura tutelar para Sophia —, ela não queria pedir a introdução a ele, que havia escrito duas vezes sobre seus versos, portanto, seria exagero a terceira. Não sabemos bem qual teria sido o motivo da recusa, afinal, João Cabral não escreveu o texto solicitado, mas seu nome ficou inscrito no primeiro volume da *Antologia* (1968), enquanto assinatura do “Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen”, assim como o de Sena em “A Sophia de Mello Breyner enviando-lhe um exemplar da *Pedra filosofal*”, textos que em certa medida servem de prefácio à edição.

O referido discurso de Pinheiro Torres — que Sophia chamou, em carta a Jorge de Sena, de insulto não só à sua poesia, como também à poesia de modo geral — vem a público no volume *Poesia: programa para o concreto* (1966) sob o título “Sophia de Mello Breyner Andresen. Da mesma maneira que aquela carta descreve, no texto o crítico defendia que inicialmente sua poesia conduzia “ao culto do invisível”, porém com o *Livro sexto*, “o passo mais recente e o mais seguro”, erguia-se “novo canto” e “novo amor”, “o ‘amor pelas coisas visíveis’”, sendo assim o trajeto de Sophia partia da contemplação para a intervenção, da paixão para a ação (Torres, 1966, p. 34). Como esclareceu Pinheiro Torres na introdução da coletânea, os ensaios sobre alguns poetas brasileiros e portugueses, dentre os quais Murilo Mendes, João Cabral, Alexandre O’Neill, António Reis, António Ramos Rosa, ilustrariam “uma das tendências mais válidas da poesia moderna”, senão a mais válida, “a que se dirige no sentido do real e do concreto, e não a tendência que pretende dissolver um e outro até às mais puras (?) abstracções” (*idem*, s.p.). Não poderíamos deixar de sublinhar que, além da visão marcada pelo paradigma neorrealista, a leitura de Pinheiro Torres sobre Sophia, de fato, soa de modo depreciativo, sobretudo quando afirma que a sua poesia inicial era a de uma “Super-Mulher”, ou quando diz que “sua exigência ética viriliza-se” (*idem*, p. 37).

Naquela ocasião, no discurso de agradecimento ao prêmio, Sophia leu a “Arte poética III”, texto no qual parecia responder, sem ter premeditado, ponto por ponto o texto de Pinheiro Torres, ao dizer que a poesia sempre foi para ela “uma perseguição do real”, apesar de ter “partido do ar, do mar e da luz”, “evoluiu sempre dentro de uma busca atenta” (Andresen, 2015, p. 893). E, ainda, ela declarava que o poema é “um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (*ibidem*). Uma perspectiva que se muito aproxima daquilo que Sophia reconheceu na poesia de João Cabral como seu desejo de lucidez e de estar voltada para a realidade concreta, a qual seu poema tenta rodeá-la, como enunciou no artigo de 1960. Rejeitando enfeites e ilusões, o poeta brasileiro ama verdadeiramente a realidade, por isso, sua poesia é “essa fome exacta e limpa e lúcida de realidade”, como o próprio “canto *a palo seco*”, citados à guisa de conclusão: “é um canto que exige / o ser-se ao meio-dia / que é quando a sombra foge / e não medra a magia” (Andresen, 1960, p. 12).

Esses versos voltariam a ser citados em 15 de setembro de 1963 no cartão-postal enviado de Atenas a João Cabral. Durante a sua primeira viagem à Grécia, Sophia escreve ao amigo: “As cabras aqui são sedosas e brilhantes!”, talvez lembrando evocando os “Poema(s) da cabra”, de *Quaderna*. E, à maneira de *post scriptum*, ela finalizava: “Na Acrópole a ‘magia medra’ mesmo ao meio-dia!” (Andresen, 1963) (Anexo IV, Figura 64). Quando declarou, dois anos antes, na dedicatória de *Dia do mar*, ter todos

os versos de João Cabral na memória, não se tratava de mera expressão de simpatia. Num “país sem sombra”, como escreveu num de seus diários, Sophia testemunhava com enorme espanto que ao meio-dia a magia medrava, ao contrário do que supõe “*A palo seco*”. “O que há de extraordinário ali é que o mistério é à luz do sol. Na Acrópole ao meio-dia, com o sol a pino, toda a gente fala em voz baixa” (Andresen & Sena, 2010, p. 81), escreveria em outra carta. Há aqui um contraste fundamental entre a poética andreseniana e a cabralina, como aponta a reescrita do verso por Sophia: se, nas palavras de Eduardo Lourenço (1975), a poesia dela é “mistério repassado de claridade”, o mistério em plena luz capaz de integrar a sombra na sua busca pela transparência, em sentido oposto, a poesia cabralina quer erradicar todo mistério, qualquer mitologia “cuja noite guardada / à luz e ao ar livre / persiste, sem se dissolver” (Melo Neto, 2014, p. 145), como lemos em “Fábula de Anfion”.

Dos últimos registros epistolares entre Sophia e João Cabral, a carta de 30 de janeiro de 1967, sem dúvida, é o testemunho mais fascinante. No ano anterior, a convite do Itamaraty, Sophia fez a sua primeira viagem ao Brasil, mas antes de chegar ao Rio de Janeiro, ela desembarcou no Recife, então escala obrigatória dos voos que vinham de Lisboa.¹⁷⁵ Meses depois, ela relatava ao amigo a chegada à sua terra natal:

Numa madrugada roxa de maio pisei religiosamente a terra do Recife. Estava um calor húmido e roxo de Génesis. Uma maravilha. Parecia um poema do Lautréamont. Havia uma espécie de medusa no ar. Bebi no bar do aeroporto um sumo duma fruta que também sabia a roxo, um sabor extraordinário. Senti-me no reino de Ártemis, deusa da natureza inviolada. (Andresen, 1967)

Em seguida, aproveitava para agradecer a oferta de *A educação pela pedra*, reiterando o quanto tinha gostado e se sentido envaidecida pelo poema “Elogio”, mas, sem apreciar os seus versos, comenta outro “Rios sem discurso”, o qual diz ser talvez seu poema preferido por lhe fazer meditar sobre “a evolução brasileira da língua portuguesa” (*ibidem*). Usando uma expressão do poema cabralino, Sophia diagnostica que em Portugal “a língua está ficando dicionária e perde as vogais”, especificava a respeito das alterações que notava na pronúncia lusitana, acrescentando: “Mas os brasileiros têm um génio de língua que me maravilha”, diz a poeta portuguesa, acreditando que sua conexão com a poesia brasileira estaria ligada ao fato de “falar com a sílabas todas” (*ibidem*). É o que também assinala o célebre “Poema de Helena Lanari”: “Gosto de ouvir o português do Brasil / Onde as palavras recuperam sua substância

¹⁷⁵ Cf. Ferraz, Eucanaã (2020). “No centro do reino de Ártemis: a viagem de Sophia ao Brasil”.

total”; “Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas / Sem perder um quinto de vogal” (Andresen, 2015, p. 567), não por acaso incluído na seção “Brasil ou do outro lado do mar”, de *Geografia* (1967).

Ainda a propósito do livro de João Cabral, Sophia manifesta sua perplexidade perante a evolução da sua poesia, o que, segundo ela, seria assunto para uma longa conversa. Por outro lado, demonstra-se a preferência pela outra “água”, se quisermos recordar o termo proposto pelo autor em *Duas águas*, isto é, a representada por *Morte e vida severina*. “É a linha mais difícil, a que só muito raramente acontece, a que resulta de coisas que só raramente se encontram”, sendo assim “um poema que tinha de ser escrito, um poema do que existe” (Andresen, 1967). Para distinguir sua inclinação, Sophia contava que ano anterior tinha realizado leituras comentadas para estudantes, muito provavelmente em cursos universitários. Nesse mesmo ano, em maio de 1966, *Morte e vida severina* era encenado em Lisboa pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), durante sua meteórica digressão portuguesa, que foi acompanhada por João Cabral. Por uma infeliz coincidência, os dois poetas se desencontram: como Sophia estava no Brasil não veria encenado o poema dramático nem presenciaria a aclamação do grupo e do poeta brasileiro.

Mais tarde, Sophia voltaria a ler os versos do *Auto de Natal pernambucano* para audiência, dessa vez, para um público mais largo. É o que documenta um dos textos escritos para um programa de rádio, ao que tudo indica, chamado “O nome das coisas”, que a poeta portuguesa teria apresentado após o 25 de Abril de 1974, como fica implícito no episódio que tem por tema o Natal. Em longa e detalhada explanação, ela apresenta e cita o poema de João Cabral, por fim, concluindo:

Este Natal a imagem do homem novo aparece-nos ainda com uma força maior.

Porque estamos a viver num tempo novo. Ao fim de 13 anos de guerra em África celebramos o Natal na paz. Ao fim de quase cinquenta anos de opressão, de silêncio e de renúncia agora celebramos o Natal num tempo aberto, num tempo que é como uma terra nova onde vamos plantar e construir. Chegamos ao fim de uma longa viagem e encontramos o novo país. Estamos a reconhecer o nosso país, estamos a reconhecer-nos um aos outros. Estamos no princípio, no tempo novo e este tempo novo é belo. Como dizem os versos do auto de Natal Pernambucano “É tão belo como um sim”¹⁷⁶

Essa e outras evidências exemplificam como, além de ser grande leitora e admiradora, Sophia desempenhou papel expressivo na divulgação da obra de João Cabral em Portugal. No que se refere a iniciativas editoriais, poderíamos sublinhar a inclusão de seus poemas, assim como de outros brasileiros,

¹⁷⁶ No espólio de Sophia de Mello Breyner Andresen estão reunidos, na cota E64/899-915, sob a indicação “O nome das coisas / Palestras rádio”, uma série de manuscritos e alguns datiloscritos dedicados à poesia, que discutem o papel da arte e da cultural em tempos de revolução. Não temos nenhuma outra informação acerca do programa de rádio.

em antologias majoritariamente dedicadas à poesia portuguesa. É o que se verifica no segundo volume de *Poesia sempre* (1964), com “Alguns toureiros” e, posteriormente, no *Primeiro livro de poesia* (1991), com “O futebol brasileiro evocado na Europa” e o trecho de *Morte e vida severina* sobre a criança recém-nascida — indicado no original pela rubrica “Falam os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes, etc.”. Em ambos os casos, havia claramente uma intenção didática, embora não escolástica, como acentuam as breves apresentações de cada edição: no primeiro caso, trata-se de uma escolha de poemas indicada a qualquer leitor a partir dos treze anos de idade; no segundo, é um livro de iniciação destinado à infância e à adolescência, ampliando o espectro às obras de poetas de todos os países cuja língua oficial é o português. Ali, a organizadora procurou reunir poemas de alta qualidade que fossem também acessíveis, sem a intenção de fazer um livro de ensino, mas apenas de mostrar o poema em si próprio, defendendo que a só a arte é didática.¹⁷⁷

Tal formulação acerca da função didática da arte, presente transversalmente na obra de Sophia, havia sido enunciada em “Luís de Camões: ensombramento e descobrimento”, texto lido na Universidade de Coimbra em 1980 e depois incluído em *Poemas escolhidos* (1981). Nele são convocadas as vozes de vários poetas, entre eles, é claro, João Cabral, mas também Cecília Meireles, Miguel Torga, Fernando Pessoa e Jorge de Sena, nomes também evocados na poesia e na produção ensaística de Sophia. Sem ampliar a discussão, nem abordar todas as implicações de tais diálogos, poderíamos nos dedicar apenas ao caso dos brasileiros, no qual a admiração pela sua linguagem, pela sua maestria poética, é traduzida em termos que se aplicariam à própria poesia de Sophia. Na dicção sem falha de João Cabral, ela encontra ecos da dicção camoniana, sobretudo da nitidez, da escolha exata de cada palavra, explicitada com os versos “Está no caixão, exposto / Como uma mercadoria; / à mostra, para vender, / quem antes tudo vendia” (Melo Neto, 2014, p. 425), retirados do poema “Velório de um Comendador”, de *Serial* (1961).

A calorosa recepção de João Cabral na obra de Sophia, como até aqui evidenciamos, nunca esteve confinada somente à literatura. Se a distância impediu o convívio pessoal mais estreito, João Cabral — sua poesia, sua presença, sua ausência — sempre eram lembradas por seus amigos portugueses, como se traduz na carta coletiva de 15 de dezembro de 1967, escrita e assinada conjuntamente por Sophia, Isabel da Nóbrega, João Gaspar Simões, Ruben A. e Ruy Cinatti (Anexo IV, Figura 66). O testemunho de amizade chegaria às mãos do poeta brasileiro através de Curt Meyer-

¹⁷⁷ Largamente adotado nas escolas portuguesas, *Primeiro livro de poesia* é um dos títulos recomendados pelo Plano Nacional de Leitura para o 6º ano.

Clason, provavelmente o portador da carta, que estaria de passagem por Lisboa. No manuscrito, a poeta portuguesa escreve: “e perguntamos quando vem a Portugal para eu gravar os seus versos? Mil e mil saudades da Sophia”. E, mais abaixo na página, ela acrescenta: “Se não vierem cá nós vamos lá” — referindo-se a uma possível visita a João Cabral em Berna, onde então era ministro-conselheiro da Embaixada do Brasil. A promessa é subscrita por Ruben A., que se dispõe a juntar-se à prima no caso de uma viagem à Suíça: “e eu também irei para agradecer a Edição da Educação” (Andresen, 1967b). Quando se refere à gravação dos versos cabralinos, Sophia talvez mencionasse indiretamente o projeto citado por Otto Lara Resende em carta de 25 de junho, sobre a ideia de fazer uma versão luso-brasileira dos discos produzidos pelo editora fonográfica Festa — projeto que nunca viria a se concretizar.

Mais tarde, Sophia cita João Cabral num texto que seria incorporado à sua *Obra poética* (2015): trata-se do poema “Brasil 77”, publicado originalmente em *Loreto 13: Revista Literária da Associação Portuguesa de Escritores*, em março de 1982.¹⁷⁸ Como sinaliza a epígrafe de Manuel Bandeira, Sophia convoca o poema “No vosso e em meu coração”, de *Belo* (1948), no qual o brasileiro defende a “Espanha da liberdade”, da poesia de Lope de Vega e Góngora, da literatura de Cervantes, da pintura de Goya e Picasso, contra a “Espanha da opressão”: “A Espanha de Franco, não!” (Bandeira, 2009, p. 196), verso que serve de mote para a composição. Quatro anos após o 25 de Abril de 1974, Sophia poderia finalmente dizer, à maneira de Bandeira, não “ao Brasil que tortura” (Andresen, 2015, p. 912), à ditadura militar instalada no país uma década antes da queda do Estado Novo de Salazar.

De modo semelhante ao texto matriz, o poema invoca a potência criadora do Brasil, onde a língua portuguesa adquiriu vocação para a canção: “Em tuas terras distantes / As palavras portuguesas / Ficaram mais silabadas / Como se nelas houvesse / Desejo de ser cantadas” (*ibidem*). O Brasil de tantos poetas, como o Brasil de Manuel Bandeira, “Neste poema invocado / Em vosso e meu coração”, de Jorge de Lima, “Bruma sono e mutação”; de Murilo Mendes, “Novo mundo mas romano”; o “Brasil açoriano” de Cecília Meireles; “a tão secreta / Atlântida encoberta / Sob o véu dos olhos verdes” (*ibidem*); de Carlos Drummond de Andrade, somente citado; e o “Brasil do pernambucano / João Cabral de Melo que / Deu à fala portuguesa / Novo corte e agudeza” (*idem*, p. 913). Além da poesia, são referidas outras dimensões de igual importância, o “Brasil da arquitectura / Com nitidez de coqueiro” (*ibidem*) — da “lógica e lírica” “Brasília” (*idem*, p. 566), de Lúcio Costa e Niemeyer, de que falou em outro poema — e, por fim, o “Brasil de D. Helder Câmara / Que nos mostra e ensina / A raiz de ser

¹⁷⁸ A revista *Loreto 13* teve seu primeiro número publicado em janeiro de 1978, mantendo periodicidade irregular até o ano de 1985. Foi dirigida por Maria Velho da Costa, Augusto Abelaira e Casimiro de Brito.

cristão” (*idem*, p. 913). “País da transformação”, o Brasil que desponta dos versos de Sophia, é sobretudo humano, “das gentes emigradas”, e de “gente que fez da ternura / uma nova forma de cultura” (*ibidem*).

A lição de contundência de João Cabral, que é atribuída por Sophia, voltaria a ser mencionada no já citado poema de *Ilhas* (1989) a partir de outra formulação: “A peculiar disciplina / de rente e justa agudeza / Que a arte deste poeta / Verdadeira mestra ensina” (*idem*, p. 809). Se o poeta brasileiro não ficou imune à “usina” de Sophia, como demonstra nitidamente o “elogio” de *A educação pela pedra*, em *Auto do frade: poema para vozes* (1984), sua voz será incorporada, através da escrita de João Cabral, a uma das falas de Frei Caneca — como ficaria conhecido o líder pernambucano Joaquim do Amor Divino Caneca, preso e executado em 1825, durante o primeiro reinado de Dom Pedro I, por fazer parte da Confederação do Equador (1924), movimento de caráter republicano e separatista. Eis o fragmento em questão:

— Sob o céu de tanta luz
que aqui é de praia ainda,
leve, clara, luminosa
por vir do Pina e de Olinda,
que jogam verde e azul
sob o sol de alma marinha,
sob o sol inabitável
que dirá Sophia um dia,
vou revivendo os quintais
que dispensam sesta amiga
detrás das fachadas magras
com sombras gordas e líquidas. (Melo Neto, 2014, p. 612)

Há aqui um procedimento intertextual raríssimo na poesia cabralina: além de incorporar uma imagem da poesia de Sophia, extraída do segmento VI de “As ilhas”, *incipit* “[Navegavam sem o mapa que faziam]”, do livro *Navegações* (1983), inscreve-se a referência de origem com o nome da autora. “Sob o clamor de um sol inabitável” (Andresen, 2015, p. 728) encontravam-se os navegadores de que fala Sophia. Sob este mesmo sol meridiano, de uma “luz [que] cai implacável como um castigo” (*idem*, p. 66), encontrava-se o revolucionário pernambucano. O gesto é sinalizado na dedicatória escrita por João Cabral à amiga: “Para querida Sophia, / a admiração de Frei Caneca / (como lerá/verá) e a minha (como / sabe), com o melhor abraço do / João Cabral de Melo Neto / Rio, 1984” (Figura 43).

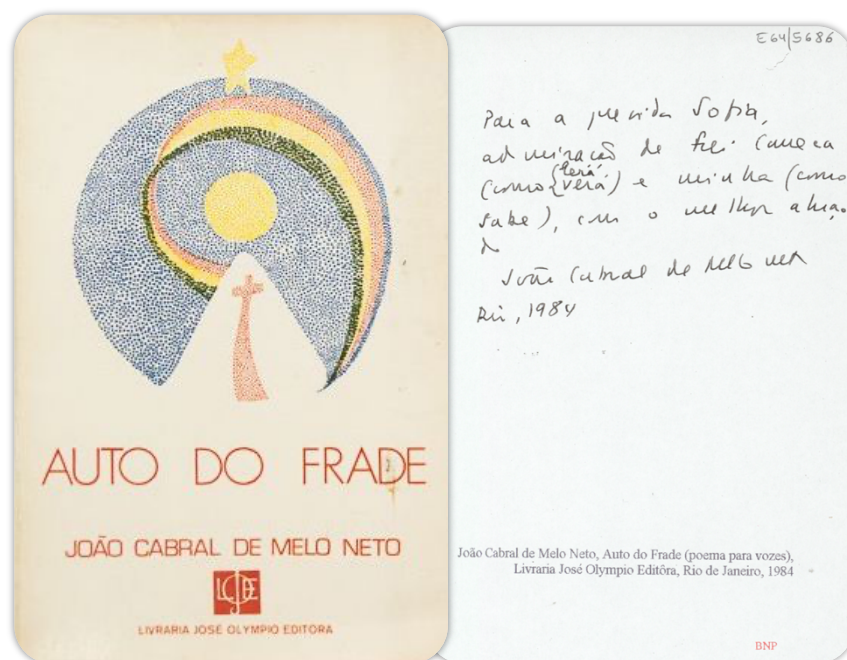


Figura 43: Exemplar de *Auto do frade*

Este mundo solar que vemos nos universos andreseniano e cabralino poderia ser distinguido através da composição “Lagos I”: lugar de “precisa limpidez”, de “nitidez”, onde a “limpeza / É uma arte poética e uma forma de honestidade”, onde o “visível / Tem o recorte simples e claro de um projecto”, “Racional limpo e poético” que “Rejeita o balofoco da degradação” (*idem*, p. 667). Assim, a partir da página em branco, seria possível “construir o mundo justo”, “construir a forma justa”, (*idem*, p. 710); ou, como o engenheiro, pensar “o mundo justo”, “mundo que nenhum véu encobre” (Melo Neto, 2014, p. 121), “debaixo de um sol [...] / que reduz tudo ao espinhaço, / cresta o simplesmente folhagem, / folha prolixa, folharada, / onde possa esconder-se a fraude” (*idem*, p. 414). É este o ofício de poeta para Sophia e para João Cabral, poetas que se voltaram para a reconstrução de um mundo lavado de toda injustiça, pois a busca pela palavra exata e pela medida justa sempre foram coordenadas fundamentais das suas poéticas.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Algumas das reflexões aqui desenvolvidas se encontram no artigo: Cardeal, Rafaela (2020). “Sophia e João Cabral ‘no gume do poema’”.

4.3. Branco no branco, o leitor Eugénio de Andrade

Entre os dias 16 e 23 de agosto de 1981, a cidade de Morélia tornou-se uma espécie de capital da poesia. Com a realização do *Primer Festival Internacional de Poesía*, centenas de poetas de vários países reuniram-se no México, alguns dos mais expressivos contemporâneos, como o norte-americano Allen Ginsberg, o russo Andrei Voznesensky e a japonesa Kazuko Shiraishi. Eugénio de Andrade e João Cabral de Melo Neto foram os representantes da língua portuguesa, sendo o português aí consagrado, de acordo com o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, como “poeta solar”, epíteto que igualmente serve ao brasileiro. Em depoimento ao *JL*, Eugénio contou que durante o festival houve dois gêneros de leitura: a daqueles poetas que apresentaram os seus poemas de forma grandiloquente, como espetáculo, nas suas palavras, “exercício de circo” (Andrade *apud* Pina, 1981, p. 32), por vezes com acompanhamento musical; e a dos poetas — como era o seu caso — que leram de forma mais contida, desdramatizada, límpida, com grande nitidez silábica, no equilíbrio entre música e discurso, resumia, servindo-se da expressão de Paul Valéry. Um dos grandes momentos do evento, na opinião de Eugénio, foi a leitura que João Cabral fez de seu *O cão sem plumas*, apesar de lido com “voz de sacristão”, no dizer do poeta brasileiro.

No centro das atenções estava o argentino Jorge Luis Borges que, de acordo com o depoimento de Eugénio, leu três ou quatro sonetos “numa voz espessa, ou melhor cega, incapaz de caminhar na nitidez das sílabas” (*ibidem*). Ao lado de João Cabral, Eugénio participou de um programa para a televisão mexicana, “*Poetas en nuestro tiempo*”, que inicialmente também contaria com a presença de Octavio Paz, de última hora ausente do festival. O encontro andou à volta da poesia portuguesa, das semelhanças e diferenças com a poesia brasileira, “Fernando Pessoa, etc.” (*ibidem*), pontua Eugénio, terminando com a leitura de um poema de cada. A peça jornalística que registrou as suas impressões sobre o festival, e inclui uma rara fotografia com João Cabral (Anexo IV, Figura 76), é assinada por outro poeta: Manuel António Pina, enviado especial do *JL*. Em carta de 18 de setembro de 1981, Eugénio envia o recorte do artigo a João Cabral, agradecendo a oferta de seus livros: “Vão ser-me ótima companhia, pois a tua poesia, não tenho dúvidas, é das mais admiráveis que se escreve na nossa língua” (Andrade, 1981).¹⁸⁰

Nas dedicatórias de *Poesias completas* (1968) e *A escola das facas* (1980) ficaram registradas a “lembrança de nossos dias mexicanos” no primeiro exemplar, já no segundo, a “lembrança do Festival de Michoacán”. É provável que este último tenha sido enviado posteriormente a Eugénio, por não exibir

¹⁸⁰ O recorte do artigo “Como Eugénio de Andrade viu o Festival Internacional de Poesia”, publicado *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 15, 15 a 28 setembro de 1981, encontra-se no arquivo de João Cabral de Melo Neto (JCMN, Pim 29).

indicação de local e data, à maneira de *Museu de tudo* (1975), que seguiu junto com a recolha cabralina com uma dedicatória mais laudatória: “Ao caro Eugenio de Andrade, / o grande poeta português, com um abraço de seu admirador / João Cabral de Melo Neto / Quito, 1981” (Figura 44).



Figura 44: Exemplos de *Poesias completas*, *Museu de tudo* e *A escola das facas*

Poesias completas, *Museu de tudo*, *A escola das facas* não foram os primeiros títulos cabralinos de Eugénio. Na sua biblioteca pessoal, encontram-se treze livros de João Cabral e o livro *João Cabral de Melo Neto* (1971), de Benedito Nunes.¹⁸¹ Mantida na Casa de Serrúbia, sede da extinta Fundação Eugénio de Andrade — última residência do poeta, onde viveu de 1994 até 2005, ano da sua morte —, a biblioteca permaneceu desde então completamente intocada. Sem qualquer conhecimento amplo do conjunto, não podemos esboçar análises panorâmicas, nem mesmo comparativas, que seriam de enorme valia para perceber preferências ou dimensionar o espaço ocupado por outros autores nas prateleiras de Eugénio, especialmente poetas de língua portuguesa. Desse inexplorado e desconhecido universo bibliográfico temos apenas um perfil parcial no que diz respeito à existência desses exemplares, por si só, reveladora, já que a obra cabralina está contemplada, além dos livros citados, pelas edições de *O cão sem plumas* (1950), *Duas águas* (1956), *A educação pela pedra* (1966), *Auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985), *Crime na calle relator* (1987), *Sevilha andando* (1989), *Primeiros poemas* (1990).¹⁸² E, ainda, por dois volumes de *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte* (1982), editado pela Fenda.

Diante do inicial espanto causado pela descoberta dos livros, não imaginávamos que ele seria aumentado durante a consulta. Entre as páginas dos exemplares, encontramos diversos recortes de jornais cuidadosamente recolhidos por Eugénio ao longo dos anos, assim revelando um expressivo hábito do poeta-leitor, o de guardar o que ia sendo publicado a respeito de João Cabral na imprensa portuguesa. Graças à sua dedicação, pudemos localizar o discurso de agradecimento ao Prémio Camões, reproduzido nas páginas do *JL* em outubro de 1990 (Anexo III), e partes do discurso que o poeta brasileiro proferiu em 1968 durante o colóquio do *Jornal do Fundão*, transcritas num artigo de jornal não identificado. A maior parte dos livros estão autografados pelo autor, como já mostramos nos capítulos anteriores, alguns ainda ostentando marcas do proprietário, à exceção de *O cão sem plumas*, *Museu de tudo* e *Primeiros poemas* — este último assinalado com a dedicatória de Antonio Carlos Secchin, responsável pela iniciativa editorial, datada do Porto, 25 de junho de 1995. Embora sem poder precisar se foi por estilo ou particularidade dos livros cabralinos, as anotações de Eugénio são minimalistas e assumem tipologia diversa, desde pequenas notas até a inclusão de sinais gráficos ou de sublinhados, ora inseridos no texto, ora ao longo das margens. Estas últimas marcas são as mais recorrentes, demarcando fragmentos

¹⁸¹ Com a mediação das Bibliotecas Municipais do Porto, pelos esforços dos técnicos da Biblioteca Pública Municipal do Porto, foi possível localizar os exemplares na Casa de Serrúbia e consultá-los nas instalações da biblioteca em setembro de 2018.

¹⁸² Carlos Mendes de Sousa (2004, p. 130), em testemunho publicado na revista *Relâmpago*, revela: “No início da década de 90, passei um longo período no Brasil. O pedido que [Eugénio] me fez, nessa ocasião, foi que lhe trouxesse o último livro de João Cabral”. Tratava-se da recém-lançada edição de *Sevilha andando*, pela qual Eugénio agradeceu num bilhete datado de 11 de setembro de 1992.

mais longos, ou mesmo quadras inteiras dos poemas. Mas o que a marginália de Eugénio poderia nos revelar?

O termo *marginália*, como entende Maria do Céu Estibeira (2008), significa “à margem de” e refere-se aos comentários ou às notas escritas nas margens, noutros espaços em branco junto do texto de uma página impressa, ou ainda nas folhas de guarda de um livro. Num diálogo íntimo com a obra, e, em última instância, com o autor, as anotações feitas pelo leitor na marginália dos seus livros podem desvelar as muitas camadas do processo e da experiência de leitura, sobretudo no caso dos escritores, como atividade complementar da escrita. No caso de Eugénio, esse tipo de análise é valioso ao passo que documenta a atenção e o interesse devotados à poesia cabralina, uma vez que seus versos não sinalizam qualquer relação mais explícita. Em geral, as marcas de intertextualidade aparecem de modo alusivo e particularmente dissimuladas na poesia de Eugénio, raramente deixando transparecer as suas influências. Não por acaso, quando publicou *Branco no branco* (1984), alertando ao leitor que o título provinha de uma citação de Bashô, Eugénio escreveu: “Haverá ao longo do livro citações mais subtis, deixo ao leitor o prazer de as descobrir” (Andrade, 2017, p. 664). Trata-se de uma particularidade que, afinal, não estaria restrita a esse livro, mas que nos diz respeito, enquanto procedimento, à escrita do autor.

Quantos leitores conseguiriam identificar a que os versos de Eugénio aludem?, interroga Luís Miguel Nava no ensaio “Intertextualidade na poesia portuguesa contemporânea”. Poucos, porventura somente os iniciados, responde Nava. Era, talvez, justamente nesses que o poeta estivesse pensando ao escrever a nota publicada naquele livro. Ao identificar uma citação indireta de Camilo Pessanha num poema de Eugénio, o ensaísta reforça que tal descoberta se fazia acompanhar “dum prazer que é o mais concretamente literário de todos quantos se associam à literatura” (Nava, 2004, p. 93). O prazer a que se referem Eugénio e Nava não estaria associado ao “prazer do texto”, como o conceito de Roland Barthes, mas sim a outro tipo, partilhado através da memória do próprio sistema literário: a intertextualidade. O termo foi cunhado por Julia Kristeva em 1969, através da incontornável formulação “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p. 64), e desde então vem ganhando novos contornos. Demarca-se a partir de Gérard Genette (1982), a sua qualidade de prática cultural intuitiva, essencial para delinear uma cartografia das relações literárias, que, contudo, não exclui a interação direta entre os textos.

Em certa medida, parecem imbricados os fenômenos da intertextualidade e da influência na poética de Eugénio, bem como na de todo poeta, expressos num desejo de se afirmar como rosto próprio,

mesmo estando o poeta consciente de que este sempre será “um rosto feito de mil rostos” (Andrade apud *Frias*, 2015, p. 21). Nas palavras de Carlos Mendes de Sousa (1992), poder-se-ia falar de uma voz onde ressoam mil vozes, do encontro com outras dicções, mais ou menos influentes, que se entrecruzam, ora em canto, ora em contracanto, na tessitura polifônica do texto, cuja ressonância desde o primeiro momento tem sido apontada pela crítica. Com a leitura de *Rosto precário* (1979) — de onde extraímos aquele perfil do poeta —, podemos ter uma visão mais ampla e detalhada da oficina de Eugénio a partir dos textos de acentuado pendor biográfico ali coligidos, desde registros memorialistas até entrevistas, embora estas se encontrem sem as originais referências de publicação. Numa dessas entrevistas, quando questionado sobre as influências e afinidades com outros poetas, em especial com Federico García Lorca, Eugénio responde:

Entramos numa floresta de enganos, o que parece não é, e o que é não parece. Um dos poetas a quem mais devo é a Pêro Meogo, e ninguém dá por isso. A influência mais profunda na minha poesia é a de Camilo Pessanha, e se alguns críticos a têm notado foi porque eu expressamente fui fazendo citações nos meus textos de fragmentos de versos seus.

Há pouco tempo, uma jovem italiana, Emanuela Frighi, apresentou uma tese na *Università degli Studi di Firenze de Lettere e Filosofia* em que estudou exaustivamente a tão falada (até por mim) influência de Lorca, a partir de *As Mãos e os Frutos*. Chegou à conclusão de que tal influência não existe. Eu cito: “As analogias encontradas mostram-se insuficientes, dado que pertencem à categoria de lugares-comuns na história da poesia, e não são portanto peculiares à poética de F. G. Lorca”. Há ou não há influência de García Lorca na minha poesia? É evidente que sim, mas em poemas por mim deitados ao lixo, que por essa razão não chegaram às mãos da jovem italiana. O assunto de resto não tem nenhum interesse, e serve apenas, como se vê, para trabalhos académicos. (Andrade, 2015, pp. 73-74)

Se não fosse pela riqueza de detalhes, pela referência ao nome até à instituição da autora, talvez o relato pudesse soar como estória ou anedota. Apesar de confirmar a influência de Lorca — poeta traduzido por Eugénio em 1946 —, os traços mais explícitos que poderiam ser úteis ao estudo de Frighi foram “deitados ao lixo” pelo poeta junto com os escritos que descartou, isto é, ausentavam-se assim do *corpus* da sua poesia. Factível e confessada, a influência não poderia ser facilmente identificada a ponto de fundamentar, de modo consistente, a tese da autora, já que após seu depurado trabalho de escrita estava incorporada à língua de Eugénio. Bem menos clara do que a influência espanhola, como poderemos então situar o diálogo inequívoco com a poesia brasileira, em particular com a poesia de João Cabral?

Em raro testemunho sobre a estreita convivência com a literatura brasileira, concedido ao *Jornal do Fundão* por ocasião da morte de Carlos Drummond de Andrade, Eugénio pontua somente a leitura de quatro autores: além do próprio Drummond, João Cabral, Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa. Eis o que declara o poeta português:

Depois de *Peregrinação* [de Fernão Mendes Pinto], creio que o maior livro de prosa escrito na nossa língua é o *Grande Sertão*. Quanto aos versos de Drummond, de Cabral, o que gosto neles é, por um lado, a sua tentação da prosa (sem contudo se lhes entregarem de olhos fechados); por outro lado, aquela fala presa a uma realidade chã, de quem ainda tem trato, e muito, com sertanejos e vaqueiros, cavalos e vacas, plantações e engenhos — vida severina que se faz corpo transfigurado no poema.

Pensar que “Meu tio o lauaretê”, “Caso do vestido” e “Poema(s) da cabra” foram escritos em português, ou português-brasileiro, como Rosa gostava de dizer, dá-me uma alegria próxima da felicidade. (Andrade, 1988, p. VI).

Como faz questão de destacar no início do depoimento, Eugénio diz detestar “um gosto pelo anedótico” que havia nos poetas brasileiros, característica de grande parte da produção modernista, inclusive de certa poesia drummondiana. Não nos surpreende, no que diz respeito à poesia cabralina, a escolha do célebre “Poema(s) da cabra”, publicado em *Quaderna* (1960). Carlos Mendes de Sousa (1992) observa que na poesia de Eugénio de Andrade as cabras estão diretamente ligadas a um universo de ruralidade, à infância vivida numa aldeia da Beira Baixa, assim como ao desejo e à descoberta do erotismo. No poema em prosa “As cabras”, de *Memória doutro rio* (1978), lemos: “Por toda a parte onde a terra for pobre e alta, elas aí estão, as cabras — negras, muito femininas nos seus saltos miúdos, de pedra em pedra” (Andrade, 2017, p. 303). Em *À sombra da memória* (1993), volume constituído por breves textos em prosa, num excerto de “Dunas”, a cabra é considerada “um animal solar”, definição acompanhada pela advertência de “nem todas são negras, como sabeis” (Andrade, 2008, p. 11). Nas primeiras partes do poema de João Cabral, desdobram-se as relações entre a cor do animal e sua luminosidade, ilustradas nos seguintes versos:

Se o negro quer dizer noturno,
o negro da cabra é solar.
Não é o da cabra o negro noite.
É o negro de sol. Luminar.

Será o negro do queimado
mais que o negro da escuridão.
Negra é do sol que acumulou.
É o negro mais bem do carvão. (Melo Neto, 2014, p. 346)

Sabemos que a grande admiração de um poeta por outro e mesmo o reconhecimento de sua importância para a poesia, todavia, pode não implicar necessariamente afinidade, sequer o que se entende por influência. No caso de Eugénio, a questão parece ainda ser mais complexa, na medida em que ele reconhece nesse natural processo de contaminação entre autores e textos certa fatalidade, quando afirma: “em matéria de influências nem sempre se pode muito, porque também aqui não se escolhe, é-se escolhido” (Andrade, 2015, p. 133). Na mesma direção do que disse Adília Lopes, já anteriormente mencionada, ao atestar que “as influências escolhem-se involuntariamente” (Lopes, 2021, p. 12). A visão do poeta português, extraída da resposta de uma entrevista, é assim ilustrada:

O Ruy Belo disse-me um dia em Vila do Conde: “Não perdoo ao Régio que me não tenha influenciado”. Ao contrário de Nobre ou Raul Brandão, Régio não era da sua *família*. Porque cada artista tem a sua árvore genealógica, se não se tiver enganado de pai ou de mãe. Mas em coisas de arte não se trata apenas de herdar uma das múltiplas tradições, trata-se sobretudo de a enriquecer. O poeta recebe, é certo, mas também dá, numa reciprocidade total. E ao inserir-se numa tradição, seja ela qual for prosseguindo-a, ou renovando-a, ou transgredindo-a, o poeta toma-se responsável perante a sua língua por essa coisa cada vez mais rara: a transparência do mundo. Porque a obra de criação, nunca é de mais repeti-lo, não se faz apenas com seduções e exasperações culturais. (*ibidem*)

Usando o exemplo de Ruy Belo, que não perdoava os autores que leu e não lhe influenciaram, o autor distingue interesses, ou se quisermos “afinidades eletivas”, de parentescos, reforçando a ideia de que família poética não é algo que se escolhe. Embora o grau de parentesco não seja tão direto, poderíamos situar Eugénio de Andrade e João Cabral na mesma família, na tradição dos poetas artesãos, estatuto que ambos reivindicam como reflexo da sua concepção de poesia e de arte poética. Em vários momentos, os dois estabeleceram associações entre seu ofício — um *ofício de paciência*, como acentua o título de Eugénio — e outros ofícios, tal qual o do sapateiro, ferreiro, pedreiro, sempre valorizando a construção, a concisão, o rigor na procura obstinada pela palavra exata, medida, justa.¹⁸³

Tal genealogia, mesmo conduzindo a caminhos e resultados sensivelmente distintos, pode ser vista à luz do que Vitorino Nemésio, ao ler *As mãos e os frutos*, de Eugénio de Andrade, identificou como “*estética da povertà*”, análise a qual o próprio autor subscreve em *À sombra da memória*. Apesar de

¹⁸³ Em entrevista de 1988, João Cabral declarou: “Para mim, um poeta, um escritor, um romancista é um artista como um sujeito que faz sapatos” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 18). No poema “Pedras”, de *Vertentes do olhar* (1987) a respeito do avô, Eugénio diz: “Era pedreiro, como eu — haverá nome mais exacto para o meu ofício? O velho não suspeitava que seria um dia como ele: paciente, afável, sonhador, trabalho de sol a sol. Apenas com menos talento. Também os materiais fazem alguma diferença — as palavras, da pedra não guardam o peso, herdam apenas a cor. As minhas, têm às vezes a brancura lisa dos seixos, mas outras, a noite parecia ter nela encontrado refúgio.” (Andrade, 2017, p. 425). Em *Memória doutro rio* (1978), no poema “As nuvens”, lemos: “Hei-de aprender um ofício de que goste, há tão poucos, talvez carpinteiro, ou pedreiro” (*idem*, p. 309). Em *À sombra da memória*, descreve-se “o conceito de poeta como artesão, alguém que, com trabalho e paciência, furta as palavras à usura do tempo e lhe instaura uma nova ordem, lhes comunica uma energia capaz de as fazer resistir ao confronto com o mundo; tal como faz o oleiro com o barro, ou o ferreiro com o ferro; só que o material do poeta é mais complexo e delicado. Esta consciência artesanal, e é onde queria chegar, é a minha, e nunca tive outra.” (Andrade, 2008, p. 39).

Nemésio não ter podido acompanhar o trabalho do poeta, nas palavras de Eugénio, o crítico acertou no alvo: essa estética da pobreza naturalmente aproximaria cada vez mais sua poesia de uma linguagem “substantiva, magra, seca”, tornando-se “odiosas todas as formas de exibicionismo” (Andrade, 2008, p. 121). Em outras palavras, à luz de uma *poesia do menos*, título do incontornável estudo que Antonio Carlos Secchin (1985) escreveu sobre a obra de João Cabral. Construída sob o prisma do menos, opõe-se aos excessos, ao “falar rico”, à gordura que faria perder o gume de sua “faca só lâmina” — ou, para evocarmos outro título de Secchin, de sua “fala só lâmina”. Não por acaso a fórmula do arquiteto Mies van der Rohe “Menos é mais”, inscrita na epígrafe de *Ofício de paciência* (1994), que orienta o livro em questão, assim como toda a escrita de Eugénio, é palavra de ordem na poesia de João Cabral. Mas se a obsessiva reiteração das “vinte palavras” — das “mesmas coisas e loisas”, Das “tão poucas coisas” de que tanto falou o poeta brasileiro — produziu um involuntário sinal de mais, advertem-nos os versos de *Dois parlamentos* (1961) o produto da aritmética cabralina: “E quando alguma coisa / é aqui multiplicada / será sempre para elevar / o resto à potência do nada” (Melo Neto, 2014, p. 373).

Às poéticas eugeniana e cabralina — poéticas do menos — subjaz o rigor arquitetônico, quer no plano das microestruturas composicionais, quer no plano das macroestruturas de poemas e livros. A estrutura que é construída por essas obras decerto encontra muitos paralelos com “a tão nobre e concreta arte do espaço” (Andrade, 2017, p. 279). Os versos constam no poema “Arquitectura açoriana”, coligido em *Homenagens e outros epitáfios*, na sequência de “Relação de casas boas e más para juízo dos arquitectos Carlos Loureiro e Pádua Ramos” e “Casa de Álvaro Siza na Boa Nova”, que desde seu título sinalizam o diálogo com certos estilos arquitetônicos. Um dos mais emblemáticos projetos do arquiteto português Álvaro Siza Vieira, a Casa de Chá da Boa Nova (1958–1963) construída em Leça da Palmeira, no Porto, é evocado no poema de Eugénio por suas óbvias implicações metalinguísticas, das quais se destacam: “a manifesta verdade da pedra”, “a concreta beleza”, “a luminosa contensão da cal”, “o muro compacto / e certo / contra toda a ostentação” (*idem*, p. 278). Tanto a “branca arquitectura” da casa de Siza quanto a “arquitectura lavada” das casas açorianas assumem na poesia de Eugénio a qualidade de “casas boas”, como as “casas tão ajustadas / como fato por medida / ou um verso Cesário”, por oposição a outras consideradas “más” que “de tão confusas / não viram régua nem esquadro” (Andrade, 2017, p. 276) — talvez aludindo ao verso “Só sei desenho de compasso e esquadro”, de Cesário Verde. Por outro lado, João Cabral comenta na “Fábula de um arquiteto”, poema de *A educação pela pedra*, a polêmica Capela *Notre-Dame-du-Haut* (1950–1955), construída por Le Corbusier em Ronchamp, na França. Para o poeta brasileiro, o projeto representava a

antítese de todos os princípios defendido pelo arquiteto franco-suíço, influência decisiva na sua formação literária. Renegando “dar a viver no claro e aberto”, “ele foi amurando / opacos de fechar” até edificar uma “capela útero” tão contrastante à arquitetura de “ar luz razão certa” que ensinara a “construir portas / de abrir” ou a “construir o aberto” (Melo Neto, 2014, p. 455).

Essas ligações com a arquitetura, com o construtivismo, ilustram uma aguda consciência de que a poesia é ofício, trabalho, como desenvolveu João Cabral na célebre conferência “Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte”. No exemplar de Eugénio, o gesto de anotação exhibe a partilha de valores comuns, afinidades que se sustentam em pressupostos estéticos — e, é claro, estéticos — evidenciados pelos traços do leitor. Muitas deles estão patentes, por vezes em termos mais redutores, nas convictas declarações públicas feitas por João Cabral ao decorrer dos anos, como sugere o que é assinalado por Eugénio nos recortes que conservou dentro dos seus livros, em particular nas entrevistas concedidas pelo poeta brasileiro em Portugal.¹⁸⁴ É o caso do recorte que reproduz o que disse João Cabral durante colóquio organizado pelo *Jornal do Fundão* em 1968, como, por exemplo, as falas que combatem a ideia de inspiração: “Escrevo o que quero escrever. Não existe Musa capaz de me obrigar a escrever o que não quero. Não vejo a poesia como uma actividade sobrenatural. Vejo o poeta como um cidadão que sabe como dizer certas coisas em poesia”. Ou, ainda, a que atesta: “Não tenho inspiração nenhuma. Não sei o que isso é”.¹⁸⁵

Apesar de Eugénio considerar que nunca se deverá opor a inspiração ao trabalho, como muitas vezes faz João Cabral, as declarações sublinhadas apontam convergências. Mais falsa do que verdadeira, a venerada ideia da criação poética espontânea só poderia “ser consequência de um obstinado e paciente labor”, pois a arte da poesia requer “uma aguda consciência do idioma” (Andrade, 2015, p. 132). O ponto de vista que Eugénio desenvolveu numa das entrevistas reunida em *Rosto precário* pode ser complementado com outra passagem, na qual declara:

Aquilo que estou interessado em comunicar, gostaria que encontrasse a sua plenitude. Chamo a isto consciência artesanal, a mesma com que meu avô podava as oliveiras. Não sou um poeta inspirado, o poema é em mim conquistado sílaba a sílaba. Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. [...] As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. Guardo desse tempo o gosto por uma arquitectura extremamente clara

¹⁸⁴ Referimo-nos às entrevistas concedidas por João Cabral ao *Diário Popular*, em fevereiro de 1968, a Arnaldo Saraiva em setembro de 1987, a Augusto Massi em janeiro de 1988 e a Maria Leonor Nunes, em fevereiro de 1991, estas últimas publicadas no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

¹⁸⁵ Perante a falta de referências, não foi possível localizar a fonte da peça jornalística indicada pelo título “Disse João Cabral de Melo Neto (palavras recolhidas no colóquio com o grande poeta de língua portuguesa, promovido pelo *Jornal do Fundão*, no passado domingo)”. O colóquio foi realizado nos dias 27 e 28 de fevereiro de 1968.

e despida, que os poemas tanto se têm empenhado em reflectir; o amor pela brancura da cal, a que se mistura invariavelmente, no meu espírito, o canto duro das cigarras; uma preferência pela linguagem falada, quase reduzida às palavras nuas e limpas de um cerimonial arcaico — o da comunicação das necessidades primeiras do corpo e da alma. (Andrade, 2008, pp. 48-49)

Ao demarcar distância do conceito de poeta inspirado, Eugénio aproxima a consciência artesanal do seu ofício poético à usada pelo avô para podar oliveiras — avô que pedreiro, como ele, “haverá outro nome para o meu ofício?”, questiona Eugénio no poema em prosa “Pedras”, de *Vertentes do olhar*. A lucidez de sua escrita está intimamente associada à terra natal, à infância, no gosto por tudo que representa o mundo mais concreto e elemental. De maneira análoga, essas ligações atravessam a obra de João Cabral tão enraizada na paisagem agreste, rarefeita e mineral de Pernambuco, o que se torna ainda mais evidente, a partir de uma perspectiva autobiográfica, nos seus últimos livros com o acentuar do viés memorialista. Talvez por isso se localize, *grosso modo*, nessa produção tardia a maior recorrência de marcações feitas por Eugénio, visíveis nos poemas de *Agrestes* e, sucessivamente, nos de *Sevilha andando*, *A educação pela pedra*, *A escola das facas* e *Crime na calle Relator*. Neste último título, editado em 1987, encontramos uma valiosa marca de leitura — a única — no conjunto analisado. Na marginalia inferior da página que contém os versos finais de “O ferrageiro de Carmona”, situa-se uma anotação manuscrita a lápis: “A voz não deve ter diarreia / Não deve a voz ter diarreia. J.C.M.N.”, escreveu Eugénio. Trata-se de uma síntese das últimas quadras do poema:

Dou-lhe aqui a humilde receita,
ao senhor que dizer ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabia,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga (Melo Neto, 2014, p. 754).

Ensinada pelo artífice do ferro a João Cabral, a “humilde receita” é absorvida por Eugénio. Esse encontro textual remete-nos para a consciência artesanal, para o conceito de poeta artesão, artífice tal qual o sapateiro, o oleiro, o ferreiro ou o pedreiro, como muitas vezes declararam em entrevistas e outros textos, recusando o conceito de poeta alquimista, demiurgo, por vezes, resumido sob o rótulo de poeta inspirado. Sem dúvida, outras lições cabralinas seriam extraídas das mais célebres artes poéticas escritas

pelo autor, como apontam os sublinhados em “Psicologia da composição”, “Uma faca só lâmina”, “Alguns toureiros”, “*A palo seco*”, “O sim contra o sim” e “Graciliano Ramos:”, patentes nos volumes *Poesias completas* e *Duas águas*, neste último, inclusive, várias passagens de *Morte e vida severina* estão marcadas. Sem dedicatória, o exemplar exhibe apenas a assinatura autógrafa do proprietário, o que não se verifica nos outros, sugerindo a hipótese de que Eugénio tenha comprado a edição em alguma livraria do Porto, onde o título estaria disponível, como confirma a carta de Alberto de Lacerda datada de 22 de agosto de 1956.

Outra perspectiva de *Morte e vida severina* é encontrada no quarto número de *Plano: Cadernos Antológicos de Cinema e Teatro*, vindo a público em outubro de 1966 com um dossiê completo sobre o poema dramático e a encenação do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca). Diversas figuras da intelectualidade portuguesa, poetas, escritores e jornalistas, deram suas impressões do espetáculo realizado no dia 3 de junho desse ano no Teatro São João, situado no centro do Porto, que contou com a presença de João Cabral. Entre os espectadores estava Eugénio de Andrade, que escreveu o seguinte depoimento, reproduzido na íntegra:

Plasticamente VIDA E MORTE SEVERINA [sic], feita pelos estudantes da Universidade Católica de S. Paulo, tem momentos inesquecíveis. Espectáculo perfeito? Evidentemente que não. A palavra terna e bruta de João Cabral de Melo Neto nem sempre “saltou para dentro da vida”, por faltar ao agrupamento um grande actor capaz de aguentar a arquitectura rigorosa e ardente de um discurso poético agudo até doer, — “o estilo das facas”, onde toda a ênfase é intolerável e nenhuma monotonia consentida. Faltou ainda, e sobretudo, o compositor à altura de um tão esplêndido poeta, com a intenção ou saber para não pôr música onde a fala era toda a música necessária, e sem se permitir trair o que é fundamental em João Cabral: um obstinado empenho em nunca “poetizar seu poema”. Isto faltou, sem dúvida, mas o que ficou chega para estarmos gratos aos jovens de S. Paulo, a quem ficamos a dever um espectáculo muito digno e, nalguns momentos, de uma beleza rara nos nossos palcos. (Andrade, 1966, p. 60)

Na audiência também se encontrava o poeta e cineasta António Reis, que tinha estado com João Cabral em Berna, como pontua no seu depoimento. O encontro, ocorrido na capital suíça, onde o poeta brasileiro exercia funções diplomáticas, é mencionado durante a entrevista que ele concedeu ao *Diário de Lisboa*, quando desembarcou em Lisboa para ver encenado seu *Auto de Natal pernambucano*. Alexandre Pinheiro Torres foi o intermediador entre os dois poetas, como evidencia a carta de 21 de abril de 1966 escrita a João Cabral, na qual apresenta o portador do documento e do livro *Poesia: programa para o concreto*, lançado nesse ano, onde tinha inserido o estudo introdutório de *Poemas escolhidos*.

Nas suas palavras, o poeta e crítico de arte, “bom amigo que, é claro, é também um dos seus grandes admiradores” (Torres, 1966).

Em carta de 6 de junho, dias depois da apresentação do Tuca, António Reis escreve a João Cabral contando a reação das figuras ilustres do meio literário presentes no São João: “O Óscar Lopes não conseguiu dormir toda a noite — nem com pastilhas. Foi o que se chama uma ‘pedrada no charco’” (Reis, 1966). A expressão, que significa a “atitude que provoca polémica, discussão”, ou “faz reagir quem estava acomodado, parado”, refletia perfeitamente o impacto provocado pelo acontecimento teatral em Portugal. E, ainda, acrescenta: “Só não percebi a reação de Eugénio de Andrade à sua poesia: pois passa a vida a denegrir o realismo e dependurado nas estrelas” (*ibidem*). Não fica bem claro qual reação se referia, visto que aquele depoimento escrito por Eugénio é publicado em outubro, portanto, meses após a escrita dessa carta, o que não exclui a hipótese de que fosse de conhecimento público a opinião de Eugénio.

Eugénio de Andrade não foi o único a destacar aspectos menos positivos no espetáculo do Tuca, embora elogiosos, António Pedro e Jorge Peixinho, criticaram a atuação e a música. No primeiro caso, o encenador e diretor artístico do Teatro Universitário do Porto disse que a má dicção dos atores — péssima, no caso do protagonista — prejudicou a encenação, salva por “uma música de cena admirável, expressiva, clara e contundente” (Pedro, 1966, p. 59). Naquele ponto concorda o maestro e compositor, ligado à Poesia Experimental Portuguesa, destacando a “dicção imperfeita” de alguns intérpretes, em particular do que representou Severino. Mas, ao contrário de António Pedro, a crítica feroz volta-se para a composição musical, área de sua especialização, de acordo com ele, “de uma notória indigência, sem qualquer vislumbre de autenticidade étnico-musical, a caminho da mais medíocre banalidade e sem qualquer valor funcional (acaso poderá ganhar alguma vez eficácia funcional uma música sem qualidade intrínseca?)” (Peixinho, 1966, p. 60). Como ilustram essas impressões, os elementos considerados por Eugénio, a atuação da personagem principal, a seu ver, demasiado enfática e monótona, e a composição de Chico Buarque, que poetizaria o poema de João Cabral, tiveram ainda críticos mais impiedosos.

Convém assinalar que o depoimento de Eugénio é o único a incorporar citações diretas da poesia cabralina, demonstrando a leitura atenta registrada pelas marcas que deixou nos seus livros. Dos versos de *Morte e vida severina*, “Uma faca só lâmina” e “Alguns toureiros” são retiradas as expressões transcritas nas páginas de *Plano*, todas se encontram sublinhadas no exemplar de *Duas águas*, indício de que o gesto talvez pudesse estar associado à elaboração do testemunho. Independentemente se anterior ou posterior à composição do texto em questão, os sinais apontam certas dinâmicas implícitas

na atividade da leitura e no exercício da escrita que, mais tarde, serão enunciadas em outro raro testemunho. De acordo com Arnaldo Saraiva (2020, p. 21), no texto que escreveu sobre a poesia brasileira, lido numa sessão realizada em outubro de 1998 no Porto, Eugénio descreve João Cabral como autor de “versos admiráveis, que admiravelmente resumem toda uma estética”, de uma poesia “rente ao chão”, muito “ciosa do concreto” e comprometida tanto com a “tradição culta” quanto a “tradição popular”. Rente ao chão é uma imagem muito cara à poesia de Eugénio, inclusive é título de um poema, não por acaso do livro *Rente ao dizer* (1992). A procura de uma linguagem chã estaria, para João Cabral, ligada ao esforço que o poeta deveria fazer para “não voar”, ou para se manter muito próximo do solo, em voo rasante. Em virtude disso, o poeta brasileiro sugeriu na entrevista ao *Diário de Lisboa* de 1966 mudar o símbolo da poesia, o Pégaso, o cavalo que voa, para a galinha ou o peru que não voam, declaração que mais de vinte anos depois é reiterada nas páginas do *JL* e destacada como chamada da entrevista de 1991: “O símbolo da poesia devia ser uma galinha”.

Quatro anos antes de proferir aquelas palavras no Porto, em 1994, Eugénio mencionara o autor de *A educação pela pedra*, quando questionado por Denira Rozário sobre a situação atual da poesia portuguesa:

Na poesia portuguesa há um pouco de tudo, do ótimo ao péssimo e frequentemente no mesmo poeta, a começar por Pascoaes, no Pessoa, no Nemésio, no Sena, não tenho certeza de termos entre nós, vivo, um poeta com a grandeza do João Cabral; mas se assim for, consola-me ao menos, a ideia de que o meu amigo escreve na língua que eu próprio escrevo, e que o Brasil também não tem atualmente mais ninguém que possa medir-se com ele. (Andrade *apud* Rozário, 1994, p. 52)¹⁸⁶

Sem concorrentes à altura, João Cabral ocupava a posição cimeira na poesia brasileira na década de 1990, sendo considerado o maior poeta vivo, sobretudo após a morte de Carlos Drummond de Andrade, em 1987. Um lugar que, na visão de Eugénio de Andrade, se estenderia amplamente à poesia escrita em língua portuguesa, já que o poeta português não se inclui, talvez por pudor, no mesmo patamar. Consolado pela ideia de que escreviam na mesma língua, os louros atribuídos ao poeta e amigo brasileiro, embora não citados nessa ocasião, referem-se à concepção estética, ao “estilo das facas”, elaborado a partir de uma “arquitetura rigorosa e ardente” e de um “discurso poético agudo”, como havia salientado em 1966. Se as expressões poderiam traduzir atributos comuns à poética eugeniana, refletir a mesma busca obstinada, a contundência e a fabricação de uma arquitetura que, apesar de

¹⁸⁶ A entrevista é coligida em *Rosto precário*. São eliminados, contudo, os nomes dos poetas portugueses citados no fragmento.

rigorosa, é ardente, naturalmente assumem outras conotações nos versos de Eugénio. É o que podemos vislumbrar a partir do poema “Outro nocturno mexicano”, no qual a imagem da lâmina, central na poética cabralina, está relacionada à cena amorosa: “Com este sol, esta lâmina a prumo / entre os olhos, / como dar-te a beber tanta sede?, / a lâmina cravada rasgando fundo” (Andrade, 2017, p. 248). Em outros momentos, podemos encontrar comparações semelhantes: “o gume do olhar” (*idem*, p. 191) em “Sobre a palavra”, de *Véspera da água*; ou “ao gume do olhar” (*idem*, p. 332), imagem que no livro *Matéria solar* (1980) desdobra-se ainda na formulação “Fazer do olhar o gume certo” (*idem*, p. 344).

O livro de João Cabral mais sublinhado por Eugénio é *Agrestes* (1985), obra que traduz desde o título o gosto pela aridez e pelo rigor. De modo que as paisagens pedregosas, típicas da zona entre a Mata e o Sertão do Nordeste brasileiro, assim como certas paisagens espanholas, africanas e andinas, retratadas nesse livro, têm qualidades comuns às paisagens do Alentejo e do Algarve, tão presentes nos versos do poeta português. Paisagens de onde é possível extrair “da luz a difícil transparência / e o rigor” (Andrade, 2017, p. 249), como lemos em “Cacela”, ou do “branco obstinado” (*idem*, p. 236), em “Alentejo”, do “branco branquíssimo do muro” que reflete “a beleza concreta, acidulada, / do rigoroso espírito do sul” (*idem*, p. 579). O mesmo branco que João Cabral viu por toda a Andaluzia, quer na “luz das casas branco-caiadas” (Melo Neto, 2014, p. 692), quer nas “paredes caiadas” (*idem*, p. 686), para citarmos somente as composições incluídas naquele livro, respectivamente, “A luz de Sevilha” e “Bancos & catedrais”. Em todas as esferas, o estilo alentejano está presente na estética, na ética e, em última instância, na mundividência do universo poético de Eugénio:

O que me fascina aqui é uma conquista do espírito sem paralelo no resto do país, numa palavra: um estilo. O melhor do Alentejo é uma liberdade que escolheu a ordem, o equilíbrio. Estas formas puras, sóbrias de linha e de cor, que vão da paisagem à arquitectura, da arquitectura ao vestuário, do vestuário ao cante, são a expressão de um espírito terreno cioso de limpidez, capaz da suprema elegância de ser simples. *Povertà* é talvez a palavra ajustada a uma estética alheia ao excesso, ao desmedido, ao espectacular. Ao luxo prefere-se a modéstia; à anarquia, o rigor; à paixão, um concentrado amor. O Alentejo é inimigo do barroco em nome da claridade. Mundo cerrado (quase apetecia escrever: encarcerado), sem dúvida; mas dos seus limites tira o alentejano a força. O seu olhar, na impossibilidade de ir mais longe, irá cada vez mais fundo, e o que lhe sai das mãos é fruto de uma paisagem enxuta, quase hirta, de uma magreza reduzida ao osso. Uma paisagem essencial, de que pode orgulhar-se um homem, quando lhe reflecte o rosto ou a alma. (Andrade, 1997, pp. 13-14)

Dentro do exemplar de *Agrestes*, que exhibe a indicação de compra numa distribuidora de livros no Porto, ainda encontramos outra pista que nos ajuda a delinear outras convergências. Trata-se de uma recensão crítica publicada no jornal *Expresso* em 8 de fevereiro de 1986, cuja autoria é indicada apenas

pelo acrônimo A.M.F. O recorte do artigo guardado entre as páginas do livro tem o primeiro parágrafo todo destacado na marginalia por um traço vertical. Devido a seu amplo desconhecimento, o fragmento é transcrito integralmente:

“Aço na forja dos dicionários / as palavras são feitas de aspereza”, escreveu uma vez Carlos de Oliveira. Desconte-se-lhe a “cólera dos versos necessários” (que aqui a necessidade é outra) e não juraria que estes dois versos não pudessem ser encontrados no percurso da já longa e exemplar obra poética de João Cabral de Melo Neto. O “aço”, a recorrência dos “metais”, o quase desolado universo poético de João Cabral (“as vinte palavras sempre as mesmas”, de que falava já em *O engenheiro*), a quase prosaica “aspereza” que cultiva não enganam, porém, quando se fecha a última página de *Agrestes*, recolha recém-publicada, reunindo poemas de 1981 a 1985: o poeta anuncia a sua retirada, pede licença para fechar o seu “postigo”, ainda que o voltasse a abrir “se escrever não fosse de nervos,/ fosse coisa de dicionários”.

Precocemente distinguido pelo crítico do jornal, o diálogo entre as poesias de Carlos de Oliveira e de João Cabral serve-nos aqui para ampliar a discussão à volta de Eugénio. Em certa medida, no panorama da poesia portuguesa, o autor de *Mãe pobre* (1945) seria um dos poucos — senão o único — a quem poderíamos chamar de cabralino, à medida que o mais próximo da poética cabralina no seu rigor cristalino, cujas simetrias e assimetrias foram traçadas nos estudos dedicados aos dois autores.¹⁸⁷ Mas o que há de comum em poéticas tão distintas? Como bem observa Manuel Gusmão (2010), transparece em certos poetas aquilo que chamou de poética do cristal, em contraposição à poética da chama, na adoção de determinada estratégia de tensa depuração, a cada caso, concretizada por procedimentos específicos. Em linhas gerais, o paradigma distingue linhagens poéticas na construção de duas figuras da poesia e do poeta em polos diametralmente opostos: por um lado, a noção inspirada, o poeta inspirado; por outro lado, o paradigma oficial, o poeta artesão. Herberto Helder seria por excelência o grande poeta órfico, da chama ou da energia, nas palavras de Gusmão, enquanto Carlos de Oliveira o poeta artífice, da atenção ou do cristal, muito embora o crítico saliente que este paradigma não daria conta do que excede a oficina — a *poiesis* — desse “artesão apaixonado” (Gusmão, 2010, p. 354).

Parte de uma mesma constelação, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade e João Cabral de Melo Neto estão em conjunção num aspecto fundador, que em cada poética terá expressão particular, respectivamente: o “micro-rigor” que desponta de “Estalactite”, em *Micropaisagem* (1968), o *Ostinato*

¹⁸⁷ Destaco o artigo “Cultivar o deserto – Encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto” (2001), de Ida Alves e as teses *Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira* (2011), de Cláudia Coelho, e *Entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto – Errar a paisagem* (2012), de Leonardo Gandolfi.

rigore (1964), título a esse respeito suficientemente sintomático, e o “*riguroso horizonte*”, traçado desde *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947). Demarcando a linha de ruptura traçada por certa poesia portuguesa, Fernando Guimarães (1973) reúne todos esses nomes sob o prisma do que definiu como “descoberta da palavra”, patente nos livros que Eugénio escreveu, sobretudo a partir de *Coração do dia* (1958), na *Cantata* (1960) de Carlos de Oliveira, mas igualmente em *O Cristo cigano* (1961) de Sophia de Mello Breyner Andresen e nos *Poemas e Novos poemas quotidianos* (1969-1960) de António Reis. Segundo o crítico português — também ele poeta —, a descoberta que se procura no exercício da palavra manifesta-se “num vocabulário limitado, na brevidade do discurso poético, na preferência pela imagem, no exercício do poema sobre o poema, numa rigorosa *secura* que anuncia a influência que o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto veio a exercer” (Guimarães, 1973, p. 35).

Curiosamente, um ano antes da publicação do artigo de Fernando Guimarães na revista *Colóquio/Letras*, João Gaspar Simões escreve nas páginas do *Diário de Notícias*, a propósito de *Antologia breve* (1972), de Eugénio de Andrade, alertando o autor:

Cautela, poeta, já havia “maneirismos” aceites na tua poesia — as “facas”, as “pedras”, a “água”, os “álamos”, os “espelhos”, etc. —, “maneirismos” que já vinham do surrealismo, muito particularmente de Éluard e dos brasileiros estilo Melo Neto, “maneirismos” que na tua poesia eram como que refulgências do diamante oculto — o tal “obscuro domínio”. (Simões, 1999, p. 306)

O “estilo Melo Neto” que Gaspar Simões identificou na poesia de diversos autores portugueses esteve, não poucas vezes, relacionado a impressões mais ou menos superficiais. Semanalmente nas páginas literárias dos jornais, o crítico acompanhou de perto toda a produção poética vinda a público desde os anos de 1950 até o pós 25 de Abril, quando sua carreira começa a desaparecer gradualmente. Essa larga presença e atividade crítica nos permitiu compreender contextos imediatos, que se perderam ao longo dos anos, bem como mapear intertextualidades. Apesar de muitos poetas terem citado nos seus versos o nome de João Cabral, e de alguns terem sido rotulados como discípulos, por Gaspar Simões, isso não se verifica no caso de Eugénio de Andrade, tornando ainda sintomática a advertência feita pelo crítico. Como evidencia o fragmento, destacam-se os maneirismos que viriam de uma estirpe cabralina, dentre eles os mais óbvios a faca e a pedra, outrora chamados de “chavões de escola”, indicativos da sua presença nos versos de Casimiro de Brito, de José Valle de Figueiredo, entre outros.

Se à volta do núcleo de obsessões se configura um universo poético, como mostrou Luís Miguel Nava, na poesia de Eugénio de Andrade surgem com frequência algumas palavras que, à falta de melhor termo, chama de “signos carregados” (Nava, 1987, p. 22). Ao transportar em si uma forte carga,

geralmente positiva, confere-se estatuto especial a tais palavras, o que lhes permite ocuparem, em determinadas circunstâncias, o lugar de outras. Um funcionamento muito próximo das já mencionadas “vinte palavras” de João Cabral, “de que se servirá o poeta em sua máquina útil” (Melo Neto, 2014, p. 132), como lemos, não por acaso, em “A lição de poesia”, de *O engenheiro*. Ainda que Gaspar Simões tenha alguma razão, e que essas palavras realmente pertençam a um vocábulo comum, como demonstramos em relação às imagens do gume e do branco, contudo, é preciso acentuar que, além do seu aspecto ilustrativo, tais índices expressam afinidades mais conceituais, por vezes, de difícil demonstração.

De modo a articular todos os fios interpretativos, as apreciações críticas à leitura atenta de Eugénio, voltamos aos exemplares dos livros de João Cabral. Além da anotação na marginalia do poema “O ferrageiro de Carmona”, de *Crime na calle Relator*, encontramos outra sugestiva marcação no exemplar de *Auto do frade* (1984). A página 70 está dobrada e apresenta uma marcação na seguinte passagem, referente a uma das falas de Frei Caneca, a personagem principal do auto:

Será que a morte é de branco,
onde coisa não habita,
ou, se habita, dá na soma
uma brancura negativa?
Ou será que é uma cidade
toda de branco vestida,
toda de branco caiada
como Córdoba e Sevilha,
como o branco sobre branco
que Malevich nos pinta
e com os ovos de Brancusi
largados pelas esquinas?
Se essa mortalha branca
é bilhete que habilita
a essa morte, eu, que a receio,
entro nela com alegria. (Melo Neto, 2014, pp. 632-633)

Tal fragmento alude à roupa que o Frei usava nos seus últimos momentos de vida, “esta alva de condenado”, que lhe tinha substituído a batina. Daí parte uma reflexão sobre a morte tendo em vista à simbologia da cor e algumas de suas implicações. Questiona-se se a morte é um não-lugar, de um branco vazio, ou um lugar habitável, cuja soma chega à “uma brancura negativa”. Considerando a segunda

hipótese, avilta-se a possibilidade de a morte ser uma cidade vestida de branco, ou caiada de branco, como aquelas cidades andaluzas ou como a brancura encontrada nos quadrados brancos do pintor russo ou dos ovos de mármore do escultor romeno. Claridade, medida e rigor são valores estéticos veiculados por uma brancura crítica que reenvia para o branco da página, para a folha em branco, lugar onde os poemas são escritos a partir de uma caligrafia precisa que não faça distinção “entre a justeza e a justiça”, lemos numa outra fala de Frei Caneca. É assim que ele aceita a morte que tanto receava, se sua “mortalha branca” for símbolo de uma morte justa, nas duas acepções do termo, íntegra e exata.

Muito antes de uma das mais conhecidas pinturas de Kazimir Malevich ser citada por João Cabral nos versos de *Auto do frade*, Sérgio Buarque de Holanda tinha utilizado seu título num dos artigos que escreveu sobre a poesia do autor na década de 1950, publicados no *Diário Carioca*. Já nas primeiras linhas do texto, o crítico paulista esclarece que no catálogo de uma exposição pintura realizada em Moscou nos anos de 1930 o nome de uma das peças premiadas chamou-lhe a atenção: “Branco sobre branco”. Sem conhecer a obra, ou ter qualquer pista ao seu respeito através do sugestivo, porém lacônico, título, ele supõe:

No entanto, se tivesse de procurar no domínio literário um paralelo para essa criação plástica, é provável que me ocorresse imediatamente a obra do sr. João Cabral de Melo Neto, no ponto a que chegara antes de seu último poema publicado. Pode-se exprimir sua intenção dominante na fase que procurei sumariamente abordar ao final de meu artigo anterior, notando como nessa época, e até hoje, a arte de escrever correspondia, para ele, àquela definição mallarmeana do Acaso “vencido palavra por palavra”. (Holanda, 1996, p. 522)

O paralelo feito por Buarque de Holanda tinha no seu horizonte o ponto em que a poesia cabralina tinha chegado no livro *Psicologia da composição com a Fábulas de Anfion e Antiode* (1947). No artigo anterior, intitulado “João Cabral de Melo Neto”, além de referir o último livro *O cão sem plumas* (1950), o crítico abordou o ensaio *Joan Miró*, vindo a público nesse mesmo ano, que indicava pontos de referências valiosos para melhor conhecer, em seu sentido mais profundo, a criação do poeta. Nesse caso, o paralelo entre a pintura de Miró e o itinerário poético de João Cabral estava dado, ao ser delineado pelo próprio poeta no estudo interpretativo sobre o artista catalão, em particular na reversão de certos valores consistentemente proposta por suas obras, que não procuravam o mero formalismo, mas a marca incessante do esforço na criação de uma expressão genuína. À semelhança de Miró, buscando abolir certas dimensões habituais da pintura, João Cabral empreende o trabalho de afastar radicalmente, nas palavras de Buarque de Holanda, “a delícia do descobrimento involuntário, a vertigem da divina inspiração, o duro labor do joalheiro” (Holanda, 1996, p. 520), através de uma arte poética depuradora

e negativa, embora com uma aspiração positiva. Como postulam os versos de *Psicologia da composição*, ao recusar a “forma encontrada / como uma concha”, a “forma obtida / em lance santo ou raro” — ou ainda a “forma aplicada / como um copo”, como lemos na primeira edição do poema —, a poética cabralina busca “a forma atingida / como a ponta do novelo / que a atenção, lenta / desenrola” (Melo Neto, 2014, pp. 152-153).

Do “branco sobre branco” de Malevich, convocado por João Cabral em *Auto do frade*, poderíamos chegar ao *Branco no branco*, de Eugénio de Andrade. Publicados em 1984, ambos os livros assinalam não só afinidades plásticas, como também afinidades com as artes plásticas, como sugere a própria marcação do poeta português nos versos do brasileiro, ainda que as duas expressões venham de contextos distintos. Na nota explicativa, Eugénio sublinhou a origem do seu título: “*Branco no branco* é uma citação de Bashô, na tradução de Octavio Paz (*Narciso y biombo / uno al outro ilumina, / blanco en lo blanco*)” (Andrade, 2017, p. 644). Independentemente da referência direta ao *haiku* do poeta japonês, como observa Luís Miguel Nava (2004), não nos deixa de evocar o título de uma das mais conhecidas composições suprematistas do artista russo que, por vezes, é referida em português como *Branco sobre branco* ou, em outras vezes, como *Branco no branco* — esta última, talvez, mais rente à tradução para o inglês *Suprematist Composition: White on White* (1918). O branco que um ao outro ilumina Eugénio de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

4.4. Gastão Cruz e a “poesia de prosa fria”

No dia 30 de maio de 1966, um dia após a estreia de *Morte e vida severina* em Portugal, o espetáculo foi objeto de um colóquio promovido por Virgínia Rau, diretora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Como é anunciado em vários jornais, além da presença de João Cabral de Melo Neto, a sessão contou com intervenções de Odylo Costa Filho, adido cultural da Embaixada do Brasil, e de Roberto Freire, o diretor artístico do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), que destacaram o êxito e a trajetória do grupo teatral brasileiro. Logo em seguida se iniciou um animado debate sobre o *Auto de Natal pernambucano*, no qual o autor respondeu às perguntas de uma audiência composta por professores, estudantes e artistas que lotaram o maior anfiteatro da faculdade. Entre eles estava o poeta Gastão Cruz, recém-licenciado em Filologia Germânica pela instituição, que ao final do evento pediu para que João Cabral assinasse o seu exemplar de *Antologia poética* (1965). O encontro foi assim registrado pela expressiva dedicatória: “A Gastão Cruz, que insiste em ler esta poesia de prosa fria” (Figura 45).

Distante das habituais fórmulas de cortesia, num preciso e precioso diagnóstico, o consagrado poeta brasileiro dirige-se ao jovem poeta português definindo os contornos de um diálogo intertextual. De antemão, é reconhecida uma das qualidades essenciais à interlocução: a insistência, talvez pré-requisito para a leitura da poesia cabralina. À procura da “lucidez do sobressalto” (Melo Neto, 2014, p. 519), seu objetivo era impor dificuldades ao leitor, assim a linguagem deve ser áspera como, define em “Paráfrase de Reverdy”, um chão de paralelepípedos, sem evitar os “trancos da dicção da frase de pedras” (*ibidem*), em oposição ao chão de asfalto do prosador, que escrevia como se estivesse alisando o discurso.¹⁸⁸ Não por acaso, meses após o colóquio, Arnaldo Saraiva escreveu no *Diário de Notícias* a propósito do mais recente lançamento do autor, *A educação pela pedra* (1966): “Eis um livro que custa os olhos da cara. Não pelo peço da capa, naturalmente, mas pelo preço que cobra ao leitor que pretenda possuí-lo: preço de atenção, de esforço intelectual, de coragem psíquica e até física” (Saraiva, 2014, p. 31).

¹⁸⁸ Em entrevista à *Folha de São Paulo* (1994), João Cabral esclarece o sentido da epígrafe do poeta francês: “Eu procuro uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize. O Pierre Reverdy dizia: o poeta é *maçon* (pedreiro). Ele ajusta as pedras. O prosador é *cimentier*, ele *coule le ciment* (espalha o cimento). Eu procuro fazer uma poesia que não seja asfaltada, que seja um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado.” (Melo Neto, 1994, p. 4). Na já referida carta a Lauro Escorel, sobre o sentido “duplamente a contrapelo” de *A educação pela pedra*, disse que não havia no livro “esse tipo de linguagem deslizante e harmônica que faz o leitor patinar” (Melo Neto, 1966).

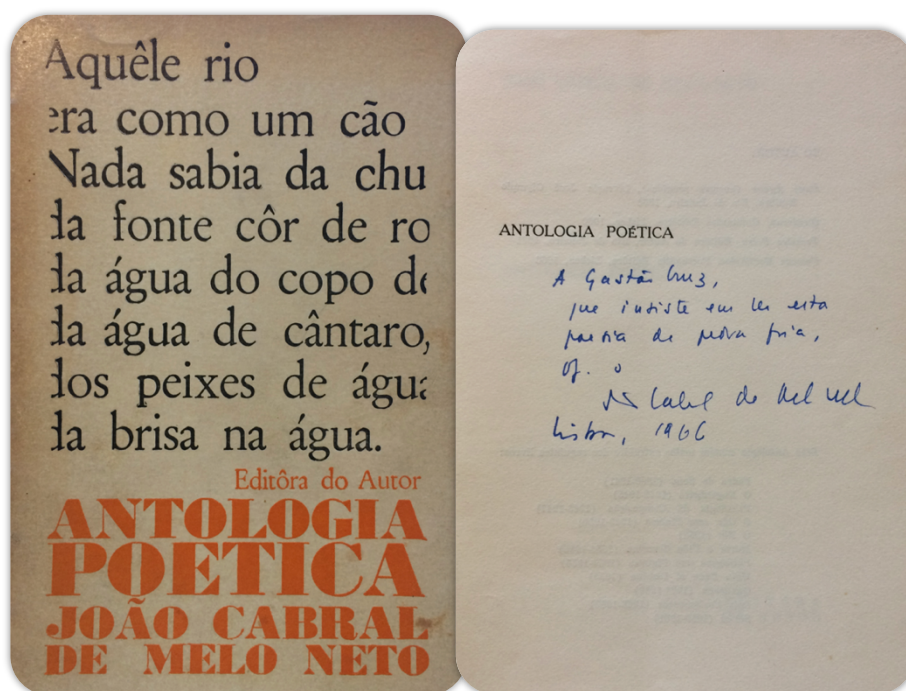


Figura 45: Exemplar de *Antologia poética*

No esclarecedor prefácio escrito para *Poemas reunidos* (1999), o insistente leitor Gastão Cruz revelou, pela primeira vez, que conheceu a obra de João Cabral através de seu professor de Teoria da Literatura entre 1958–1959, David Mourão-Ferreira. Em texto reunido no volume *A vida da poesia* (2008), Gastão evoca novamente o encontro promovido pelo “mestre de poesia”, Mourão-Ferreira, com “um artesão tão espantoso como João Cabral de Melo Neto” (Cruz, 2008, p. 195). Dessa vez, o ensaísta recordava a leitura que o professor lhe fez, em sua casa, de *O cão sem plumas* (1950) e de outros poemas, naquele mesmo ano remoto em que foi seu aluno, quando poucos saberiam da existência de João Cabral em Portugal. O intercâmbio entre os três poetas seria ainda ampliado, como bem observa Gastão naquele texto, pois a poética cabralina viria a ser uma das fontes inspiradoras de *Poesia 61*. No seu entender, os poetas reunidos no conjunto de plaquetes — além dele, Fiamma Hasse Paes Brandão, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Casimiro de Brito — tinham acrescentado ao surrealismo “uma consciência linguística vigilante” (Cruz, 2009, p. 365). Esta “vigilância linguística” que conferia ao discurso mais consistência estrutural, contrabalançando, de algum modo, o automatismo surrealista, provinha de outras poéticas de conhecimento recente, como as de João Cabral e David Mourão-Ferreira, mas também as de António Ramos Rosa, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade e Carlos de Oliveira.

Antes da estreia literária com *A morte percutiva*, Gastão já era leitor da poesia de João Cabral. Os sinais de admiração ficariam registrados no exemplar de *Poesia 61* que ele próprio fez questão de enviar, com dedicatórias de todos os participantes, para o poeta brasileiro em Madri.¹⁸⁹ Fraternalmente, ele respondeu ao gesto com a oferta de *Dois parlamentos* (Figura 14), título publicado nesse mesmo ano em rara edição, fora de comércio, impressa por conta própria numa gráfica da capital espanhola com tiragem de duzentos exemplares. Ambas as publicações pertencem a uma linhagem de edições autorais artesanais de apurado acabamento gráfico que distinguiu toda a atividade do Livro Inconsútil e parte da produção de Gastão, nomeadamente *Hematoma* (1961) e *Escassez* (1967) – volumes que constavam na biblioteca pessoal de João Cabral, possivelmente remetidos pelo próprio autor, sabendo do interesse do tipógrafo, já aposentado, pelas artes gráficas (Anexo III). O segundo livro de Gastão foi editado na coleção “Pedras Brancas”, com extratexto e capa do artista plástico Manuel Baptista, responsável pela orientação gráfica das plaquetes de *Poesia 61*, impressas na Tipografia Cácia, em Faro, onde também foi dado à estampa o quinto título em edição de autor, com a colaboração de Baptista.

No prefácio já mencionado, como indica Gastão Cruz, dos noventa e oito poemas que constituíam seus três primeiros livros – *A morte percutiva*, *Hematoma* e *A doença* – foram eliminados, ao longo do tempo, quarenta e cinco; dos cinquenta e três restantes, alguns versos foram suprimidos ou ainda alterados. Sob “um olhar maduro e desencantado”, nas palavras de Gastão, o conjunto inicial está reduzido ao que considerava naquele momento aceitável, por consequência da releitura e reavaliação crítica pouco sobrou dos poemas escritos entre os dezoito e os vinte e dois anos. É especialmente assinalável o caso do livro *A doença* (1963), publicado na coleção “Novos Poetas”, da Portugália Editora, que, como podemos observar no índice da edição, exhibe mais de sessenta composições organizadas em dezesseis seções. Na versão atual do livro em *Os poemas* (2009), encontramos cerca de trinta composições distribuídas em sete seções: “Corpo sobre corpo”, “Incendiário”, “A leitura”, “Alteração”, “Primavera”, “Sustenido” e “Palavras” – esta última seção composta pelo *incipit* [Palavras não existem] é incluída *a posteriori*, pois na edição de 1963 o poema abria a penúltima seção, “Acaso é a voz de todos?”, excluída posteriormente.

Devido a todos esses cortes, desaparece da produção desse período a intertextualidade estabelecida com a poesia de João Cabral, patente em *A doença* através da epígrafe “Este chão te é bem conhecido / (bebeu teu suor vendido)”, situada na abertura da seção “Comércio”, então a décima

¹⁸⁹ Foi o próprio Gastão Cruz que, em depoimento, me revelou ter enviado o volume a João Cabral.

terceira do livro. Carregados de significação social e política, os versos de *Morte e vida severina* reforçam o tom combativo da obra que se vislumbra desde os títulos das seções, a começar pela primeira “O país e o corpo” e as finais “País”, “Acaso é a voz de todos?” e “Ode soneto à coragem”, todas excluídas nas recolhas posteriores. A respeito dos poemas escritos na juventude são esclarecedoras as palavras de Gastão, quando afirmava se surpreender ainda por uma energia que julgava resultar “do embate entre um corpo que aspira à sua plenitude e um país cercado, onde todos os movimentos são vigiados ou proibidos” (Cruz, 2009, p. 363). Perante o asfixiante Estado Novo de Salazar era difícil, conforme sublinha o poeta, não ter uma visão pessimista de mundo, de um país adoecido pela repressão e pela guerra. *A doença* refletia essa condição, sem prescindir, contudo, de uma esperança que ganhava estatuto de “coisa física” pela força dos corpos e do desejo, como ilustram os títulos das seções “Elegia da esperança”, “Elegia dos corpos doentes” e “Ode soneto à coragem”, por exemplo.

Inscrita na abertura do livro ou de determinada composição poética, a epígrafe é a citação por excelência e uma das peças fundamentais da máquina de leitura, como desenvolve Antoine Compagnon em *Le seconde main ou le travail de la citation* (1979). Enquanto operador trivial de intertextualidade, ela apela à competência do leitor na medida em que exige dele um trabalho, já que numa citação se fazem presentes dois textos, cuja relação não é de equivalência nem de redundância. Esse *trabalho da citação* depende, portanto, de um fenômeno imanente ao sentido, conduzindo a leitura ao desvio, ou a “um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito” (Compagnon, 1996 [1979], p. 58). No caso do livro de Gastão Cruz, esses desvios apontam ainda para toda uma leitura da tradição que vai desde William Blake, cujo poema “*The sick rose*” se encontrava na epígrafe de *A doença*, passando por Sá de Miranda, Rimbaud, Camões, até seus contemporâneos, além de João Cabral, António Ramos Rosa e Almeida Faria, estes últimos citados em epígrafes de poemas. Além disso, tais marcas registram um contexto mais imediato, marcado também pela presença de muitas dedicatórias, em maior parte, a nomes desconhecidos, ao que tudo indica, amigos do autor, de fora do meio literário. Diferentemente, deste caso, no entanto, há um poema dedicado a Egito Gonçalves. Em prol da dimensão estritamente textual, ou talvez para reduzir os encargos editoriais, todas essas indicações circunstanciais foram eliminadas, mas, como Gastão esclarece no prefácio, os dois poemas reunidos em “Sustenido”, seção que resistiu aos sucessivos cortes do autor, eram sobre a deserções de dois amigos, o primeiro deles moçambicano, por razões políticas.

Um desses indícios certamente levou João Gaspar Simões a declarar que *A doença* era “exemplo dos mais significativos da poesia que o realismo de Melo Neto está fazendo germinar no solo português”

(Simões, 1964, p. 16). Nas páginas do *Diário de Notícias*, a recensão crítica analisava simultaneamente dois livros publicados no ano anterior pela editora Portugália, o de Gastão Cruz, inserido na coleção “Novos poetas”, e *Poemas escolhidos*, de João Cabral, na coleção “Poetas de Hoje”. Embora leitor e entusiasta da poesia cabralina, Gaspar Simões não necessariamente elogiava o iniciante poeta português com essa observação, já que, a seu ver, quando tal realismo aparece na obra de certos jovens poetas, “fascinados pela objetividade do autor de *Quaderna*”, perde toda a sua potência, convertendo-se “numa espécie de exercício, mero quebra-cabeças poético, charada em verso, mosaico verbal sem projecção” (*ibidem*). O desprezo pela mais nova poesia portuguesa é vislumbrado não só nas afirmações deste gênero, mas também no espaço concedido a cada livro. Em grande parte, o artigo detém-se na poesia de João Cabral, ressaltando seus feitos, ainda que critique certos aspectos, enquanto a poesia de Gastão é comentada somente no último parágrafo do artigo, de modo nada elogioso:

Privado da única maromba que, porventura, aguenta o poeta formalista em cima do arame do não-eufemismo — ao poeta português me refiro —, o idealismo que constitui a raiz de uma concepção do mundo criação do espírito, eis que os jovens discípulos de Melo Neto, papagueadores inconsequentes de uma concepção de mundo em contradição com o sentido profundo da sua idiossincrasia — ao fazerem poesia cem por cento objectiva —, não chegam a fazer poesia. E nada de ilusões: a antipoesia pode ser poesia, nunca chegará a sê-lo a a-poesia. Ora os versos do autor de *A Doença* parece-nos de facto doentes, doentes não de antipoesia, mas de apoesia. Eis um modelo do que é preciso fazer para se chegar à genialidade poética. (Simões, 1964, p. 16)

Para o crítico, os jovens discípulos portugueses de João Cabral não passavam de meros epígonos, repetidores de uma lição que sequer teriam compreendido. A reprovação ao livro de Gastão, portanto, não é exclusiva, estendendo-se à sua geração, em particular aos poetas de *Poesia 61*, e detinha-se numa questão central já apontada, quase três anos antes, na recensão crítica dedicada à obra coletiva, estampada no *Diário de Notícias* em 17 de agosto de 1961. A apreciação de Gaspar Simões, como cedo mostrou Jorge Fernandes da Silveira (1986), foi o mais violento ataque contra o conjunto de plaquetes. Partindo de uma leitura presencista, estaria aprisionada em determinada concepção artística e em certos pressupostos, e naturalmente não se adequaria aos interesses do crítico. Sua perspectiva conservadora, ligada a certa tradição lírica muito vincada na poesia portuguesa, não lhe permitiria identificar nem admitir o processo de reconfiguração lírica, mais voltada para a inteligência do que para a emoção, que vinha sendo instituída amplamente nas obras de vários poetas, sobretudo dos poetas mais jovens. O “novo surto do lirismo nacional”, nas palavras de Gaspar Simões, em última instância levaria ao fim da

poesia, ao “suicídio das próprias formas poéticas”, de modo que *Poesia 61* se apresentava como a “primeira manifestação colectiva de uma verdadeira antipoesia” (Simões, 1961, p. 8).

As muitas contradições da crítica de Gaspar Simões ficam evidentes nas acepções dos termos “antipoesia” e “a-poesia”, que parecem ser ora equivalentes, ora não excludentes. No artigo que escreveu sobre a *Poesia 61*, embora reconhecesse a necessidade da “antipoesia”, ele não reconhecia a qualidade de todos os poetas reunidos na plaquete que, na sua visão, estariam apenas agrupados em torno de um poeta mais maduro, estreado em 1957. Casimiro de Brito é assim entendido como o timoneiro do grupo e *Canto adolescente* é a única obra que sobrevive aos ataques do crítico, por não acompanhar os outros “nessa espécie de ranger de dentes”:

[...] estamos prontos a aplaudir o surto da antipoesia num país em que a tradição poética, de tão poderosa, atingira, mesmo, uma espécie de inanição, alcançando que fora o ponto máximo de exaurimento da linguagem em que se exprimem os poetas vai para trinta anos. Era disso mesmo que estávamos a precisar: de um suicídio de todas as formas poéticas. Não podíamos mais com tanto requinte e tanta ornamentação. Que haja quem entre na sala do infundável banquete, parta a baixela, quebre os lustres e cuspa nos manjares que atulham a mesa. Da antipoesia esperamos, finalmente, o varrer da feira capaz de preparar o terreno das formas poéticas nacionais para um legítimo renascimento. (Simões, 1961, p. 8)

Porém, a antipoesia de *Poesia 61* atuaria como a “guarda-avançada” de um exército que iria se precipitar, agindo no terreno que “as brigadas de choque estão a limpar” (*ibidem*). Em outras palavras, Gaspar Simões via valor no trabalho realizado pelas “brigadas de choque”, talvez em referência a nomes então já consagrados que publicaram nesse mesmo ano obras expressivas, que apontavam para essa limpeza, como Sophia de Mello Breyner Andresen, com *O Cristo cigano*; Eugénio de Andrade, com *Mar de setembro*; António Ramos Rosa, com *Sobre o rosto da terra*, por exemplo. Como bem aponta Rosa Maria Martelo (2018), essa mudança está patente nos livros imediatamente anteriores, como *Cantata*, de Carlos de Oliveira, e *Abandono vigiado*, de Alexandre O'Neill, que se inserem num mesmo contexto, do qual faz parte também *Quaderna*, de João Cabral, vindo a lume em Lisboa pela Guimarães Editores. Por um lado, o crítico enaltecia essa árdua tarefa, por outro, desvalorizava o trabalho dos poetas emergentes, “batedores esforçados ora em plena luta”, pois, a seu ver, na arte poética destes havia “mais de panfleto, de toque a rebate, até mesmo de rajada de metralhadoras” do que “propriamente canto lírico, verdadeira poesia”:

Quer nos versos de Fiama Hasse Pais Brandão, quer nos de Gastão Cruz, quer nos de Luiza Neto Jorge ou nos de Maria Teresa Horta a poesia nega-se como poesia, o poeta cospe no cálice em que tradicionalmente bebeu as Musas e consagrou as deidades do Parnaso. (*ibidem*)

Curiosamente, o poeta brasileiro que antes negou as Musas, cuspiendo no mesmo cálice, não chegou a receber um ataque tão violento de Gaspar Simões quanto os poetas da *Poesia 61*. Lembremos que na sua “Antiode” João Cabral investiu todas as suas forças “contra a poesia profunda”, como sinaliza o próprio subtítulo da composição, de encontro aos ultrapassados padrões poéticos e à ideia de que se fazia poesia com palavras ou sentimentos considerados elevados — flores, estrelas etc. Nas palavras de Décio Pignatari (1957), “o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial” (Campos et al., 1975, p. 65). Eis o fragmento final do poema:

Poesia, te escrevo

agora: fezes, as

fezes vivas que és.

Sei que outras

palavras és, palavras

impossíveis de poema.

Te escrevo, por isso,

fezes, palavra leve,

contando com sua

breve. Te escrevo

cuspe, cuspe, não

mais; tão cuspe

como a terceira

(como usá-la num

poema?) a terceira

das virtudes teologais. (Melo Neto, 2014, pp. 159-160)

No “ranger de dentes”, a antipoesia de *Poesia 61* é, em certa medida, até menos violenta do que a “antiode” cabralina. Mas, talvez para manter a diplomacia literária com o poeta brasileiro, Gaspar Simões não chegou a comentar esses versos, apesar de ter escrito sobre seus primeiros livros e citado outras passagens de *Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode* no artigo “A poesia, essa estranha invenção” (1950), publicado em “Letras e Artes”, suplemento do jornal carioca *A Manhã*. Com efeito, essa afinidade é mais produtiva do que contraprodutiva, como sugere o crítico, ao evidenciar não só a existência de uma discussão comum, mas também destacar o papel que pode ter exercido a

poesia de João Cabral na resposta que daria às questões e aos impasses do seu tempo, certamente úteis aos poetas mais jovens tanto em Portugal quanto no Brasil. Ainda assim, na opinião de Gaspar Simões, o realismo atribuído a João Cabral, que germinava em solo português, contraria “a raiz intrínseca do nosso lirismo” (Simões, 1964, p. 16), uma vez que aspirava um objetivismo extremo. Se Cesário Verde é o “poeta português de mais intrínseca objectividade” (*ibidem*), de acordo com João Cabral, o crítico sublinha que a ele lhe interessava acima de tudo o “espírito secreto das coisas”, o que também deveria interessar aos poetas portugueses.

A cegueira de Gaspar Simões — voluntária ou não — demonstra sua recusa em aceitar que a inovação proposta por Gastão Cruz, ou pelos poetas de *Poesia 61*, não era, contudo, mera fórmula de imitação. Se o então iniciante poeta português é, em certa medida, devedor da poesia de João Cabral, a lição mais relevante não teria sido nem o realismo nem o objetivismo, como apressadamente conclui o crítico do *Diário de Notícias*, mas certo aprendizado estrutural. Na nota que escreveu para acompanhar a recolha *Poesia 1961–1981*, publicada em 1983, Gastão declara:

Sempre me considerei um poeta realista e agrada-me que o presente volume se encerre com um grupo de textos intitulado ‘Referentes’. Porque mesmo aos aparentemente (ou efetivamente?) mais herméticos poemas dos primeiros livros subjaz, em geral, a fidelidade a um referente bem determinado. (Cruz, 1983, s.p.)

Mais tarde, na introdução dos já mencionados *Poemas reunidos* (1999), quarta recolha do autor, ele questiona-se sobre a validade da classificação “poeta realista”, sugerindo que seria melhor dizer “poeta do real”, expressão que talvez não fosse tão esclarecedora, já que poetas do real também foram muitos outros, de várias gerações, Sophia de Mello Breyner Andresen, Fiamma Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Armando Silva Carvalho, Jorge de Sena, Fernando Assis Pacheco, como enumera o texto. A suposta lição de realismo que Gaspar Simões atribuía a João Cabral, portanto, viria diretamente da própria poesia portuguesa, de certo filão que, por vezes, buscou como mestre Cesário Verde, do que da poesia brasileira, ainda que se identifiquem certas confluências, em particular em relação à prosa, com o diálogo entre o Romance de 30 e Neorrealismo. Como afirmou em entrevista dos anos 2000, ratificando a ideia da “vigilância linguística” expressa nesse texto, Gastão tirou a “lição de rigor” de João Cabral, no sentido da construção do poema.

Em *Poesia 1961–1981*, além da nota escrita por Gastão Cruz, encontram-se nas orelhas da edição textos assinados por Eduardo Prado Coelho e António Ramos Rosa. Para este último, o autor de *O grito claro* (1958), a poética de Gastão não poderia ser fixada através da dicotomia subjetivo-objetivo, já que ele preocupado com os valores e tensões formais não os desligava do conteúdo que se lhe revela

nos níveis expressivos do poema. Em síntese, Ramos Rosa afirma: “Poesia decerto muito consciente e trabalhada, mas que nem por isso deixa de denunciar uma situação vital e um modo de estar no mundo” (Rosa, 1983, s.p.). Quer dizer, nem fechada numa configuração subjetiva do mundo, nem aprisionada numa oficina artesanal, como sugere Gaspar Simões. Da mesma maneira que a poesia de João Cabral não é só pura obra de *engenheiro*, algo evidenciado pela epígrafe do livro: a “*machine à émouvoir*”, de Le Corbusier, é o grande objetivo da sua poesia, ser uma máquina de comover, de emocionar o leitor. Não se trata, portanto, de produzir pensamentos, teorias ou fórmulas matemáticas.

Já Eduardo Prado Coelho, por outro lado, caracteriza a poesia de Gastão como resultado de um processo de crítica e metamorfose, como uma poesia de mudança: “a situações de *doença* ou *escassez* corresponde a necessidade de *outro nome* que a poesia reivindica” (Coelho, 1983, s.p.). Quase vinte anos antes, nas páginas da revista *Seara Nova*, o crítico apontou em *A doença* aspectos fundamentais da poética do autor, que poderiam se relacionar com a poética cabralina sem sinalizar, contudo, qualquer tipo de relação discipular à maneira de Gaspar Simões. O livro de Gastão é, nas palavras de Prado Coelho, um livro fechado que constitui verdadeiro todo, no qual cada poema está colocado no único lugar possível e depende estreitamente de todos os outros do volume. “Não se trata de reunir poemas mais ou menos aparentados — mas de estabelecer conjuntos de versos que possuam a sua individualidade própria, as suas regras, os seus ritmos e os seus limites”, escreveria, mais tarde, no texto reproduzido na recolha de 1983.

Além disso, a construção dos poemas em torno de palavras-chave — “corpo, país, carne, sangue, fogo, cimento, deserto, doença”, exemplifica o crítico — permitia que tais imagens, reiteradas persistentemente, se tornassem não só metáfora como símbolos, ou metáforas-símbolos. Todo esse complexo jogo simbólico realizado em diversos níveis, sem dúvida, contribuiria para que a poesia de Gastão Cruz seja “demasiado abstracta e aparentemente fria, deixando-nos a impressão de ter sido architectada com demasiado rigor e pouca inspiração” (Coelho, 1964, p. 54). Porém, em seguida, adverte Prado Coelho que isso não acontece: “semelhante opinião só é possível se não passarmos de uma leitura superficial” (*ibidem*). Depois de feita uma profunda leitura estrutural, ou melhor dizendo, estruturalista, o crítico da *Seara Nova* traz a discussão de volta para a cena literária e para o campo de batalha das polémicas, referindo-se diretamente à crítica publicada no *Diário de Notícias* nas linhas finais do texto:

A doença é, como já foi dito, uma obra una, extraordinariamente bem construída, que mantém do princípio ao fim um admirável equilíbrio, uma constante qualidade poética — talvez a obra mais bela que até hoje nos deu a geração

da *Poesia 61*. Classificá-la de “a-poesia”, como fez João Gaspar Simões, só revê as debilidades de certos processos críticos ostensivamente impressionistas, que ignoram por sistema os textos, baralham a Retórica com os métodos estilísticos e se mostram inadequados ou insuficientes quando se trata de entender as tendências mais válidas da poesia realista de hoje. (*ibidem*)

Distante desse inflamado contexto, a aparente frieza que poderia despontar da poesia de Gastão Cruz não é necessariamente uma qualidade negativa. Poderíamos até mesmo vinculá-la à “poesia de prosa fria” que, segundo João Cabral, o poeta português insistia em ler, uma expressão que não tinha nenhuma conotação pejorativa e serve tanto a um quanto ao outro. Lembremos que, inclusive, João Cabral dizia ter o maior prazer em ser acusado de cerebral: “Eu sou um poeta artificial, eu não sou um poeta romântico, eu não tenho nada espontâneo. Quer dizer, sou um sujeito que trabalha” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 26). Rosa Maria Martelo (2018) sublinha que a observação feita por João Cabral no exemplar de Gastão Cruz nos faz recordar o registro assumidamente anti-expressivista e contido procurado não só pelo próprio Gastão, mas também por Fiama Hasse Pais Brandão e Carlos de Oliveira. Em certos leitores mais sensíveis, ou em certas leituras mais superficiais, a calculada contenção poderia causar tal aparência fria, como havia notado Prado Coelho, embora a imagem do fogo, central na poesia de Gastão, seja a que mais estreitamente convoca o diálogo com a poesia de João Cabral. Não por acaso, o poema “A leitura”, publicado em *A doença*, como o autor relatou em conversa com Rosa Maria Martelo, é o que considerava exibir as lições do poeta brasileiro, sobretudo, do ponto de vista formal, no uso do verso curto e da quadra.

Eis a primeira parte do poema:

1

Todo o sangue e a
ferocidade são
demasiado fogo
para o corpo

São a vida sobre
a prosa e o abismo
demasiado amada
e ardida

São demasiado
fogo para vivos

fogo com a vida
aprendido

Com a vida como
se a morte viesse
e o fogo aprendido
se perdesse

São a dicção agreste
e extrema como se
a vida perdesse
e nada se dissesse

São o limite e a condição
a tempestade a segurança
demasiado fogo e
demasiada confiança (Cruz, 2009, p. 57)

Além dos esquemas formais, há certo vocabulário comum à poesia de João Cabral, em particular explícita no sintagma “dicção agreste e extrema”, característico da dicção-pedra, que de acordo com o poema “A educação pela pedra”, era por onde a pedra começa as aulas e suas lições. Ainda que exista essa afinidade semântica, de um discurso seco e extremo, poucas vezes a palavra “agreste” assume a função de adjetivo na poesia cabralina, como acontece no verso de Gastão, significando “rude, inclemente, rigoroso”. Grafada com letra maiúscula, é substantivo próprio por distinguir a zona do Nordeste brasileiro, entre a Mata e o Sertão, de solo pedregoso e vegetação escassa. Tal oscilação entre o adjetivo e o substantivo, contudo, será explorada pelo título do livro *Agrestes* (1985).

Já na segunda parte do poema, as imagens apresentadas anteriormente convergem para uma dimensão textual, para o próprio exercício da leitura, como ilustram as últimas quadras:

[...]
A solidão ardia
nas páginas dos livros

e arde como um fogo
demasiado vivo

Assim se espera sobre
a areia da praia

um fogo diferente
da rotina e da água
Assim se espera um fogo
diferente da prosa
assim se espera um fogo
assim se espera a morte

Assim se espera o fogo
com a vida aprendido
assim se espera um fogo
assim se espera a vida (*idem*, p. 58)

E, por fim, na terceira e última parte do poema, lemos:

3
O olhar o límpido cilindro
de fogo
que incinera tudo
e tudo calcina

demasiado ama
as folhas do livro
a areia e os homens as palavras
lidas

De mais tenta ele
extrair do corpo voz
com que dizer o
fogo todo

De mais ele traz esta
luz de agosto
para ajudar
ao fogo posto

De mais ele canta
de mais ele vê as folhas
Ao livro

sobe a luz do corpo

A ferocidade todo o sangue o corpo

usam na

leitura

demasiado fogo (*idem*, p. 59)

No seu incontornável ensaio “O efeito João Cabral na poesia portuguesa” (2018), Rosa Maria Martelo analisa o poema de Gastão Cruz, demonstrando que a maior proximidade com a poesia cabralina se encontra na parte inicial, através do recurso à quadra, da metrificação e até do vocabulário usado na terceira estrofe. Como bem observa a autora, já na parte final, a adoção de versos mais longos, com o recurso ao encavalamento, altera o esquema rítmico e a forma gráfica construídos nas partes anteriores. Mas, do ponto de vista temático, outras afinidades tornam-se ainda mais evidentes a partir do poema de abertura de *Quaderna*, “Estudos para uma bailadora andaluza”, em especial as relações estabelecidas com o símile do fogo:

I

Dir-se-ia, quando aparece

dançando por *siguiriyas*,

que com a imagem do fogo

inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo

que então possui dir-se-ia:

gestos das folhas do fogo,

de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,

de sua carne em agonia,

carne de fogo, só nervos,

carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo

nela também se adivinha:

mesmo gosto dos extremos,

de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza. (Melo Neto, 2014, pp. 301-302)

Se, nas palavras de Rosa Maria Martelo (2018, p. 313), esse poema expõe a leitura como “uma experiência excessiva, violenta, extrema”, as mesmas qualidades podem ser atribuídas à dança da bailadora andaluza no poema de João Cabral: com “todos os gestos do fogo”, o corpo da bailadora é comparado ao próprio corpo do fogo, “carne toda em carne viva”, ao caráter do fogo “mesmo gosto dos extremos” e sua “natureza faminta”, inflamável, “de atingir a própria cinza”. Em chave metalinguística, tanto o que Gastão diz a respeito do leitor, ou da leitura, quanto o que João Cabral diz sobre a bailadora andaluza direciona-se para a imagem da poesia e do poeta, e, ainda, para a exigência da escrita. Outra especialista de literatura portuguesa que aproximou os dois poetas, não por acaso autora de “Cultivar o deserto: o encontro de Carlos de Oliveira e João Cabral” (2011), Ida Alves declarou, a propósito do lançamento de *A moeda do tempo e outros poemas* (2009), que:

Em outro momento, cheguei a escrever que a escrita de Gastão Cruz era cruel (“A poética de Gastão Cruz é intrinsecamente uma poética do corpo tenso e se estende ao leitor de forma cruel, ou seja, sem omissão, sem comisseração, sem ilusão.”) e não vou desistir desse adjetivo agora. Cruel por sua clareza, por sua evidência existencial, por sua exigência formal e afetiva, por sua certeza de que a poesia que vale a pena não abre mão de valores estéticos e éticos, não se molda nem se acomoda. Palavra justa e justa memória de tradições poéticas. Cruel aí como cruel é a faca de João Cabral de Melo Neto ou o silêncio de Graciliano Ramos. (Alves, 2011, p. 186)

Um grande poeta e leitor reconheceria o “efeito-João Cabral” num dos primeiros livros publicados por Gastão. Por ocasião da reunião de *Poesia 1961–1981*, Gastão pediu a Herberto Helder que ele fizesse uma leitura crítica de *A doença*, comentando as alterações que seriam feitas na reedição desse volume.¹⁹⁰ Na marginalia da página 57, relativamente à terceira parte do poema “A leitura”, Herberto escreveu a lápis: “Neste poema não está, parece-me, suficientemente diluída, como nos dois anteriores,

¹⁹⁰ Durante as conversas que tive com Gastão Cruz, a respeito da leitura de João Cabral, ele inicialmente se mostrou um tanto relutante, dando a entender que não haveria ligações com sua poesia nem a de outros poetas, inclusive chegando a questionar se haveria material suficiente para escrever uma tese sobre a recepção do poeta brasileiro em Portugal — foi o que ouvi em meio ao alucinante tilintar de loiças frequente na Pastelaria Versailles, um de seus lugares favoritos, numa tarde chuvosa de dezembro de 2017. Depois de certa resistência, e de perceber que não me interessava fazer estudo de fontes e influências, Gastão ficou de me mostrar seus livros, em especial os que continham dedicatórias de João Cabral, que andavam desaparecidos em sua casa. Nesse ínterim, enquanto tentava encontrar os exemplares, em outra conversa, Gastão lembrou-se de que Herberto Helder escrevera em algum lugar, sem saber bem precisar onde, sobre a influência de João Cabral na sua poesia. Dias depois, ele me escreveu dizendo ter encontrado a primeira edição do livro *A doença*, na qual estavam as anotações de Herberto, assim como os outros livros. Graças aos pedidos que fizemos a São Longuinho — o santo dos objetos perdidos, como aprendei na infância —, fui convidada à sua casa para ver os livros, o que aconteceu em fevereiro de 2018.

a influência de J.C. de M. Neto. Não acho muito difícil torná-la menos visível através de um certo descentramento do esquema rítmico” (Figura 46).



Figura 46: Exemplar de *A doença*

O encontro textual entre poeta de *Ofício cantante* e o poeta de *A educação pela pedra*, antes promovido por Óscar Lopes nas páginas do suplemento literário de *O Comércio do Porto*, voltaria a acontecer, bem mais tarde, nas páginas de *A doença* na edição do próprio Gastão Cruz. Herberto Helder aconselha o poeta e amigo a diluir a influência de João Cabral no poema “A leitura”, como havia feito nos dois anteriores, “Incendiário” e “Elegia dos corpos doentes”, alterando um pouco a regularidade

métrica. O comentário de Herberto não só demonstra seu conhecimento da poesia cabralina, a ponto de identificar claramente a influência que o autor de *Morte e vida severina* exercia na poesia de Gastão, como também demonstra as estreitas relações, de leitura e de orientação trocadas entre os dois poetas portugueses.¹⁹¹ Afinal, Gastão executa as sugestões de Herberto e desestabiliza assim o esquema rítmico das quadras, sobretudo na terceira parte, para evitar o esquema monótono igualmente apontado nas quadras finais da parte anterior. Em síntese, as alterações são feitas logo no primeiro verso da 1.^a estrofe; no terceiro verso da 2.^a; e nos três versos da 6.^a, mantendo as estrofes centrais quase idênticas, salvo a substituição de “demais” por “de mais”, que naturalmente altera o ritmo e o sentido da leitura.

Retomando o artigo de Rosa Maria Martelo (2018), mas agora por outro ângulo, poderemos reconhecer que a desconstrução identificada pela autora na parte final de “A leitura” está diretamente ligada à observação feita por Herberto. Ao cotejar as edições de *A doença* e de *Os poemas*, sem dificuldades identificaríamos que a versão definitiva é diferente da primeira, alterada desde *Poesia 1961–1981*, contudo, o precioso manuscrito revela-nos o que originara o gesto de Gastão. Nesse caso, muito em particular, a modificação não estava limitada à dimensão da autocrítica, à releitura e reavaliação empreendida pelo próprio autor, mas sugestionada pela análise de outro poeta-leitor — não qualquer poeta, nem qualquer leitor — que reconhecia na leitura dos seus versos a influência da leitura de um terceiro. O efeito *mise en abyme* poderia ilustrar a dinâmica de uma escrita que faz com a leitura em busca de afinidades e contrastes, provocando assim encontros e desencontros, pois a poesia, para Gastão, é matéria que “também se estuda (na poesia dos outros) e que, como lembrou Carlos de Oliveira, escrevê-la é um ‘trabalho’” (Cruz, 1984, p. 8), como declara ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Além de Herberto Helder, outra figura tutelar para Gastão Cruz foi Carlos de Oliveira, de quem o autor de *A vida da poesia* assimilou a lição de disciplina, precisão e rigor — ou, “a linguagem dos artesãos”, para evocarmos o título de um dos ensaios que lhe dedica no volume. Num incessante exercício de fabricação, de escrita e reescrita, Carlos de Oliveira leva às últimas consequências o sentido do *trabalho poético*, nome escolhido para a recolha da sua poesia em 1976, que simboliza todo seu projeto literário. Na nota que escreveu para essa edição, Carlos de Oliveira afirma: “O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. Os textos assim apurados constituem todo o ‘Trabalho Poético’ de então que julga

¹⁹¹ Na biblioteca de Herberto Helder, que se encontra sob a guarda da Biblioteca Municipal de Lisboa, no Palácio Galveias, localizamos os seguintes exemplares de João Cabral, nenhum deles com dedicatória do autor: *A educação pela pedra* (1966), *Morte e vida severina* (1967), *Antologia poética* (1979), *Poesia e composição* (1982) e *Crime na calle Relator* (1987).

aproveitável” (Oliveira, 1992, p. 12). Sem dúvida, a resolução autoral do mestre artesão não esteve alheia ao poeta mais jovem, inclusive poderemos encontrar certas semelhanças com o que escreveu Gastão no prefácio de 1999. Embora de forma menos drástica, Gastão também remodelou e cortou o que lhe pareceu excessivo desde a edição de *Poesia 1961-1981*. Vinte anos após a publicação de *A doença*, a forte influência cabralina é deliberadamente diluída por Gastão, seguindo o conselho de Herberto, não só motivada pelo simples gesto de escamotear o impacto do poeta brasileiro, mas como também pelos “impulsos da diferença”, no dizer de Joaquim Manuel Magalhães (1982), para afirmar sua própria dicção.

Inevitavelmente, a influência volta à tona na produção mais tardia de Gastão no livro *Escarpas* (2010). É com surpresa que encontramos nos versos finais do poema “Glenn Gould” o nome do autor de *A educação pela pedra*: “os grandes artesãos sempre algo ensinam / ao verso como outrora manolete / a João Cabral de Melo Neto” (Cruz, 2010, p. 65). Em linhas gerais, o poema argumenta que “exemplo para poetas” poderia ser o do pianista canadense referido no título da composição, como apresentam os primeiros versos: “Depois de sete anos recolheu-se / à comedida sombra dos estúdios / não queria exceder o som exacto // que devia criar, o seu volume” (*ibidem*). Voltado para concentração da sua criação, o pianista recusa os palcos, a se apresentar em público, “a forçar o seu som até que enchesse / enormes salas (ele é próprio o disse)” (*ibidem*). É a mesma lição de contenção de que fala João Cabral em “Alguns toureiros”, poema evocado pelos versos de Gastão, a partir do qual se verifica o ensinamento do toureiro “mais agudo”, “mais mineral e desperto”, Manuel Rodríguez, mais conhecido por Manolete, que demonstrou aos poetas

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema. (Melo Neto, 2014, pp. 229-230)

O eco da arte poética cabralina não ficou limitado à composição dedicada a Glenn Gould, mas é estendida no poema seguinte: “Alguns pianistas”. À maneira de João Cabral, que em seu poema descreve o estilo dos toureiros Manolo González, Pepe Luís, Julio Aparício, Miguel Báez, Antonio Ordóñez

e Manolete, Gastão Cruz retrata os trejeitos dos pianistas Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli, os quais reenviam, em ambos os casos, para a imagem do próprio poeta e, em última instância, da sua atitude diante da poesia. De acordo com o poema, o primeiro tocava “como se detivesse fogo ou água”; o segundo imitava “o rigor da poesia ou da leitura”, já o terceiro “não agradecia aplausos”, pois o único aplauso que a música e os autores dela deveria merecer era apenas a escuta, “uma arte tão difícil / e rara de que tanto necessita // também a poesia” (Cruz, 2010, pp. 66-67). E, assim, lemos nos versos finais:

[...] a perfeição
parecia o limite inatingível,
por vezes atingível mito fixo
num céu longínquo como a arquetípica

imagem do pianista, este ou outro
dos que cantei ou já cantara quando
os vira como exemplos do domínio
dos braços e da mente sobre o rio,

em vertigem,
do som feito sentido,
assim sobre o teclado as evidentes
mãos de Horowitz (*ibidem*)

Assim como a arte do toureio atravessa toda a poesia de João Cabral, a música é uma das artes que mais comparecem na poética gastoniana, em particular da “arquetípica imagem do pianista” explicitada no título do livro: *O pianista* (1984). No poema homônimo que abre o livro, lemos: “Senta-se imita / o autor Os / holofotes doura-no / é a vítima / dos expansivos círculos do som // Em torno dele o som é como / um laço / Está sentado na margem do / teclado detendo com os braços / a força ameaçadora das águas” (*idem*, p. 171). Enquanto intérprete de algo escrito por outrem, o pianista precisa dominar a torrente fatal das águas, da música, “com mão serena e contida”, à maneira do toureiro, que conduz como se navegasse o touro. Não por acaso, no poema de *Escarpas*, os exemplos de “alguns pianistas” são o “domínio dos braços e da mente sobre o rio”.

Como bem observa Manuel Gusmão (2011), o livro *Escarpas* é claramente organizado, como é hábito acontecer na obra de Gastão Cruz. Um dos traços de sua inequívoca construção é a divisão em cinco conjuntos ou seções: “Escarpas”, “O que fez sentido”, “Sopro”, “Forma” e “As palavras e as

coisas”. Ao penúltimo conjunto pertencem os poemas comentados “Glenn Gould” e “Alguns pianistas”, que diretamente estabelecem diálogos intertextuais com a poesia de João Cabral, estão reunidos sob o signo da “forma”, aspecto da obra do poeta brasileiro talvez mais caro à poética gastoniana. Muitas são as distâncias e assimetrias entre as duas poéticas, entre ambos os poetas, sobretudo no sentido e espaço que atribuem à dimensão da vida, à *Existência*, para convocarmos o último livro de Gastão, publicado em 2017. Porém, como adverte Gusmão, diante do título *Escarpas*, “nome de um acidente geográfico ou, mais precisamente, geológico, por uma existência ou um viver no tempo”: “Estamos não só entregues a uma metáfora mas a um tipo semelhante de metáforas e que indiciam o modo como o lírico tende a propor uma paisagem física como objectivação de uma paisagem íntima” (Gusmão, 2011, p. 223). Um paralelo poderia ser traçado em relação ao título *Agrestes*, de João Cabral, que não só faz parte, em certa medida, ao mesmo campo semântico, como reflete semelhante processo.

Valendo-se das palavras de outro poeta, António Franco Alexandre, que escreveu sobre o então recente lançamento de *Poesia 1961–1981* para a revista *Colóquio/Letras*, pode-se afirmar:

Escrever é pensar; o poema pensa. Há poema (lição de Mallarmé), sempre que na linguagem há afirmação de estilo — apreensão singular do mundo, imposição singular de nomes e valores, juízo e instauração do mundo. A poesia é por isso, das artes da linguagem, o lugar do rigor, da precisão, da forma sensível organizada intelectualmente, da inteligência feita corpo, “mão do espírito”. Nem não se sabe que malabarismo verbal indiferente, nem mítica expansão de sensibilidades malsofridas, mas afirmação do mundo e da linguagem, num gesto só, viver, escrever, apreender, criar, indissolúveis. Leitor, ou crítico, terão antes de mais que entrar no espaço de pensamento vivo, no instrumento e lugar de conhecimento que o poema é, que “discutir” a lição de real que o poema é, sob pena do se ficarem pela nulidade da impressão toscamente “subjectiva”. (Alexandre, 1984, pp. 65-66)

Para Manuel Gusmão, a última sequência de *Escarpas*, “As palavras e as coisas” — título do conhecido livro de Michel Foucault —, como o próprio título anuncia, evidencia o que chama de “poesia da poesia” ou “teoria da poesia”, mas que, segundo o crítico, não remeteria para a lição mallarmeana, “antes se refere ao movimento pelo qual a poesia se mostra e representa ou simboliza no movimento de um poema” (Gusmão, 2011, p. 225). É o que se desenvolve nos versos do poema homônimo:

A questão principal é a do sentido
não das frases: dos factos, a poesia
é uma forma de racionalismo,

pensar a vida, não queria
usar mais uma vez este vocábulo

no entanto ele volta e corro o risco,

estranho dizer a vida é um vocábulo
(que ela é e não é) e no entanto
há verdade no nome: um velho tema

da linguística; as palavras e as coisas
coincidiam, porém quem poderia
pensar que elas um dia viriam

separadas? [...] (Cruz, 2009, p. 80)

Na interseção entre a vida do poeta e *a vida da poesia* está a obra de Gastão Cruz, nesse sentido distanciada da obra de João Cabral que tentou, por outro lado, afastar radicalmente sua biografia da sua obra, apesar da tarefa ser, em certa medida, quase impossível. Quanto a esse complexo tema, entre as disparidades entre a vida do poeta e a poesia do poeta-engenheiro, talvez seja esclarecedor recordar o depoimento publicado, em 1976, na revista *Manchete*. A publicação convidou escritores, críticos e outras figuras de destaque para entrevistar o poeta. “João, como é que você tão engenheiro na sua poesia e tão manso na vida real?”, perguntou Clarice Lispector. Eis a resposta de João Cabral:

Na verdade, procuro escrever um poema como imagino que um engenheiro deve construir sua obra, isto é, da maneira menos instintiva, mais calculada, mais fria possível. Mas acontece que tentar escrever assim não significa, ao menos no meu caso, escrever tranquilamente. Escrever poesia para mim é muito difícil e penoso. [...] Se eu fosse realmente manso, como você imagina, eu diria que o esforço gasto para escrever procura uma compensação, ou um equilíbrio, na minha maneira polida de viver a vida social. Mas os meus próximos, e você mesmo, com quem discuto há tantos anos, sabe que estou longe de ser sempre polido. Da mesma maneira alguém que me visse escrever, veria que trabalhar tranquilamente como um engenheiro é, para mim, uma aspiração somente, uma coisa que nunca pude alcançar e que já desisti de alcançar. (Melo Neto, 1976, p. 111)

Por fim, deixamos ressoar a voz do poeta português, transcrevendo um longo fragmento de “Uma cortina de água”, publicado em *Existência*, livro que dá fecho à sua poesia:

A poesia foi sempre, para mim, um registo de emoções. E, mesmo que nela aflorem teorias ou conceitos, penso que só a passagem pelo crivo emocional permitirá que essas ideais transitem da sua originária zona “triste e árida”, como, decerto injustamente, Alexandre Herculano qualificou a filosofia, para outra, menos fria e até, quase sempre, de um ardor extremo. [...]

Intitulei *Teoria da fala* um dos meus livros, com intuito de atenuar o que me parecia ser algum peso romântico no texto, que continha, aliás, poemas com epígrafes de Byron, de Keats, do Romeu e Julieta, assim como traduções

de Blake. E, vinte anos depois, farto das insistentes alusões ao carácter contido e laboratorial da minha poesia, várias vezes rotulada de “difícil” (mas não é o trabalho do poeta uma permanente actividade de laboratório, ou de oficina, não intitulou Ruy Belo “Laboratório” um díptico de *Boca Bilingue* e não falou Carlos de Oliveira, referindo-se ao “[seu] ofício” de “o trabalho da plaina portuguesa, / as ondas de madeiras artesanais?”), pus o nome de *Transe* a uma antologia de poemas, procurando como ele indicara um entendimento do estado do poeta quando fixa em palavras as suas emoções ou, mais precisamente, quando cria emoções com as palavras.

Sem as palavras não há emoções em poesia. Foi isso o que procurei dizer no poema a que chamei “A vida da poesia”: “Hoje sei como se exprime a vida da poesia / com a sinceridade das emoções linguísticas / com que o mundo devastado e enche as nossas vidas [...]” Porque só registaremos as emoções verdadeiras, ou seja, só transmitiremos aos outros aos outros as emoções originais com que vimos o mundo, se o fizermos através de uma expressão que, por transformá-las, transfira a verdade do real para verdade da linguagem. (Cruz, 2017, pp. 48-49)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amolador de pianos
afinador de facas
neto de avô nenhum.

Poucos puderam sê-lo.
Não digo Cabral de Melo –
falo do que é sem selo:

João.

Eucanaã Ferraz

Como toda narrativa feita de **trânsitos, horizontes, entretempos, diálogos**, a errante cartografia aqui delineada procurou recompor uma sequência nem sempre conexa de episódios, ora biográficos, ora literários, em maior ou menor grau decisivos para situar o modo como o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto — acima de tudo, poeta pernambucano — foi lido e recebido em Portugal. Recompor cenas e circunstâncias, já conhecidas ou completamente inéditas, do que poderíamos chamar de história da sua recepção nesse país foi uma tarefa fascinante, e quase hercúlea, que demandou um vasto trabalho de campo. Melhor do que o termo investigação, ou pesquisa, a prática antropológica é reivindicada, não apenas como metodologia ou técnica que determina a recolha e registro dados, mas por resgatar uma dimensão humana e traduzir o envolvimento e a experiência necessários para a própria realização do trabalho. Desde logo, mostrou-se imprescindível reconstituir a dimensão do vivido, afinal foi a partir dela que se originou a recepção, fato que não poderia ser descartado. Não queremos com isso dizer que a recepção de um autor resume-se apenas a ofertas de livros, que sequer garantem sua leitura, porém é certo que a trama de contatos beneficiou os processos de circulação e divulgação, estes distinguidos por uma complexa dinâmica.

“É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*”, diz-nos Maurice Merleau-Ponty (2014, s.p.) a propósito de Paul Cézanne. Para o filósofo francês, a vida do pintor desde o início só encontrava equilíbrio na obra, ainda futura, que ia sendo anunciada por sinais premonitórios, mas que não devemos tomar por causas, pois fazem da obra e da vida “uma única aventura”. Suspensas causas e efeitos, tudo isso se reúne na simultaneidade de um Cézanne que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que ele quis fazer. É o que poderíamos dizer sobre João Cabral, recordando uma das entrevistas que concedeu ao JL, quando afirmou: “O que a vida tem de melhor é, para mim, a literatura” (Melo Neto, 1987). Ou, o

discurso de agradecimento ao Prêmio Camões, quando sentiu que “não foi de todo inútil ter vivido para a literatura, apesar de ter sido diplomata a vida inteira” (Anexo III). Bem consciente, ele escolheu a profissão que mais se conciliava com a vida de escritor: “Viajei muito, vivi em muitos lugares e provavelmente minha vida teria sido um caos se não houvesse a linha e a agulha da poesia (ou o esquadro e a régua do arquiteto), disciplinando, dando um sentido ao caos” (*ibidem*). “A linha e a agulha da poesia” acabaram por criar o equilíbrio de que falou Merleau-Ponty, o fio condutor que disciplinou e deu sentido ao caos da vida.

Há sempre vínculos, mesmo e sobretudo quando recusamos a aceitá-los, é o que diz Merleau-Ponty a propósito de Paul Valéry, que descreveu, a partir dos quadros de Leonardo da Vinci, “um monstro de liberdade pura, sem amantes, sem credor, sem anedotas, sem aventuras”. Se a pintura para Leonardo — como a poesia para Valéry, um dos mestres de João Cabral — é *cosa mentale*, objeto da inteligência elaborado com *ostinato rigore*, é porque a atenção e a vida, transformadas em exercícios, não são contrárias ao conhecimento, como defende Ponty. Até a consciência mais transparente tem seu enigma, porque ela não parte do nada, nem se alimenta de si mesma; assim como uma obra não parte nem surge de um espaço vazio, nem nós leitores somos uma folha em branco. Há sempre escolhas, quer num sentido, quer noutro, ou ainda na sua própria negação, quando nos recusamos a escolher. Ciente da ventura, a nossa tarefa de intérprete foi permeada por muitas decisões, algumas delas aquém da nossa vontade. E, como a tarefa dos mais diversos intérpretes citados ao longo do trabalho é, portanto, devedora do princípio apontado por Paul De Man, que faz coexistir no gesto crítico a cegueira e a visão — *blindness and insight*.

Tentamos evitar certas armadilhas, não aderindo completamente às perspectivas de João Cabral ou dos tantos poetas que aqui convocamos, pois, como nota Maria Esther Maciel (1994), a leitura que os poetas-críticos fazem da própria obra e de obras alheias obedece, na maior parte dos casos, a critérios subjetivos. É fruto de escolhas, de decisões mais ou menos conscientes, a respeito do conceito de poesia que defendem ou da linhagem poética a que se filiam. Muitos deles, de acordo com a autora, levariam às últimas consequências a máxima de Valéry segundo a qual “*lire c’est élire*”. É justamente o caso do nosso poeta que, inclusive, reivindicou para si a formulação valéryana “*Plus élire que lire*”, que queria estampar, não por acaso, como distico da revista *Antologia*, como registra a carta enviada a Clarice Lispector. Uma vez que o projeto não saiu do papel, a citação seria recuperada na portada da revista *O Cavalo de Todas as Cores*, como sugere a Alberto de Serpa, o que também não veio a se efetivar. Essa expressão, originalmente grafada “PLVS ELIRE QVE LIRE”, é um aforisma retirado do fragmento

“Devises”, do livro *Melange* (1941), como um conselho para uma biblioteca, que, por vezes, pode ser composta mais por escolhas, por livros comprados ou ofertados, do que por leituras efetivas.

Escolher é mais do que ler, ou ler é escolher? Leyla Perrone-Moisés aponta-nos alguns caminhos em “Escolher e/é julgar” (1982), defendendo que o escritor, ao escrever sobre outros, como qualquer crítico, efetua um primeiro julgamento no ato de escolha. Falar de certos autores, e não de outros, é uma maneira de reescrever, em certa medida, a história da literatura, assim cada autor escreve a sua própria tradição. Embora a reflexão se enquadre num tipo particular de discurso crítico, o dos escritores que exercem a atividade crítica, a autora sublinha que eles não respondem ao que leem apenas através de artigos, mas nas suas próprias obras, solicitando e provocando as obras anteriores, em última instância, mantendo-as vivas e ativas. Na correlação entre leitura e escritura importa menos o juízo de valor e mais a práxis, a sua capacidade de produzir novos textos. Em determinados antecessores — e contemporâneos — os escritores buscam “uma energia ainda viva” (Perrone-Moisés, 1982, p. 12), em função disso, poderemos observar curiosas coincidências nas escolhas críticas que indicam as suas “auto-tradições” (*ibidem*). Por vias sinuosas, cujo percurso é muitas vezes difícil de estabelecer, a leitura como a escritura é “uma questão de invenção” (*idem*, p. 13).

É esse sentido inventivo que João Cabral atribuiu ao ato de escolher, defendendo que ele poderia “ser tão expressivo de uma personalidade como um ato de criação simples” (Melo Neto, 1949c) —, conforme vimos no início do trabalho. Para usarmos a expressão da carta, o sentido antológico “seduzia” o poeta brasileiro em vários aspectos, o primeiro deles, por ser uma forma mais honesta de crítica, visto que não existia crítica desinteressada e toda a crítica era, queira ou não, impressionista. Por se tratar de uma opinião sistematizada e divulgada em texto, a crítica poderia “desvirtuar”, ou melhor, “limitar”, completamente uma obra, segundo João Cabral, de modo que o sentido antológico que pretendia adotar naqueles projetos editoriais devia ser encarado como a possibilidade de exercer uma crítica — no sentido de orientação — silenciosa. Publicar tão-somente poemas sem qualquer tema definido lançaria sobre a obra de um poeta “uma nova luz”. Assim, um novo aspecto dela, não propriamente novo, mas inadvertido, seria revelado e o leitor poderia assim apreciar a apresentação de “uma coisa tão vista”.

João Cabral foi um exímio “escolhedor” — como ele mesmo se referiu ao trabalho que seria realizado pelos diretores da revista *Antologia* —, ou melhor, diríamos *antologista*, que melhor reflete o seu olhar criador. Expressão que o poeta utilizou também para falar do escritor, poeta e crítico literário norte-americano Selden Rodman, a quem dedicou um poema incluído em *Museu de tudo*: “Há um contar de si no escolher, / no buscar-se entre o que dos outros, / entre o que outros disseram, / mas que o

diz mais que todos” (Melo Neto, 2014, p. 529). A partir da metáfora da mão — tão cara aos escritores —, essa busca é comparada ao ato de “catar no estoque todo” de uma “loja de luvas”, “a luva sósia”, a única que melhor serve à sua mão, mais ajustada do que às mãos alheias. Nesse estoque, que é afinal o cânone literário, João Cabral buscou nas vozes alheias a sua própria voz. E, não só encontrando a “luva sósia”, fabricou, à sua medida, outra luva que será igualmente procurada por outros. Como toda novidade, a luva cabralina a princípio provocou estranheza, mas passada essa impressão, despertaria a curiosidade e a admiração, que, por tantas vezes, tendeu ao mimetismo.

Em carta de 27 de março de 1959, tratando do luso-brasileiro *Quaderna*, Otto Lara Resende escreve:

É uma poesia enxuta, desidratada ao máximo, com um poder inexcedível de síntese, ampliando, se é possível ainda ampliar, a economia de linguagem, de tudo, na qual você já se tornou um mestre. [...] Você obriga até o seu leitor a usar os seus moldes cintados — a gente fica assim como gordo apertado em terno de magro, se obriga a um banho turco que queime as gorduras e os azeites que impedem a visão e a essência das coisas em si, despidas, nuas, sem enfeites e sem retórica. (Resende, 1959)

Os “moldes cintados”, que obrigariam até o seu leitor a emagrecer, não são exclusivamente para efeitos estéticos, mas também procuram combater os “humores pegajosos / de uma arte obesa, carnal, gorda / de ar viciado” (Melo Neto, 2014, p. 524), à maneira da pedagogia “luminar” retratada em “A Escola de Ulm”. Exatamente uma década depois, em carta enviada de Lisboa, em 27 de março de 1969, Lara Resende voltaria à imagem do molde, dessa vez, a propósito do que João Cabral escreveu para o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras: “Tem a sua marca personalíssima, tão pessoal que muita gente quer imitar, pastichar, meter-se no seu molde, no seu figurino, sem ter o seu manequim, o seu corpinho andaluz-pernambucano-recifense-sevilhano — enxuto, elástico, ritmo certo e cortante, faca só lâmina” (Resende, 1969).

O “estilo das facas”, sem dúvida, é uma **lição de poesia** de João Cabral, que, não por acaso, levaria o próprio autor a chamar um de seus livros de *A escola das facas*, título que se estenderia a todo seu projeto poético. Ou, como aponta a descrição de Lara Resende, outra lição é a de rigor, como “domar a explosão / com mão serena e contida” (Melo Neto, 2014, p. 229), a flor que sempre se quis derramada ou perfumada, ensinamento fixado em “Alguns toureiros”, uma das artes poéticas mais citadas pelos leitores portugueses, quer em artigos críticos, quer em obras poéticas, como vimos na poesia de Alexandre O’Neill e de Gastão Cruz. E, também, por críticos e poetas brasileiros, como fez Waly Salomão em “Lausperene”: “Belo é quando o seco, / rígido, severo / esplende em flor. / Seu nome: Cabral. /

Nome de descobridor.” (Salomão, 2014, p. 220). O arremate do poema, extrapolando o domínio literário, regressa a um momento histórico e fundador, através do sobrenome comum ao navegador português, como uma espécie de destino inscrito no próprio nome. De acordo com Ivan Marques (2021), esse título também foi atribuído pelos concretistas na dedicatória que eles enviavam nas publicações do grupo: “Para João — Cabral da nova poesia brasileira”, reverência que é refutada pelo poeta na assinatura da carta enviada a Augusto de Campos em janeiro de 1957, escrevendo “João (Cabral de coisa nenhuma)” (Melo Neto *apud* Marques, 2021, p. 278).

As saudações feitas por esses poetas nas décadas de 1950 e 1990, atualmente, poderiam soar de outra maneira. Como expressão de determinado tempo histórico, sabemos que a analogia não queria reforçar qualquer tipo discurso colonialista, funcionando, no caso de Waly, como uma irônica piscada de olhos ao leitor. Longe de querermos adentrar o movediço terreno da historiografia, nem os muitos caminhos que envolvem o debate acerca das questões colonialistas expressas através da linguagem, e sobretudo cristalizadas no discurso hegemônico daquele que legitima sua história como única e oficial, devemos sublinhar que em nenhum dos casos — do navegador ou do poeta — trata-se de descoberta ou de descobridores. Como bem adverte Eduardo Lourenço (1999, p. 136) no texto “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”, o conceito de descoberta não tem o mesmo sentido para quem, do seu ponto de vista, “descobriu” e para quem, do ponto de vista oposto, foi “descoberto”. Afinal, o território a que certos povos indígenas chamavam de Pindorama — nome que o Modernismo brasileiro tentaria resgatar —, cujas fronteiras física e linguística seriam construídas e desenhadas ao longo de três séculos de colonização, torna-se o que conhecemos como Brasil através da invenção e da exploração portuguesa. Não à toa, a designação da “Terra de Vera Cruz” acaba por se fixar no nome de uma árvore nativa — o pau-brasil — tão copiosa e tão copiosamente exportada pelos portugueses.

Nem mesmo João Cabral reivindicaria a célebre homonímia, como sinaliza a resposta a Augusto de Campos, nem ele se mostrou interessado em qualquer grau de parentesco. Inclusive, em *A escola das facas* encontramos o poema “Vicente Yáñez Pinzón”, nome do navegador e explorador espanhol que teria sido o primeiro a avistar o Brasil — ao menos, o primeiro de que se tem registro — três meses antes da frota cabralina. Foi o que descobriu João Cabral durante as pesquisas realizadas no Arquivo das Índias em Sevilha. Essa versão historiográfica interessa a João Cabral porque Pinzón teria sido o primeiro a avistar Pernambuco, que descreveu como a terra de mais sol da Terra, o que é mencionado em “O sol em Pernambuco”, de *A educação pela pedra*. No prefácio do livro *Pernambuco: imagens do Nordeste*

(1988), de Walter Firmo, mais uma vez apropriando-se da expressão de Sophia de Mello Breyner Andresen, João Cabral escreve:

Essa paisagem muito deve ao “sol inabitável” que a preside, à qualidade da luz que a ilumina (e que na faixa do litoral recebe do mar algo que a matiza). “*La tierra de más sol de la Tierra*”; creio que foram estas as palavras do navegador Vicente Yáñez Pinzón ao esclarecer diante do Conselho de Índias de Castela, certos detalhes da rota que se seguira em uma de suas viagens e que o levou àquele “Cabo de Rostro Hermoso” onde havia chegado em Janeiro de 1500, e que é nosso atual cabo de Santo Agostinho. (Melo Neto *apud* Correia, 2018, p. 229)

Falemos, portanto, da distância que separa da *invenção* a simples *descoberta*, como bem cedo mostrou Sérgio Buarque de Holanda, ao utilizar-se do próprio vocabulário de João Cabral em *Joan Miró*. No que diz respeito ao contributo literário do poeta pernambucano, a invenção cabralina não só criou uma língua própria, mas também forjou o idioma-pedra, que abriria novas rotas na poesia brasileira, e largamente na poesia de língua portuguesa. Neste caso, a recorrência de certas palavras, as “vinte palavras” de sua “máquina útil” (Melo Neto, 2014, p. 132), não por acaso citadas no poema “A lição de poesia”, foram úteis como índices, ou ao menos indícios, intertextuais, entre elas as palavras “faca”, “lâmina”, “pedra” etc. Mais do que um levantamento topológico e descritivo, quisemos demonstrar como a experiência de leitura propicia encontros e a literatura é uma forma de diálogo. Somos *ladrões de palavras*, para evocarmos o estudo de Michel Schneider (1990), até porque não existe propriedade privada na poesia, como bem defende Ruy Belo.

Mapear o campo é, de certo modo, abrir caminhos, pois sabemos que nenhum trabalho consegue ser completamente exaustivo, ainda que se destine a tal desígnio. Muitos outros diálogos, em particular os menos explícitos, ficaram por refazer, como é o caso do impacto provocado por João Cabral na poesia de Vitorino Nemésio, António Ramos Rosa, António Reis, ou mesmo de Armando Silva Carvalho, que pudemos abordar apenas a partir da sua “Saudação a Melo Neto”. E, igualmente, na poesia de Luiza Neto Jorge e Luís Miguel Nava, inclusive o poeta e ensaísta apontou, no prefácio à *Antologia de poesia portuguesa 1960–1990*, a “influência tutelar” da engenharia poética de João Cabral em *Terra imóvel* (1964). Ainda, verificar a dimensão da **lição de poesia** na obra de Manuel Gusmão que em diversas entrevistas citou o nome de João Cabral, ao lado de Francis Ponge, como um de seus poetas preferidos, destacando que ele, tal qual o poeta francês, realizou “um trabalho de limpeza das rotinas líricas, de combater a poetização da poesia, porque não é preciso perfumar a flor, ela já tem perfume e isso é uma espécie de saneamento da linguagem, da poesia e do lirismo” (Gusmão, 2003, p. 302). De tal trabalho o poeta português teria ficado dispensado, restando “uma memória profiláctica,

[de] não cair demasiado rápido no ‘barco lírico’” (Gusmão, 2000, p. 31). Ou, na obra de uma autora menos conhecida, como Maria Graça Varella Cid, que disse em entrevista a Eduardo Prado Coelho, no ano de 1975, ter escrito o livro *A demonstração a giz* (1984) sob a influência direta de João Cabral. Ou, até mesmo, na poesia contemporânea, em obras como a de António Carlos Cortez ou de Rosa de Oliveira, que citam o poeta brasileiro em dedicatórias — reunidas em **Saudações, homenagens & intertextos**.

Outros dois nomes mereceriam mais atenção: Salette Tavares e Ruy Cinatti, que ao longo do trabalho se mostram como personagens coadjuvantes, sempre ligados a João Cabral indiretamente por outros intermediários, como Sophia de Mello Breyner Andresen. Quanto à autora de *Quadrada* (1967), um dos nomes da poesia experimental portuguesa, estabelece-se um diálogo mais direto com a poesia concreta brasileira — muito devedora da lição cabralina —, embora em poema disperso ela chegasse a evocar o nome de João Cabral na homenagem a Cesário Verde, publicada em 1986. Já em relação a Cinatti, encontramos dois pontuais comentários em registros epistolares: o primeiro, no postal enviado por Murilo Mendes, de Lisboa, em 22 de agosto de 1963, em que vemos a assinatura do poeta português, acompanhada pela observação entre parênteses “Nem tudo o que não é por si é contra si” (Anexo IV); o segundo, na carta coletiva, assinada também por Sophia e “os amigos portugueses” de João Cabral, em que ele escreveu “‘A pedra é a palavra’, diz o Ruben. Só? digo eu.” (Andresen, 1967b). As palavras direcionadas ao poeta brasileiro, de modo ambíguo, ficaram registradas na correspondência de terceiros, pois não encontramos nenhuma referência explícita nos versos de Cinatti, quer dizer, nos versos que publicou. Mas, no seu espólio foi conservado um datiloscrito, parte de uma prova tipográfica de “Intervalo enigma”, seção do livro *Memória descritiva* (1971):¹⁹²

¹⁹² “[Para João Cabral de Melo Neto, grande poeta]”, cota UCP/BUJPII/RCVMG/F/02/5983, Fundo Ruy Cinatti Vaz Monteiro Gomes, Biblioteca Universitária João Paulo II, Universidade Católica Portuguesa.

Para João Cabral de Melo Neto,
 grande poeta,
 Apenas entrevistado - mais que o pensa! -
 em Lisboa.
 Mas lido em antologias,
 era "Quaderna",
 "Parlamentos",
 "Cão sem plumas"
 e nos "Poemas escolhidos"
 do Eurico.
 Cuidado com as pedras, Neto,
 João Cabral de Melo,
 amigo de Sophia
 e do O' Neill.
 São meus amigos, também,
 E do Bandeira, Manuel!
 Desculpe-me esta ousadia
 Que é Amizade,
 admiração,
 pela disciplina que impôs
 aos poetas portugueses
 Cor ad cor!
 Ruy Cinatti.

PS. Vida e Morte Severina!
 Morte e vida Severina!
 Ouvi e revi três vezes!

Figura 47: Prova tipográfica de "Intervalo enigma"

A impressão causada pelos registros epistolares, de que talvez Ruy Cinatti tivesse alguma reserva a João Cabral, ou à sua poesia, desfaz-se com a leitura desse inédito. Apesar do alerta — “Cuidado com as pedras” —, que poderia sugerir uma advertência contra o excesso de rigidez da sua poesia enquanto *educação pela pedra*, Cinatti exhibe sua amizade e admiração pelo amigo de Sophia, de O’Neill e de Bandeira, também seus amigos, pontuando dessa forma o círculo de amizades luso-brasileiras. De coração, *cor ad cor*, prestava reverência ao poeta brasileiro “pela disciplina que impôs aos poetas portugueses” (Figura 47). Uma lição que Sophia sintetizou nos versos de “Brasil 77”, de forma semelhante: “João Cabral de Melo que / Deu à fala portuguesa / Novo corte e agudeza” (Andresen, 2015, p. 913).

Poderíamos chamar todas essas ligações de “algumas coincidências”, para citarmos o título do ensaio de Luís Miguel Nava. Ao tentar se esquivar do que define como “problemas de influências” ele abordava, a partir da sua experiência pessoal, uma questão que considerava mais interessante: o eco de determinadas obras que encontramos em outras. Quanto aos ecos de que o autor não está consciente no momento da escrita, o ensaísta divide em dois grupos: aqueles que atuam como uma intervenção da “memória de uma leitura mais ou menos recente” (Nava, 2004, p. 327); e aqueles que se manifestam como uma “coincidência”, casos em que se há qualquer intervenção da memória, esta adquire um

caráter coletivo e não meramente individual. Ambos podem ser ilustrados através de *Películas* (1979), seu livro de estreia, no primeiro caso, a exata expressão de Herberto Helder, extraída da leitura de *Cobra* (1977), e no segundo, a imagem da “água despenteada” que Nava usou no poema “O mar”, muito semelhante a que encontrou na primeira vez que leu “esse poeta magnífico que é João Cabral” (*ibidem*), em “Poema(s) da cabra” — “As ondas do Mediterrâneo / estão no mármore traçadas. / Nos rios do Sertão, se existe, / a água corre despenteada”.

As abordagens intertextuais que delineamos para compreender a complexa questão dos diálogos entre poetas e poéticas partem inevitavelmente de uma perspectiva comprometida por aquilo que Manuel Gusmão chamou de foco da montagem, algo de terceiro que viabiliza os encontros, mais ou menos aleatórios, entre um ou outro autor, já que “é sempre necessário um terceiro ou terceiros para ficcionar ou testemunhar, surpreender ou promover o encontro de dois” (Gusmão, 2010, p. 358). Sob outro prisma, tal montagem assume expressão menos interventiva para Luís Miguel Nava, como a coincidência que acomete o leitor à medida que lê determinada obra e lhe vem à mente a obra de outro autor, produzindo “uma faísca, como entre dois fios eléctricos que subitamente se tocassem” (Nava, 2004, p. 334). Essa faísca — ou energia — que desponta, ora subitamente, ora com a fricção da nossa leitura, também pode ser vista como pontos luminosos, outra imagem de que se serve Nava:

Assim, pensar num poeta é antes de mais pensar em três ou quatro imagens, essas que a simples referência ao nome dele faz imediatamente vir ao nosso espírito. Sabemos que frequentemente essas imagens, ou a configuração que da obra a que pertencem traçam na memória do leitor, variam consoante o ângulo ou as lentes através das quais observamos. Contudo, mais do que este facto, aqui me importa agora o de frequentemente algumas delas se encontrem associadas a diversas outras de outros escritores, sem que a seu propósito possamos evocar um jogo de influências. Como pessoas que tivessem contraído a mesma doença — ou dela apresentassem idênticos sintomas — sem que entre elas haja havido qualquer espécie de contágio, pressentimos que essas imagens subterraneamente se articulam, como se entre si estabelecessem nexos a partir dos quais formassem uma constelação num céu que interceptasse vários textos. Dir-se-ia que as anima uma energia que lhes é comum e, como se os seus fios em determinados pontos se cruzassem, conferindo à obra em que se inserem uma superfície semelhante à dos sofás *capitonnés*, há qualquer coisa de inquietante em imaginarmos que através dessas fulgurações as obras comunicam todas entre si. (*idem*, p. 57)

Voltamos ao início de tudo, à imagem primordial da constelação de poetas e poemas usada por Maria Irene Ramalho, que compõe aqui a plêiade das poesias brasileira e portuguesa, de um Brasil e de um Portugal já não tão distantes, como se subitamente fizessem fronteira com a dobra feita neste mapa.

ANEXOS

Anexo I. Saudações, homenagens & intertextos

Alexandre O'Neill, *Abandono vigiado* (1960)

SAUDAÇÃO A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

João Cabral de Melo Neto,
Você não se pode imitar,
mas incita a ver mais de perto,
com mais atenção e vagar,
o que está como que em aberto,
ainda por vistoriar,
o que vive entre pedra e terra
e o que é entre muro e cal,
o que tem “vocação de bagaço”
e o que resiste no osso ou no “aço
do osso”, mais essencial.

Tacteamos matéria pobre
com sua mão que nada encobre
e ouvimos assoviar
versos (sem pássaro) de cobre.
De prosaico há-de ser chamado
pelos do “estilo doutor”,
cabeleireiros da palavra,
pirotécnicos do estupor,
que dão tudo por uma ária
de alambicado tenor,
que encaixilham a dourado
morceaux choisis de orador,
mas de prosaico não foi chamado
o nosso Cesário Verde?
O lugar-comum se repete
aqui ou do outro lado...

*

Porém adoptemos prosaico
num sentido que ao bacharel
escapará, é matemático.
Prosaico mas não aquele
que em verso é incapaz de verso
por estar sempre a pôr em verso,
uma sorte de tradutor
para poesia
e às vezes até um guia
do político amador.

Exemplo: Pablo Neruda.
Prosaico, mas sem literatura,
sem o discursivo, sem a mistura
de panfleto, notícia, ladainha.

Prosaico: o não enfático,
o que não mente a si mesmo,
o que não escreve a esmo,
o que não quer ser simpático,
o que é a palo seco,
o que não toma por outro
mais fácil trajecto
quando está diante do pouco,
nem que seja um insecto.

Já se deixa ver que prosaico,
assim, mal definido,
não é uma atitude
que se árvore ou um laivo,
uma tinta de virtude:
é um modo de ser,
mesmo antes do verso,
mesmo fora do verso,
mesmo sem dizer.

Será neste sentido,
prosaico Melo Neto,
que no poema “O Rio”
cita Berceo: “*Quiero
que componhamos io e tú una prosa*”?
Será no mesmo sentido
de Pessoa-Alberto Caeiro
(outro prosaico, mas desiludido...):
“...escrevo a prosa dos meus versos
e fico contente”?

*

Quanto a mim, ainda o bonito
me põe nervoso, o meu canito
ainda tem plumas – e lindas! –
e o meu verso deita-se muito,
não sobre a terra, mas em sumaúmas,
já com bastante falta de ar...

Ó Poeta,
não é motivo para não o saudar!

27.8.1959

Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Cristo Cigano* (1961)

A PALAVRA FACA

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

Armando Silva Carvalho, *Lírica consumível* (1965)

SAUDAÇÃO A MELO NETO

com golpe baixo em dialéctica

Não está certo seu poeta
ter os limites parados
como o pau de uma fronteira
pois acho artificial
pôr a pedra natural
no corpo andante dos gados
não é que não compreenda
suas louváveis maneiras
seus deuses de telescópio
suas ninfas de estalactite
só lhe peço é dinamite
para colocar nas pedreiras
você faz bem em puxar
a rósea touca das líras
rouba a roupa das mentiras
que os vates põem na boca
seu incessante do seco
(mais a essência do seco)
seu rijo e duro de coisinha
(mais ínfima ou reduzidinha)
depois seu grande seu bruto
substância namorada
de uma acre e formal senhora
irradia de um fruto
(ou melhor, de certos frutos)
mas não está certo o seu seco
não prenda assim os limites

no pescoço das essências
guarde essas paciências
para os vates supra ditos
ponha os limites a andar
nessa leal confusão
que as coisas são e não-são
consoante o seu somar
quem diz somar diz soar
(você conhece o Zenão?)
senão onde irá parar?

TEATRO DE DONA MARIA

após a leitura dos Poemas da Cabra

Nós vimos no teatro
as cabras lastimosas, expulsas
de repente, da alegria
colhidas na concha inesperada
da fartura
amarrotadas contra o seu silêncio
rodeadas
do colar miúdo das palavras.

Pareciam assanhadas
fugiam ao barulho dos actores
e era a erva das colheitas breves
os socos de um choro irrequieto
que o coração pedia.

Falhara o prémio
dera-se o uso de um autor dolente
e na tristeza as mamas das mulheres
arrefeciam.

Quem é que cobre de vergonha
os chifres
no ímpeto ambicioso da ternura?

Quem ata e desacorda as patas
fulminantes
aonde a lama é por si só
tão pura?

Noite de gala onde as cabras passeiam
no ânimo liberto
colhidas de surpresa

sem uma mão de fome — um caule obcecado
que as encha a todas elas
de beleza.

José Carlos Ary dos Santos, *Adereços, endereços* (1965)

A FACA

A palavra será faca
o sentido será gume
a imagem será chama
mas a matéria é o lume.

Lume dos nervos riscados
pelo fósforo do medo
lume dos dentes cerrados
pela goma dum segredo.

Lume das faces de cera
lume dos dedos de cal
lume golpe lume pedra
lume silêncio metal.

Lume que se acende a frio
e nos devora por dentro
lume agulha lume fio
da faca do pensamento.

Lume navalha que rasga
o ventre da solidão
vingança de quem se gasta
queimando frases em vão.

Lume lembrança das coisas
que nos arderam na voz
cinza viva que nos corta
e nos separa de nós.

O GUARDA-CHUVA
(carta circular)

“não há guarda-chuva
contra o poema”

João Cabral de Melo Neto

Chovem protestos palavras
dramaturgos e profetas

a chuva dos manifestos
fecunda a horta das letras.
Chovem bâtegas de sílabas
chovem doutrinas e tretas
chovem ismos algarismos
que numeram os poetas.

Chovem ciências ocultas
chovem ciências concretas
e nascem alfaces cultas
para poemas-dietas.
Chovem tiros de espingarda
chovem pragas e lamentos
e cresce a couve lombarda
nos quintais do sentimento.
Chove granizo política
dum céu carranca cinzento
constipa-se logo a crítica
que se mete para dentro.
Chovem as poetisas símias
da menina flor dos olhos
surgem canteiros de zínias
salpicados de repolhos.

Chovem as mulheres a dias
com os sonetos nas curvas
lavadeiras de poesia
em barrela de águas turvas.
Chove uma chuva de pedra
chovem astros em cardume
há uma erva que medra
com este estrume de lume.

Medra a erva do talento
medra a baga do azedume
não há erva que não medre
nas estufas do ciúme.
Chove uma chuva miúda
que é chuva de molhatolos
sai o poema taluda
e saem rimas nos bolos.

Para o poeta que chova
por dentro, em razão inversa,
forçoso é ter guarda-chuva
contra a palavra perversa

que foi um chão que deu uva
e hoje só dá conversa.

Casimiro de Brito, *Jardins de guerra* (1966)

SEPULTURA

Agora trabalharás
só para ti

João Cabral de Melo Neto

Sete palmos de casa
e um céu de flores
sobre a cabeça —
e não mais a enxada,
o sangue, o hábito da morte
em terra alheia.

Apenas a pausa do corpo
em seu ofício
de silêncio, estrume e solidão.

Agora serás a terra
que ambicionavas e te
pertencia.

A casa, a semente, a colheita
no país da morte.

Alonso Féria, *A utilidade do verso* (1968)

LÂMINA QUE ORGANIZA

A J.C. de Melo Neto

Lâmina que organiza
o tumulto cego.
Lâmina que arde
que corta e que escreve.

Lâmina que quero
com boca de espalho
que ao menor impulso
quebra o fio no espelho.

Lâmina que sabe
que o valor que tem
lhe vem do rigor
com que mente bem.

Lâmina que insiste
na triste toada,
lâmina em riste
mas mal afiada.

Lâmina que hoje
terá que inventar
o processo certo
de se libertar,

e tudo fingir
em luz de cegar!
Fingir, não é bem
nem bem é sonhar...

é antes, talvez,
deixar-me falar,
quem sabe, talvez
ouvir-me contar?

Armando Silva Carvalho *Os ovos d'oiro* (1969)

JOÃO CABRAL
I
A língua
é uma lata
definição
sem boca.
Caindo do palato
– é mouca.

É um pedúnculo
salivando
pelas saborosas
flores
do corpo.
Por caules
comestíveis.
Por pétalas
de carne quente.
Pelos frios
canais do osso.

E é um polvo.
Um polvo que procura

nos talheres
nas rochas moles
do gosto.
E chora por minúsculas
ventosas
– a contragosto.

II
Os silvos
a gemer
na cornucópia.
As impassíveis
notas
com seu feltro.
O bê-á-bá
tilintado
contra
o coração.

A Passionária
em vez de
Apassionata.
O chapinhar
do(l)entre
de Chopin.
Um mar
de musas
em búzios
ambulantes.

III
E num oásis branco
a sonda do nariz
com seu perfil
de poço.
De poço de petróleo
inteiramente
inverso.
São os vapores
da pedra
– os óleos
diluídos
que vão pelo nariz
dentro.

São os temores

do cheiro
são os odores
do tempo
entrando pelo
poço
que colhe
um óleo
intenso.

IV
Pousada
sobre
as coisas
na mão
dos olhos
brilha
o seu
anel de cores.

Que coisas
transparentes
na mão
dos olhos
pensam?

Que
chuva
docemente
caindo
contra
as cores
e que
os cegos
inventam?

V
A física
noção
do corpo.

A colisão
dos sonhos
feita
solidão.

Acupunctura

d'alma.

VI

A língua
oásis branco
pousada
sobre as coisas.

Pedúnculo
salivando
inteiramente
inverso.

Nariz
sondando
a chuva
caindo
contra
as cores.

Por
sobre
o mar
das musas

a colisão dos sonhos.

Um povo
que procura
as impassíveis
notas.

São os vapores
da pedra
e seu anel
de cores.

Nas rochas
moles
do gosto
o chapinhar
doente.

A contra-
gosto
os silvos

contra
o coração.

A Passionária
entrando
pelo poço
docemente.

Podemos
deitar fora
o que os cegos
inventam?

Acupunctura
d'alma.

Manuel da Silva Ramos *Os três seios de Novélia* (1969)
[...] Ao ler *A educação pela pedra*, do J. Cabral de Melo Neto:

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

Manuel Simões *Crónica breve* (1971)

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.

João Cabral de Melo Neto

POESIA AMARGA

Poesia, te escrevo
despojada
inquieta desde a raiz
que te demarca e domina.

Despojada te quisera
tal uma faca de pedra
dissecando a geografia.

Poesia, te escrevo
tão amarga,
como aquela alegoria
que te contorna o sentido.

Tão amarga te quisera
ardorosamente inscrita
com rigor de geometria.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa *Novas cartas portuguesas*
(1972)

A Luta
[...]

Maria está encolhida a um canto, imóvel, os olhos fixos num ponto vago à sua frente. O calor do seu sangue arrefece e deixa sem misericórdia de aquecer o que nela resta ainda vivo. Imagina que avança novamente, que corre, que foge, que consegue por fim o seu lugar no mundo. Mas que lugar lhe cabe neste latifúndio? [...]

22/6/71

Jorge de Sena *Sequências* (1980)

POEMA SOBRE O COMEÇO DO POEMA DE J.C. DE MELO NETO CHAMADO POEMA

A tinta e a lápis	escrevem-se	todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	são escritos	todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	escrevem-se	quase todos os versos do mundo
A tinta e a lápis	são escritos	quase todos os versos do mundo
À máquina	escrevem-se	alguns versos do mundo
À máquina	são escritos	alguns versos do mundo
Com sangue (diz-se)	escrevem-se	uns pouquíssimos.
Com sangue (diz-se)	são escritos	uns pouquíssimos.

E consta que já outros foram escritos com outros materiais excretos.

[18/1/1970]

BRASIL 77

Em vosso e meu coração
Manuel Bandeira

Brasil dos Bandeirantes
E das gentes emigradas
Em tuas terras distantes
As palavras portuguesas
Ficaram mais silabadas
Como se nelas houvesse
Desejo de ser cantadas
Brasil espaço e lonjura
Em nossa recordação
Mas ao Brasil que tortura
Só podemos dizer não

Brasil de Manuel Bandeira
Que ao franquismo disse não
E cujo verso se inscreve
Neste poema invocado
Em vosso e nosso coração
Brasil de Jorge de Lima
Bruma sonho e mutação
Brasil de Murilo Mendes
Novo mundo mas romano
E o Brasil açoriano
De Cecília a tão secreta
Atlântida encoberta
Sob o véu dos olhos verdes
Brasil de Carlos Drummond
Brasil do pernambucano
João Cabral de Melo que
Deu à fala portuguesa
Novo corte e agudeza
Brasil da arquitectura
Com nitidez de coqueiro
Gente que fez da ternura
Nova forma de cultura
País da transformação
Mas ao Brasil que tortura
Só podemos dizer não

Brasil de D. Helder Câmara
Que nos mostra e nos ensina

A raiz de ser cristão
Brasil imensa aventura
Em nossa imaginação
Mas ao Brasil que tortura
Só podemos dizer não

Alexandre O'Neill *Dezanove poemas* (1983)

“FLOR EM LIVRO DORMIDA”
(J.C. de Melo Neto)

Fechado, espalmado num missal é que eu me vejo,
como peça de herbário dum comércio amoroso
que há um século se travou entre Dom Brotoejo
e Dona Amélia Joana Cisneiros Monterroso.

Antepassados meus? Qual quê! Antepassados nossos,
que ao santo sacrifício levavam floretas,
trocavam os missais (Deus meu!, hoje são ossos...)
olhos nos olhos (...ossos nos ossos das comuns valetas?)

Mais que a letra, é o espírito que no livro procuro,
mesmo que seja só o levante da carne
duns pobres queridos que transformavam tudo
— missa, missal, flor — em mensagem e secreto alarde!

Consumidores de livros, se quiserdes salvar
vossas almas-lombadas de bárbaros prosaicos,
tereis que, furtivos, procurar, folhear
uns quantos alfarrábios e, neles, encontrar
o herbário-mensagem dos amantes heróicos!

José Augusto Seabra *O Comércio do Porto*, 5 de janeiro de 1985

DAGUERREÓTIPO DE JOÃO CABRAL NA SUA CHEGADA AO PORTO

João Cabral de Melo, Neto
da língua de Pernambuco
cortada à faca, correcta
como a língua portuguesa

quando se mantém erecta
e escanhoadada do musgo
que cresce sem rigor recto
da palavra mal enxuta,

mal mastigada e sem suco.

João Cabral, o de Melo,
Neto da língua incorrupta

e do idioma perverso
que só fabrica o discurso
no gume agudo do verso.

Rio-Porto, Setembro de 1984

Luís F. A. Carlos *O Comércio do Porto*, 5 de janeiro de 1985

ESBOÇO PARA UM POEMA A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Pela pedra se educa o coração,
depois que o instrumento se domina.
E sobre a superfície granulosa,
das formas que lhe damos, a figura,
uma inscrição qualquer, ou filamento
que outro discurso inventa. Pela pedra
se educa o coração, a própria pedra
por que nos vamos indo, além do sono,
em ritmo de instrumento repentino –
e o estilhaço duro no poema.

Hélder Fião *O Comércio do Porto*, 5 de janeiro de 1985

PEREGRINAÇÃO

Um galo sozinho não tece uma manhã
João Cabral de Melo Neto

Um poeta sozinho no voo da palavra
pardal sem asas de bico cortado.
O canto aceso antes de nascer
e a emoção oblíqua entre o eu e o outro.
Cego na incandescência fugaz
de um fado não decantado
em bandos correndo os intervalos das nuvens
num ir além sem voo para descanso.
E a estibordo um raio erguido de sentir
a sonoridade composta de sereias em bom bordo.
Sem ventos, sem rosas, os olhos perdem-se aqui
e mais além palavras peregrinas sedentas de sentido
achado no mundo transparente da criação irreal.
Peregrinação num voo com música de asas abertas.

Joaquim Manuel Magalhães *Ruy Cinatti* (1986)

SENHOR, EU NÃO SOU DIGNO

[...]

Outro ainda, e a tudo isto interligada,
alerta-nos para a situação, que nunca
é demais relembrar, insistir, lutar
de Pessoa e Orfeu estarem longe
de instituir qualquer limite além do qual
o século vinte português não possa ir.
O facto é que já foi. E Ruy Cinatti
forma a primeira geração dos que forçaram
qualidades autónomas dessa grandeza
— (pensar em Cinatti e Sena nessa altura
culminante, silenciosa, ignorada,
prontos a partir para longe das ocultas
servícias da canhesta menoridade
de corporativos e neo-realistas) —
tão difícil então de entender quanto agora
se transcendeu em óleos laurentinos,
fosso para encontros internacionais
de malabaristas do ensino, motivo
palestro para pintores de interior vazio
e, sobretudo, para os do Porto poderem
fingir alguns departamentos literários
com um brasileiro de opereta social,
que passa por poeta enxuto, a chutar
opiniões irrelevantes com Cesário
e Pessanha a representarem não sei quê.
Desculpem este excursus farto de saber
que muitas vezes as coisas correm assim,
ainda que Pessoa merecesse sorte
não apenas melhor, sobretudo diferente.
Que também teve ao conseguir não acanhar
a um mero epigonismo seu ou dos seus
contemporâneos nesse âmbito inglês
com que solitariamente dialogou
a renovação que de si pôde partir.
O seu hábito de versificar ideias
e dar a poesia como acabamento
dum logro, Cinatti alcançou ignorá-lo:
os versos partiam-lhe dum comportamento
directamente vivido para a escrita,
aí se organizavam em confissões obliquas
mas alheias às construções do fingimento

Salette Tavares *Colóquio/Letras*, n. 93, set. 1986

Em folha de Flandres o paletó janota
Talha de espelhos. E a cortiça, nova nota
Suspira.

É Pierre Henry num ranger de porta.

Oh! Quem ligar os vinte
ao vinte que nos dá
Um outro Mais, que pinte
no cabaré Dada
Verá como De Tarde
despede a noite já.

Os longos filamentos cortados a alicate
Deixam que a Mackintosh precocemente até
Os cubos de Chardin contidos no remate.

Se um pre-rafaelita
o rosto te modela
No gosto da Teoria
sacodes da lapela
O cravo da agonia
que viste dentro dela.

Quando escolheste esta cidade que me voa
Porque nela armaste cilada a um Pessoa
A gesta alada já
não foi cantada à toa!

Quem não perde a licença de ser, tal e qual
Em Verde?
Picasso doendo o azul do mal?
Ou um Ravel que pede a faca a João Cabral
Antirrimadamente?

E Max Ernst que das frutas engenheiras
'scolhe duas brutas abóboras carneiras,
Ou Klee que ouve e vê nas obras calceteiras?

Real doença a mim me late e a ti me prende.
Sinal é
meu escarlate
que o rubro rende
À maré verde e colossal deste duende.

Véspera maior no rigor de um mundo vário,
Firme, poisando o pé p'ra além do calendário,
Ei-lo: poeta, percussor e visionário
Consecutiva mente.

Fev.-mar. 1986

Amadeu Torres *O Comércio do Porto*, 24 de julho de 1988

BIBLIOGRAFIA POÉTICA

A propósito do novo livro de João Cabral de Melo Neto (*Agrestes*)

O João Cabral de Melo Neto
É o grande Poeta brasileiro
Duma *educação* por meio da *pedra*,
Compasso e esquadro de *engenheiro*.

Em face aos seus antecessores
Não quis seguir iguais veredas:
Nem só as saudades e os luares
São temas das obras dos poetas.

Declinou leitos em sumaúma
E almofadões do “jet-set” de hoje,
Por catres de *ferro forjado*
E em cima *pedra* para o *sono*.

Seu quarto de *agrestes* vigílias,
Quatro paredes, altos muros
De solidão vigiando os orbes
E arte a construir *museus de tudo*.

Mas não de sonho ou corações,
Nem de emoção em filigranas.
“British Museum” de quanto encontra
O eu cá fora, ao perto e ao largo.

“Poesia se faz com palavras,
Não com ideias” lacrimais:
João Cabral como Mallarmé
Bem soube o que quis, afinal.

«Com emoção não se cria arte»
Disse o autor de «Coup de Dés»:
A obra de arte é que a provoca

Quando no seu ser autêntica.
“Cortar palavras é o escrever”,
Disse Drummond por outra ordem.
Por tal motivo o Melo Neto
Montou das *Facas* uma *Escola*.

Psicologia dá, de há anos,
Composição fez também brado:
Mudou em pomares deserto
De duas de êxtase e miragens.

Há *Morte e vida severina*,
Morte na Calle Relator?
Na tradição soprou Nordeste,
Mas chuva e sol deram renovo.

Gramatemática objectual
Chispando serial ritmo certo:
Grande poesia, o eu semi-abrindo
de João Cabral de Melo Neto.

No Auto do Frade, ao invés de noutros,
Não se despede a nem na *Calle*...
Meu grande Poeta às ruas todas,
Prossiga ovante a caminhada!

E volte, que o Porto o ama em júbilo.
E Portugal, sempre a admirá-lo.
Viageiro de tantas metrópoles
Tem sete fôlegos como os gatos

Sophia de Mello Breyner Andresen //has (1989)

DEDICATÓRIA DA SEGUNDA EDIÇÃO DO «CRISTO CIGANO» A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

I
João Cabral de Melo Neto
Essa história me contou
Venho agora recontá-la
Tentando representar
Não apenas o contado
E sua grande estranheza
Mas tentando ver melhor
A peculiar disciplina
De rente e justa agudeza
Que a arte deste poeta

Verdadeira mestra ensina
II
Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente

Nunca erra a direcção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se enebria em fluência

Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
Quebrando sóis de evidência

Manuel Alegre *Com que pena – vinte poemas para Camões* (1992)

COM QUE PENA

Era ainda um léxico sibilante
um gutural murmúrio dis-
sonante. Diante da folha branca
Luís Vaz de Camões.
Ninguém sabe com
que pena com que
tinta em
que papel.
Ninguém saberá nunca
com que
letra.
E isso é como ter perdido
uma parte do nosso próprio rosto.

Era muito antes de Mallarmé escrever
que a forma chamada verso
é pura e simplesmente a literatura.
Muito antes das teses de Pound sobre a melopeia
e de Shelley ter dito que os poetas
são os ignorados legisladores da humanidade.

Talvez Camões soubesse que Dante di-
vi-
dia
as palavras consonantes sua música.
Sabia por certo que o poeta é um fabbro
(mais tarde Pound diria um versemaker
e João Cabral de Melo Neto – contra
a poesia bissexta e a teoria da inspiração –
poria o acento tônico no
e no sentido profissional da literatura).

Era muito antes de a poesia ter entrado
em Portugal para a universidade.

Talvez soubesse o que mais tarde
Eliot havia de formular: a música
da poesia é a música latente do falar
corrente. A música latente do falar corrente
do país do poeta. E também
cacofonia dissonância prosaísmo
como parte da estrutura do poema.

Diante da folha branca
sentado na margem do Mandovi
em Goa. Ou talvez
junto de um seco estéril adverso verbo.

Então o com e o que
as sílabas mais ásperas e as rudes
consoantes puderam-se a cantar.
Alquimia – poderia dizer Rimbaud
muito mais tarde. Mas era
(segundo Pedro Nunes)
outro mar outro céu outras estrelas.
Da obscura substância de uma antiga prosódia
uma língua nascia.

E se alguém perguntasse como
não morria
tu dirias canção que
porque
poesia.

Júlio Pomar *Alguns eventos* (1992)

A PRÁTICA DA PINTURA

O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz, de linguagem
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.
João Cabral de Melo Neto

O tempo então é mais que fundo
ao qual se apõem os factos
espaço capaz de forma
vulva, trabalho de parto

O tempo então é que espaça
as coisas: capaz de linguagem
ao passar vai-se formando
contundente, erecto

O espaço então é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem
e ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se

Manuel Alegre *Sonetos do obscuro quê* (1993)

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

O poeta João Cabral de Melo Neto
compõe em sequência matemática.
Equação do real e do concreto
a prática do poema é uma prática

em que tal como em Bach o mesmo tema
se multiplica e desenrola até
chegar ao próprio osso do poema
lá onde o poeta encontra o como e o quê.

Tem do flamenco o canto despojado
um sapatear descalço no tablado
sem palmas nem guitarra. O poema é sem

ornamento nem flor. E tão directo
como outro assim não sei se o mundo tem
– só mesmo João Cabral de Melo Neto.

Alentejo e ninguém (1996)

O CANTE

O cante sem; o cante;
o cante sem mais nada.
João Cabral de Melo Neto

O cante alentejano é outro som
é voz que se constrói como instrumento.

Mas não é cante sem – é cante com.
O cante alentejano é mais de dentro.

Voz do avesso quase gesso quase cal
unha no branco: esse é o ritmo.

O cante alentejano é em espiral
de logaritmo em logaritmo.

Manuel Simões *Errâncias* (1998)

A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

1
Gostava
de ter o teu ofício

usar a tua faca
só lâmina
como bisturi
da palavra.

Palavra que gostava:
possuir o segredo
do teu verbo
medido
calibrado
a geometria incrível
a in-sólita

insuspeitável música
aflorando
dos ecos profundos
do poema.

2

Um dia
epigrafei-te

e acreditei
ter escrito
à tua maneira.
Estultícia

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

a calibrar
o grão de pedra
a palavra sem ângulos,
o poema sem arestas?

Manuel Alegre *Jornal do Fundão*, 15 de outubro de 1999

HOMENAGEM A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Deixar que a palavra se desenrole até ao contrário de si
até ser ela e não ser
Deixar que se desintegre para depois se restituir mais inteira que à partida
Despedaçar a palavra partícula a partícula desmultiplicar-lhe as sílabas
Reordená-las em sentidos que a si mesmo se subvertam
Leva-la ao mais abstracto, para chegar ao concreto
Até ser átomo do átomo
já não palavra, mas objecto

Teresa Rita Lopes *Afectos* (2000)

BENCINHA MEUS PADRINHOS BRASILEIROS

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

Por isso o meu amor pelas cabras

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

Alberto de Lacerda *Horizonte* (2001)

JOÃO CABRAL

I, too, dislike it.
Marianne Moore

Poesia al dente
Poesia de frente
Desconfiada
E descontente
Poesia mecano
Sem ser da infância

Embora alheia
A qualquer noção
De eternidade
Poesia feita
Para lavar e durar.

Londres
25-27 de fevereiro de 1999

Rui Lage *Antigo e primeiro* (2002)

CESSAR FOGO

À memória de João Cabral de Melo Neto

Dias de mágoa infinita
Eu não sei se os anoiteça
Em alguma cidade aflita
Se os feche ou amanheça.

As sebes, muros e cancelas
Descansam a cor estagnada;
Hortas de sono onde velas
Trazem-me a sede queimada.

Talheres enfim percussionam
Primeiros latidos e sossego

Só meus passos impressionam.
Paz dos homens nada serena:
A paz é som o som e a fúria
Cessando na brisa amena.

BACILO

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores era cabeças de santos.
João Cabral de Melo Neto

A um doente que passou junto ao molhe da Foz

De um mar súbito a figura surge:
Um desnível, um perfil, um baldio,
E o devir deste mar que se insurge
Faz-se contra o coração pelo frio.

É como um luto de vela ao passar
No oceano oblíquo, enfurecido;
Concha de espuma que ousou andar
Num solo táctil, embrutecido.

As costelas são um cesto de vime
Onde um desfecho amadurece
(Não fechando algo novo comece).

A garganta seca e cheia de seixos
Vem quebrá-la pelos lençóis de areia
E pela mão te leve alguma sereia.

Gonçalo M. Tavares *Biblioteca* (2004)

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

A faca traz dentro a fotografia do teu futuro sangue.
O beijo dessa mulher traz dentro o futuro filho de ambos.
Sozinho o nome – João Cabral de Melo Neto – é um poema.

(A faca de João Cabral de Melo Neto é um passarinho.)

Amadeu Torres *Acro-ontobibliografia* (2004)

I. Nas Bodas de Prata do ingresso de João Cabral de Melo Neto
na Academia Brasileira de Letras (1969-1994)

O João Cabral de Melo Neto
É o grande Poeta brasileiro

Duma educação pela pedra,
Compasso e esquadro de engenheiro.

Em face aos seus antecessores
Não quis seguir iguais veredas:
Nem só as saudades e luars
São temas das obras dos poetas.

Leitos trocou em sumaúma
E almofadões do «jet-set» de hoje,
Por catres de ferro forjado
E núdica pedra do sono.

Seu quarto de agrestes quezílias
Não obsta a eventual claro sim,
Em sala negativa, aos não
Dos grupos com mal de raiz.

Nem sonho escapa ou corações,
Nem a emoção em filigranas.
De resto alçou museus de tudo
O eu cá fora, ao perto e ao largo.

«Poesia se faz com palavras,
Não com ideias» em mimese:
Bem soube o que quis, afinal,
Quando isto disse Mallarmé.

«Com emoção não se cria arte»
Disse o autor de «Coup de Dés»:
A obra de arte é que a provoca
Quando no seu ser autêntica.

«Cortar palavras é o escrever»,
Frisou Drummond por outra ordem.
Daí razão de o Melo Neto
Montar das facas uma escola.

Trabalho e lima conta em barda,
Na captação da coisa em cerne,
Seu bom construir homologal,
Simbiose do outro e do mesmo

No ir-se e vir-se ao texto e objeto,
Que à Valéry é fabricação,
Orfeu não tem sorte em seus poemas,

Lugar cedendo a um novo Anfião;

E a Weissmann, Gogh, Mindlin, Picasso,
Mondrian, Gris, Miró, Dubuffet
E outros: a ideia, a linha, o traço
João Cabral só os quer geométricos.

Construtor que é cartesiano
De coisas-amostra do real
Como em Williams, Ponge, Guillén,
Há naturante e naturado.

Às vezes, qual em Reverdy,
De elementos a turba-multa
Díspares entram uns nos outros
Mais que nas matrioscas russas.

Mas sempre peso, cálculo, olhos,
Gumes em fio... E os paralelos
Nas quadras octossilabadas
Xadrezam estradas dos versos.

Psicologia dá, de há anos,
Composição fez também brado:
Mudou em pomares deserto
De duas de êxtase e miragens.

Há morte e vida severina,
Crime na «calle» Relator?
Na tradição soprou Nordeste,
Mas chuva e sol deram renovo.

Gramatemática objectual
Chispando serial ritmo certo:
Brasil-Sevilha andando e vendo,
Em que ele é lúcido arquitecto.

Metapoemal poesia crítica
Entre o compor e o pensar como,
Tal qual Horácio nessa Epístola
Em que a um tempo fez disso tudo.

No Auto do Frade, como noutros,
Não se despede a nem na calle...
Meu grande Poeta às ruas todas,
Prossiga ovante a caminhada:

Dois parlamentos e outro rio,
Faca só lâmina às mãos rudes
Cortando rente adornos pecos,
Mesmo em paisagens com figuras.

Pode trazer três mal amados
Mas cão sem plumas deixe-o estar.
Basta esta benvinda quaderna,
Salvo se quer sozinho andar.

E volte, que o Porto o olha em júbilo.
E Portugal, sempre a admirá-lo.
Viageiro de tantas metrópoles
Tem sete fôlegos como os gatos

— 1988/2003

II. Parte complementar e epicedial (1994-1999)

Após Noventa e quatro: o poema
Ficou assim, como obra aberta.
Mas nunca mais o Porto viu
O João Cabral de Melo Neto.

«Camões», Noventa, olhando o artista
Não dera saúde a João Cabral:
É que, se o uno é que funciona,
O duo é mais que ficcional.

Nem o «Reina Sofia», Prémio
Noventa e cinco, em Salamanca:
Galardões pousam no já feito;
De novo não, não trazem nada.

Noventa e nove, Outubro, nove.
Tépido Rio, em Primavera.
Marly ouvindo e vendo 11 horas
No adormecer final do Poeta.

Matinal prece terminara
O ex-aluno dos Maristas:
Miopes olhos revendo auras
Desde Agrestes e Severina...

Em panorâmica anamnese
Decerto que ocorreram-lhe antes:
Lulo, Velásquez, Lorca ou Hugo,

Bull, Tell, Lísia, Saará ou pampas.
Barcelona, Madrid, Sevilha,
Marselha, Londres, Liverpool.
Genebra, Berna, Assunção, Porto,
Que nesses anos deu mais luz.

E a África, por Conacri,
Senegal, Mali, Mauritânia,
Onde Cabral foi diplomata
E construtivista de fama.

Grata homenagem lhe fizeram
Em miscelânea há quase um lustro:
Compacta, tensa, pictural,
Amazónica em bons arbustos.

Mente de verbo lesto e sóbrio,
Diria, vivo, em face ao tomo:
«Grato aos presentes e aos deixados
Fora do tom da voz do dono.

«O mundo é vasto e eu compreendo,
Mesmo algo incompreendendo quando
Ao contar nomes, em desconto
Também incluo espaços brancos».

Adeus, Poeta, em novo Porto
Dos sem-regresso, tempo além:
Até próximo encontro nosso,
Descansa em paz, com Deus! Amém.

— Em 9 de Outubro de 2003, a quatro anos da morte do grande Poeta da Lusofonia.

Gastão Cruz *Escarpas* (2010)

GLENN GOULD

Depois de sete anos recolheu-se
à comedida sombra dos estúdios;
não queria exceder o som exacto

que devia criar, o seu volume:
só assim pronunciaria
convictamente, sobre o que saía

das teclas percutidas,
como se já cantasse, soltas sílabas;
exemplo para poetas poderia

ser o deste pianista ao recusar-se
a forçar o seu som até que enchesse
enormes salas (ele próprio o disse):

os grandes artesãos sempre algo ensinam
ao verso como outrora manotele
a João Cabral de Melo Neto

ALGUNS PIANISTAS

Emil Gilels tocava
como se detivesse fogo ou água:
em torno dele a luz formava um laço
de ouro líquido jorrando do teclado

A cabeça potente assemelhava-se
à do autor do som que se expandia
como de ouro fundido um
largo rio

Sviatoslav Richter imitava
o rigor da poesia ou da leitura
que dela fazem os que lêem nela
do universo a explosão futura:

em cada nota morre o universo
tal como em cada sílaba
da poesia, por isso ele tocava
em sala escura

e uma pequena luz mostrava a pauta
somente, para que não se perdesse
nenhum quinto de som, sua vogal,
e, ele e o público, nada os distraísse

Arturo Benedetti Michelangeli
vinha segundo a lenda acompanhado
de dois pianos e não agradecia
aplausos: só a música

e os autores dela deveriam
merecer o aplauso que era a escuta

apenas, uma arte tão difícil
e rara de que tanto necessita

também a poesia; a perfeição
parecia o limite inatingível,
por vezes atingível mito fixo
num céu longínquo como a arquetípica

imagem do pianista, este ou outro
dos que cantei ou já cantara quando
os vira como exemplos do domínio
dos braços e da mente sobre o rio,

em vertigem,
do som feito sentido,
assim sobre o teclado as evidentes
mãos de Horowitz

Frederico Lourenço *Santo asinha e outros poemas* (2010)

TEMPO DESDOBRADO

para Carlos Mendes de Sousa

um tempo se desdobrou
do tempo
João Cabral de Melo Neto

Há um respirar alheio ao tempo.
Na geometria dos triângulos,
tudo se abre, nada se fecha.

O contrário não exclui o seu contrário,
e por isso quem respira alheio ao tempo
não deixa de estar no tempo desdobrado.

As tílias espalham em redor o seu perfume
de consonâncias perfeitas,
como no Lindenbaum de Schubert.

Cheira a Verão na Avenida Central
e debaixo das tílias falamos
sobre o curso das estrelas,

cuja história é também a nossa,
desdobrada no tempo
no desdobramento do nosso tempo.

Luís Filipe Castro Mendes *Lendas da Índia* (2011)

MEMÓRIA PESSOAL

A Revolução, quando na cidade passavam
as suaves raparigas, a Revolução,
o ciclópico ato, o dever comunista
inscrito no devir:
os seus conceitos eram duros como a pedra
dos poemas de Sophia ou de Cabral:
Marx lido pelas Grandes Écoles de Paris,
conceitos de rigor impiedosos;

e a operariazinha de Santa Iria de Azóia, encontrada
num convívio de estudantes e trabalhadores,
que corou de repente ao despedir-se de mim
(Avante, camarada, avante: deveria?)

Os papéis colados pelos muros
na policiesca noite da Lisboa,
os poemas mediocres que cantávamos
e a polícia a carregar por dentro das escolas,
para eu te levar pela mão até à rua...

António Carlos Cortez *O nome negro* (2013)

A POESIA

Cf. João Cabral de Melo Neto

A poesia abriu feridas
na sua fusão de sílabas
em transferências dúbias
em transfusões sanguíneas

A poesia insurgiu
a fala e remarcou terrenos
e mudou-te os termos
(é equação ou rio

ou rima ou solução?)
e fustigou teus dedos
e cansou teus passos
e cegou-te os braços

e teus ossos fendeu-os
O teu olhar fendeu
e apontou-te o mar
esse globo ocular

e mostrou-te aos poucos
os areias do ar
E consonante os ritmos
fechou esses gritos

e é ferida certa
processual e fria
um cianeto claro
uma prisão liberta

(e não é poesia)

Rosa de Oliveira *Tardio* (2017)

O TIL

o canavial é meu
joão cabral!

o til é uma flor enigmática
nasce em portugal
emudece em outros teclados
caminha sobre as águas do atlântico índico
é a barcaça barroca
tronco ao sol de agosto

o nome faz sorrir
o som tem retinir sexual

quando desaparece
as linhas ficam opacas
malvestidas

o til uma grande invenção

José Manuel Teixeira da Silva *Gazeta Literária* (2019)

JOÃO CABRAL NO CONSULADO DO PORTO

Há-de haver um poema sobre desatenções
e diversas faltas de amor, mas acreditem

sou alheio a esse facto

À falta de outra palavra
direi que nem sequer estou triste
porque apenas vejo o que vejo

Ergue-se, é certo, uma muralha e o nevoeiro
coroando as torres de imaginação
e poderia ao menos registar a poeira ferrugenta
e endurecida, súbitos vapores do lirismo

Desta vez de nada tomei posse
estão impecáveis os cadernos, as réguas
e os carimbos, cuido só das cortinas, dedicada
cegueira à luz que se perde no granito

Em pura verdade, volto o olhar
às extensões da Andaluzia, assaltam-me
recados urgentes do Recife, e nem esqueço
a minha ausência, dia após dia
a iluminar uma casa do Rio de Janeiro
Tudo expliquei com o justo exemplo
da faca, dispenso os dois gumes
as armas brancas em demasia

Quase nunca abro a porta que fizeram
os artesãos desta cidade, muito agradeço
tão boa madeira, deixa-me à distância de
soluços, catarros, gritaria solta do lugar

quando, de hora a hora, ofereço
o que tenho de melhor, um tal silêncio
e olhos que calhou estarem fechados

Anexo II. Para uma imagem espectral da biblioteca João Cabral

Obras de autores portugueses ¹⁹³				
Autor	Título ¹⁹⁴	Ano ¹⁹⁵	Gênero	Observação
Adolfo Casais Monteiro	<i>Simples canções da terra *</i>	1948	Poesia	
	<i>Simples canções da terra seguidas de uma ode a Gomes Leal</i>	1949		
Alberto de Lacerda	<i>Exílio</i>	1963	Poesia	
Alberto de Serpa	<i>A poesia de Alberto de Serpa</i>	1981	Poesia	
Alberto Ferreira	<i>Diário de Édipo *</i>	1965	Ficção	Dedicado em 1966
Alexandre O'Neill	<i>Abandono vigiado*</i>	1960	Poesia	Dedicado por Abel Fernando Morais Pereira Couto em 1967
	<i>Poemas com endereço</i>	1962		
	<i>Feira cabisbaixa</i>	1965		
	<i>Poesias completas</i>	1984		
Alexandre Pinheiro Torres	<i>Poesia: programa para o concreto *</i>	1966	Crítica literária	
Almeida Faria	<i>Rumor branco</i>	1970 [1962]	Romance	2ª edição
	<i>Cavaleiro andante</i>	1983	Romance	
António Fróis	<i>Missa da meia-noite e outros poemas</i>	1940	Poesia	
António Osório	<i>A ignorância da morte</i>	1978	Poesia	
	<i>O lugar do amor</i>	1981		
	<i>Décima aurora</i>	1982		
António Ramos Rosa	<i>Voz inicial *</i>	1960	Poesia	Dedicado em 1960
	<i>Ocupação do espaço</i>	1963		
António Rebordão Navarro	<i>Mesopotâmia</i>	1984	Romance	
António Reis	<i>Poemas quotidianos</i>	1957	Poesia	Dedicado por Jean François Peyret
	<i>Novos poemas cotidianos*</i>	1959		
	<i>Poemas quotidianos</i>	1967		
Armando Silva Carvalho	<i>Os ovos d'ouro</i>	1969	Poesia	
Arnaldo Saraiva	<i>ae</i>	1967	Poesia	Dedicado em 1985
	<i>In</i>	1983		
Carlos de Oliveira	<i>Poesias (1945-1960)</i>	1962	Poesia	
	<i>Poemas orientais</i>	1962	Poesia	Dedicado em 1962
Casimiro de Brito	<i>Jardins de guerra</i>	1966		
Clara Rocha	<i>Revistas literárias do século XX em Portugal</i>	1985	Crítica literária	
David Mourão-Ferreira	<i>Gaivotas em terra</i>	1964 [1959]	Novela	2ª edição
	<i>Os ramos, os remos</i>	1985	Poesia	
E. M. de Melo e Castro	<i>Queda livre</i>	1961	Poesia	

¹⁹³ As informações contidas na tabela foram retiradas do catálogo III Grande exposição de livros e documentos raros, antiguidades e objetos de arte, apresentando a biblioteca de João Cabral de Melo Neto, organizado por La Mansarde no Rio de Janeiro em 17 de março de 2000.

¹⁹⁴ Os títulos sinalizados com asterisco apresentariam, conforme descreve o catálogo, dedicatória do autor ou de terceiros.

¹⁹⁵ A indicação do ano de cada obra refere-se, portanto, ao ano da edição em questão, não coincidindo, muitas vezes, com a data da primeira publicação. Nestes casos, e nos casos em que o ano não aparece na descrição, incluímos o ano da primeira edição entre parênteses.

Eduardo Prado Coelho	<i>O reino flutuante *</i>	1974	Crítica literária	Dedicado em 1972
Eugénio de Andrade	<i>Ostinato rigore *</i>	1964	Poesia	Dedicado em 1966
	<i>Poemas (1945-1965) *</i>	1966		2ª edição
	<i>Antologia breve</i>	1980		
	<i>Branco no branco</i>	1984		
Fernanda Botelho	<i>A gata e a fábula</i>	1960	Romance	Dedicado em 1966
	<i>Calendário privado *</i>	1958		
Fernanda de Castro	<i>Poesia I (1919 a 1969)</i>	1969	Poesia	
	<i>Poesia II (1919 a 1969)</i>	1969		
Fernando Guedes	<i>Caule, flor e fruto *</i>	1962	Poesia	Dedicado em 1966
Fiana Hasse Paes Brandão	<i>Barcas novas</i>	1967	Poesia	
Francisco Sousa Tavares	<i>Combate desigual *</i>	1960	Ensaio	Dedicado em 1961
Gastão Cruz	<i>Hematoma</i>	1961	Poesia	
	<i>Escassez</i>	1967		
Jaime Cortesão	<i>Os descobrimentos portugueses*</i>	1940	História	2 volumes
João Gaspar Simões	<i>Crítica II (poetas contemporâneos) *</i>	1961	Crítica literária	
João José Cochofel	<i>Iniciação estética</i>	1958		2ª edição refundida
	<i>Os dias íntimos</i>	1959 [1950]		
José Augusto Seabra	<i>Desmemória</i>	1978	Poesia	
	<i>Poiética de Barthes</i>	1980	Ensaio	
José Cardoso Pires	<i>Cartilha do Marialva ou das negações libertinas *</i>	1960	Romance	
	<i>O hóspede de Job</i>	1963		
	<i>Jogos de azar</i>	1963	Contos	
José Gomes Ferreira	<i>Poesia III</i>	1963	Poesia	
	<i>Imitação dos dias</i>	1966		
José Régio	<i>Jogo da cabra cega</i>	1934	Romance	
	<i>As encruzilhadas de Deus</i>	1936	Poesia	
	<i>Histórias de mulheres</i>	1946	Novelas e contos	
Luísa Dacosta	<i>De mãos dadas estrada afora</i>	1971		
Manuel Mendes	<i>Pedro, romance dum vagabundo</i>	1963 [1954]	Romance	
Maria da Saudade Cortesão	<i>O dançado destino</i>	1955	Poesia	
Mário Dionísio	<i>Memória dum pintor desconhecido</i>	1965	Poesia	
Napoleão Lopes Filho	<i>Interpretação silenciosa de dois poemas de João Cabral de Melo Neto</i>	1964	Crítica literária	Dedicado em 1965
Óscar Lopes	<i>Uma espécie de música: a poesia de Eugénio de Andrade*</i>	1981	Crítica literária	
	<i>Antero de Quental, vida e legado de uma utopia</i>	1983		
	<i>Jaime Cortesão 1884-1960*</i>	1985		
Rosa Maria Martelo	<i>Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto</i>		Crítica literária	
Ruben A.	<i>Páginas IV</i>	1960	Ficção	
	<i>Júlia: uma peça em dois actos</i>	1963	Teatro	
	<i>A torre de Barbela</i>	1964	Romance	
	<i>O outro que era eu</i>	1966	Novela	
	<i>Páginas V</i>	1967	Ficção	
	<i>O mundo à minha procura: autobiografia</i>	[1964]	Ficção	

Ruy Belo	<i>Boca bilingüe</i>	1966	Poesia	
	<i>Homem de palavra(s)</i>	1970		
Ruy Cinatti	<i>O livro do nómada meu amigo</i>	1966 [1958]	Poesia	2ª edição
	<i>Sete septetos</i>	1967		
Salette Tavares	<i>14563 letras, de Pedro Sete *</i>	1965	Poesia	
	<i>Quadrada</i>	1967		
Sophia de Mello Breyner Andresen	<i>Poesia</i>	1944	Poesia	
	<i>Coral *</i>	1950		
	<i>Mar novo</i>	1958		
	<i>Dia do mar</i>	1961		
	<i>Livro sexto</i>	1962		
	<i>Contos exemplares</i>	1962		
	<i>Geografia</i>	1967		
	<i>O nome das coisas</i>	1977		
	<i>Navegações*</i>	1983		Acompanha disco gravado pela autora
	<i>Hamlet</i>	1987	Teatro	
Vasco Graça Moura	<i>A variação dos semestres deste ano; 365 versos seguidos de a Escola de Frankfurt</i>	1981	Poesia	Tiragem de 350 exemplares, sem circulação comercial
Vergílio Ferreira	<i>Alegria breve</i>	1965	Romance	
Vitorino Nemésio	<i>Caatinga e terra caída: viagens no Nordeste e no Amazonas</i>	1960	Diário de viagem	
	<i>Limite de idade</i>	1972	Poesia	A edição acompanhava um disco intitulado "O autor fala do livro", que incluía a leitura de poemas

Anexo III. Inéditos & dispersos

Prefácio para a Antologia “De António Nobre ao Saudosismo”

Os editores desta Antologia concordaram em deixar ao seu organizador a mais completa liberdade de escolha: de autores e de textos. Isso significa que os Editores desta Antologia estiveram de acordo que uma sensibilidade brasileira moderna, entregue unicamente a si mesma (a seu gosto, tanto vale dizer, como Valéry, a seus mil desgostos) presidisse à seleção desta série de poesias portuguesas, agora publicada no Brasil para o leitor brasileiro.

Fazer uma tal concessão significa, implicitamente, concordar com que nenhuma consideração estranha ao puro exercício dessa sensibilidade deveria intervir. Referimo-nos (e desde logo, por estarem muita vezes associadas a este gênero de publicações) a considerações da natureza das eruditas, das que visam documental tal período ou tal movimento de uma história literária qualquer traçar deles um retrato completo; apresentar todas as inúmeras variações que compõem a fisionomia de uma determinada fase de história literária, com todas as incontornáveis correntes internas, subterrâneas, todas as ligações secretas e frágeis de famílias de espíritos, que se estabelecem e logo se rompem, todos os caminhos empreendidos ou simplesmente entrevistos.

Não queremos significar, com tais palavras, nenhuma repulsa a essa espécie de micro-história literária, tão cara, por exemplo, aos que lidam com o aspecto pedagógico da atividade literária: professores e estudantes de história das literaturas. Apenas definir, logo de início, o caráter do presente volume. Para realizar o trabalho de escolista, não só nos faltaria a qualificação necessária como, sobretudo a documentação indispensável e o gosto. Documentação (em textos propriamente e em informações) quase impossível de se obter no Brasil, onde, apesar da língua comum, muitos dos nomes de poetas portugueses aqui reunidos vão soar, estamos certos, como se pertencessem a autores tchecos.

Do fato de ser brasileiro o organizador desta Antologia, toda uma série de problemas vai surgir, quer no que diz respeito ao conjunto de mitos que caracterizam a literatura de qualquer país, quer na ordem do instrumento linguístico propriamente, isto é: as diferenças prosódicas, tão mais sensíveis numa arte como a poesia, essencialmente apoiada na musicalidade das palavras; as diferenças semânticas; as diferenças no valor de circulação das palavras, que dão um ar de raridade a expressões perfeitamente comuns entre portugueses, ou a recíprocos, etc... diferenças todas essas que contribuem para anular uma quantidade considerável de efeitos desejados pelos autores e obtidos, certamente, entre os leitores de seu país, tanto é verdade que a poesia parece concorrer para torna mais irredutíveis, não só as línguas nacionais como as próprias línguas individuais.

Outro traço da sensibilidade que presidiu à elaboração desta Antologia é o fato de ser ela uma sensibilidade moderna. Moderna no sentido de que as manifestações da chamada literatura moderna existem para ela, e com um valor poético que nada tem do puro interesse científico: psicológico ou linguístico.

Quanto a este ponto, creio que o risco sofrido pelos Editores aumentou aqui consideravelmente. Aumentou, por exemplo, em relação à bela Antologia dos “POETAS NOVOS DE PORTUGAL” que para esta mesma coleção organizou Dona Cecília Meireles, na verdade só podendo resultar muito mais fecundo o encontro de qualquer sensibilidade com as obras de um grupo de poetas de sua própria geração. Sobretudo, como foi ali o caso, quando tal sensibilidade pertence a um autor para quem se colocam idênticos problemas de ordem criadora. No caso, a valorização de técnicas tradicionais, preocupação que faz a experiência da autora de “MAR ABSOLUTO” tão parente da realizada por grande parte daqueles poetas novos de Portugal.

Na situação presente, tal conjunção não se estabeleceu. Estabeleceu-se, ao contrário, uma diversidade enorme de idade (tanto vale dizer: de gosto) entre poetas que floresceram no fim do século passado e princípio deste século, e um escritor nascido para a vida literária depois de 1940. Por outras palavras: nenhum contato afetivo existiu antes (que de alguma forma, pudesse favorecer a receptividade) entre autor e crítico, ou melhor entre autor e leitor, nenhuma influência havendo tais autores exercido (sua estética, seus pontos de vista) na formação de um tal leitor.

Aliás, contemporaneamente, o problema dessa verdadeira luta de gerações parece conter um elemento mais sério do que uma simples diversidade de gostos. Ou por outra: um elemento mais sério do que uma simples diversidade de gosto não explica suficientemente. Na verdade, se é certo que o sentido moderno da poesia está determinado pelo que alguns autores denominam a “prise de conscience” de si mesma, é uma certeza disso decorrente que o contacto com a poesia condicionada por essa consciência haveria de transformar, essencialmente, a posição de um qualquer leitor moderno, quando colocado diante de poetas como (já que aqui é questão deles) os da fase que na literatura portuguesa vai de António Nobre ao movimento do “saudosismo”. Este foi o principal problema que nos acompanhou durante o trabalho de preparação desta Antologia e que, durante todo o curso de seu desenvolvimento, nos fez duvidar se, em lugar de escolher o que neste poetas é o mais característico não estaríamos a destacar o que possuíam eles de mais moderno, de precursores.

Gostaríamos de saber esboçar aqui (e o lugar me parece próprio), permanecendo no campo estritamente econômico das relações entre produtor e consumidor do objeto poético, o sentido em que, sob a influência dessa poesia consciente de si mesma, se modificou a sensibilidade do leitor moderno. Cumpre fazer notar que dos vários aspectos dessa “prise de conscience” retivemos aqui, unicamente, aquele que viria libertar a ideia de poesia da ideia de obediência a um certo número de regras fixas.

Não há dúvida que, à afirmação feita acima, da existência de uma sensibilidade moderna caracterizada, uma fácil objeção pode ser apresentada: a de que essa chamada consciência de si mesma não poderia transformar num único sentido a sensibilidade de um leitor moderno, pelo fato muito simples de que ela veio agravar, ainda mais, a diferença entre os dois tipos de artistas que vemos se substituir na história dos espíritos e os quais, contemporaneamente, parecem aplicados a tocar os pontos extremos do romantismo e da elaboração clássica. Isto é: essa consciência de si mesma resultou na atitude estética daqueles que se parecem abandonar às obscuras leis do acaso (cujo interesse o leitor moderno costuma descobrir nas fugitivas revelações que o ditado do inconsciente vai, desorganizadamente, semeando, e se destacam e se desprendem do fundo neutro do poema) e, num campo oposto, na atitude daqueles outros autores em quem tal consciência da poesia está associada a uma correspondente consciência artísticas (autores em que há de assinalar o trabalho de eliminação de todo o material neutro, em benefício do poeticamente válido, do maior rendimento poético).

Entretanto, e apesar da contradição acima apontada (de resto absoluta, quando se encara tais autores do ponto de vista de sua poética), e apesar do que a leitura do primeiro desses dois tipos de poetas exige de passividade distraída e a dos últimos de atenção continuada, essas duas atitudes se identificam no fato de ambas reduzirem a unidade poética a um mínimo material; no fato de ambas tratarem o poema como uma coleção de entidades poéticas completas em si, mais ou menos frequentes, quer se trate de um ou outro tipo, soltas entre grandes extensões de matéria indiferente ou perfeitamente organizadas, umas às outras (mas ainda aqui valendo mais por si próprias do que em função do conjunto); ou, concluindo, no fato de ambas as atitudes proporem à sensibilidade do leitor pequenas unidades poéticas (uma imagem, uma relação de palavras, uma palavra num estado de solidão absoluta e independência), súbita e inesperadamente reveladas.

Uma tal concepção de poesia determinou o que acima chamamos uma “sensibilidade moderna”. Contrariamente a um tipo de sensibilidade que exigia menos do verso e muito mais do poema;

contrariamente a um tipo de sensibilidade para quem a poesia não era, puramente a sensação que pode suscitar em vós a surpresa de uma imagem, mas a demorada contemplação de uma coisa que a obra literária evocava ou comentava para ela, sensibilidade que, de resto, justificava (por exigi-las e aceita-las) a poesia épica e a poesia dramática, contrariamente a essa sensibilidade, dizíamos, a do leitor moderno se caracteriza pela sua descontinuidade.

Esse caráter da sensibilidade moderna que parece funcionar sob o efeito de choques, (ou esse vício, como preferirão muitos chamar) torna, forçosamente, um tanto particular a convivência de um leitor moderno com obras de poetas mais antigos. Tornou um tanto especial o trabalho de escolha destes poemas. Na seleção de tal ou qual poema ele há de ter desenvolvido sua ação subterrânea, no sentido de, por exemplo, valorizar, em detrimento do poema tal ou qual imagem; em prejuízo de sua significação, sua atmosfera; em detrimento de sua continuidade orquestral, tal ou qual efeito melódico; em prejuízo de suas qualidades intelectuais, suas qualidades sensoriais.

&&&&&&
&&&&&
&&&
&

Estes são apenas dois problemas nascidos da situação criada com a encomenda da presente Antologia. Outros que existem, e que poderiam ser facilmente desdobrados deles, por agravarem ainda mais o mal-entendido que toda literatura traz em si, não virão tornar esta seleção de textos absolutamente irrepresentativa do momento que pretendeu resumir?

Cremos não ter muito direito a formular uma tal dúvida, desde que aceitamos um trabalho dessa natureza. Daí preferirmos pensar que ela não se justifica, pelo menos de um modo tão absoluto, e que a ela tenhamos sido levados pelas lentas indecisões, próprias a qualquer trabalho de escolha, a respeito de textos a incluir e a eliminar.

Como quer que seja, tais reservas no frontispício destas páginas não serão de todo inúteis, por nos parecerem que ajudarão a desculpar certas incompreensões mais visíveis.

Rio de Janeiro, 1946

A poesia de João Cabral de Melo Neto (1960), Sophia de Mello Breyner Andresen

*Esta folha branca
me prescreve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso
(Duas Águas)*

Numa linguagem nua, despojada de todos os enfeites e franjas, João Cabral de Melo torce o pescoço à eloquência e

*sem perfumar sua flor
sem poetizar seu poema*

escreve uma das poesias mais limpas que conheço.

Em “Uma faca só lâmina”, em “Alguns toureiros” este poeta diz-nos aquilo que a sua poesia é e aquilo que ele quer que ela seja. Pois uma das características da sua poesia é ser voluntária e consciente, medida e calculada como uma arquitectura.

Quando no poema “Campo de Tarragona” João Cabral de Melo diz:

*podeis vê-las, recortadas
com as torres oitavadas
de suas Igrejas pardas,
igrejas, mas calculadas.*

eu penso que dos seus poemas se poderia dizer:

“poemas, mas calculados”.

Não há nele nem o mais leve vestígio de desfalecimentos literatos. É um poeta que não faz concessões nem a si próprio, nem ao público, nem ao poema. A sua regra é escolher o mais difícil.

A sua linguagem é seca e certa como o gume duma faca, como o tiro de uma bala, como o bater dum relógio. Só diz o que é preciso.

Os seus poemas são construídos num exacto contraponto, numa densidade de palavra a palavra. Por isso o poema “Uma faca só lâmina” é um poema longo que tem a densidade e a perfeição dum poema curto. Um poema tão belo que a melhor maneira de o definir é citar aqueles versos em que João Cabral de Melo define a poesia:

*o que em todas as facas
é a melhor qualidade
a agudeza feroz
certa electricidade*

*mas a violência limpa
que elas têm, tão exactas,
o gosto do deserto,
– o estilo das facas.*

Mas esta lúcida economia de economia de meios, esta perfeição calculada e consciente não são uma arte poética, uma receita que se possa aprender e aplicar. Se o poeta pode evitar:

*as palavras que perderam
no uso todo o metal*

É porque ele leva dentro de si a presença viva e ávida da poesia, aguda como uma faca, densa como uma bala, exacta como um relógio.

O poeta não é um homem que tem mais habilidade do que os outros para usar as palavras. Mas é sim um homem que leva dentro de si a poesia. A poesia com o seu rigor, a poesia com a sua exigência, a poesia com a sua aguda e terrível fome da realidade.

*pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário.*

E somente ela conduz o poeta.

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

A poesia de João Cabral de Melo está voltada de frente, em seu desejo de lucidez, para a realidade concreta. O seu poema tenta rodeá-la. É como um lápis de bico muito afiado descrevendo numa linha nua o contorno dos objetivos. É assim que ele põe em nossa frente tão nitidamente desenhada com palavras, a bailadora do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”:

*linear, numa só corda
em ponto e traço, concisa
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.*

Mas a sua técnica não é só a técnica dum desenhador. É também na sua forma de tomar e retomar o tema, a técnica do compositor musical.

Nos poemas “Uma faca só lâmina”, “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”, ele usa a variação da repetição ligando cada imagem à imagem que a repete numa sucessão imediata e nua.

A poesia de João Cabral é lúcida e rigorosa. E é uma ascese. Creio que é o seu gosto da ascese e sua necessidade do concreto que tanto o aproximam da Espanha.

No poema “Alguns toureiros” ele diz:

*sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:*

*como domar a explosão
com a mão serena e contida
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,*

*e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.*

Aquele que ama verdadeiramente a realidade, busca a realidade em si e rejeita enfeites e ilusões. A poesia de João Cabral de Melo é essa fome exacta e limpa e lúcida de realidade. Como o “canto a palo seco” é a sua poesia:

*é um canto que exige
o ser-se ao meio-dia
que é quando a sombra doge
e não medra a magia.*

Discurso de agradecimento ao Prêmio Camões

É com imensa alegria que recebo o prêmio Camões das mãos do Presidente do Brasil e do Presidente de Portugal. Não por vaidade, mas por sentir que não foi de todo inútil ter vivido para a literatura, apesar de ter sido diplomata a vida inteira. Profissão que escolhi, bem entendido, por ser a que mais se concilia com a vida de escritor. Viajei muito, vivi em muitos lugares e provavelmente minha vida teria sido um caos se não houvesse a linha e a agulha da poesia (ou o esquadro e a régua do arquiteto), disciplinando, dando um sentido ao caos.

E falei de alegria (eu que não gosto de palavras abstratas), porque o prêmio que ora me outorgado não exigiu dos que me outorgaram que dessa obra tivessem tido conhecimento através de uma tradução: não tenho o menor interesse pela tradução dos meus poemas. Se conheço a língua para a qual são traduzidos (o francês, o espanhol ou o inglês, por exemplo), simplesmente não os leio.

Tenho um conceito de poesia que se firmou desde cedo, passada a época juvenil das influências surrealistas que, na verdade, logo se tornaram cubistas, ou melhor, construtivistas. Nunca cedi ao automatismo: a poesia logo passou a ser para mim o equivalente plástico da realidade, tornando-se por severa ordem racional, arquitetura.

Sempre organizei o poema em estrofes, as estrofes em versos, os versos em determinado número de sílabas. Não é o momento de dissertar sobre o processo de minha criação literária. De sobra a conhecem os que me conhecem e, os que ainda não a conhecem, ficariam perdidos num mar de palavras sem o apoio da explicação. Portanto, é altamente lisonjeiro para uma pessoa que não tenha começado sua obra a partir de uma formação clássica, como é comum no Ocidente, que eu tenha sido contemplado com o prêmio que leva o nome do maior dos escritores portugueses.

Porque embora seja leitura obrigatória desde os tempos da adolescência nos colégios brasileiros, só bem mais tarde se descobre a grandeza, a magnitude de um poeta como Camões.

Os *Lusíadas*, que são o orgulho da nossa língua, não é de fácil leitura, dadas as alusões mitológicas, as construções complexas, as referências históricas, geográficas, astrológicas, etc., etc. Só aos poucos, com o passar do tempo e a releitura minuciosa, se vão descobrindo as qualidades do inventor (na acepção poundiana) e que são aquelas que distinguem sua obra das dos outros renascentistas, seja um Petrarca, na parte lírica, um Ariosto, um Tasso, na épica.

Camões, absorvendo toda a cultura da época, consegue um feito histórico, tão grande quanto os que descreve nos *Lusíadas*: fixa a língua portuguesa, enobrece-a, enriquece-a, no momento em que ainda é usada lado a lado com a espanhola, chamando a atenção até dos grandes críticos europeus. E, inserindo no poema dados biográficos, comove pela verdade de muitos episódios que, figurando em grandes antologias, ganharam independência e foro de poemas autônomos.

A parte lírica, feita de canções, sonetos, redondilhas, permanece entre as mais importantes de todos os tempos. E eu, por menos que deva ao Renascimento, não posso deixar de reconhecer sua enorme importância na história da literatura luso-brasileira. Verdade que grandes têm sido os esforços para desvinculá-los — o Movimento de 22, no Brasil, é a maior prova de busca da independência de nossa literatura em relação à portuguesa. Mas há um momento em que é preciso dar-se conta de que as diferenças são acréscimos, não subtrações, e a língua é a mesma, tanto assim que o prêmio é dado a um brasileiro (que é sobretudo um pernambucano), e que se faz aqui receptáculo de uma homenagem a todos aqueles que hoje poderiam estar no meu lugar — e são muitos — e de certa forma estão aqui comigo, neste momento de confraternização e solidariedade.

(Lido pelo diplomata Dário Castro Alves, ex-embaixador do Brasil em Portugal, na cerimônia de entrega realizada em 23 de outubro de 1990)

Anexo IV. Acervo iconográfico

Periódicos & documentos



Figura 48: Páginas da revista *Manchete*

CASA DA COMÉDIA
 Hoje ESTREIA
 a dias seguintes
 pelas 22 horas

«Morte e Vida Severina»
 (Auto de Natal Pernambucano)
 de
João Cabral de Mello Neto
 Direcção e encenação de
Maria Barreto Leite

Visite o Clube e faça-se sócio!
 Rua S. Francisco Borja, n.º 24
 Telef. 67 72 99
 (espectáculo para maiores
 de 12 anos)

Figura 49: Anúncio do *Diário de Lisboa*, 29 jan. 1966

AVENIDA Só hoje, às
 21.30 e às 23
 horas, o ex-
 traordinário
 espectáculo que conquistou o
 Grande Prémio do Festival In-
 ternacional de Teatro Universi-
 tário, em Nancy

**MORTE E VIDA
 SEVERINA**

Figura 50: Anúncio do *Diário de Lisboa*, 31 mai. 1966

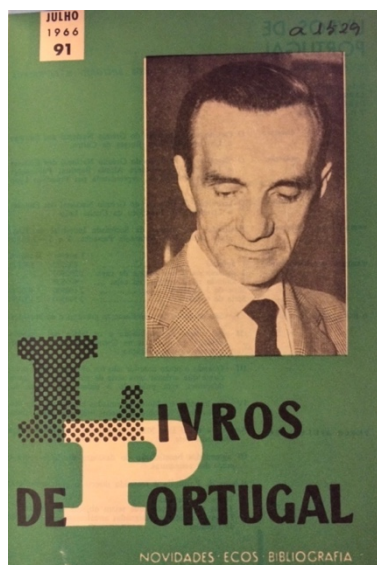


Figura 51: Capa de *Livros de Portugal: Boletim Mensal do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros*

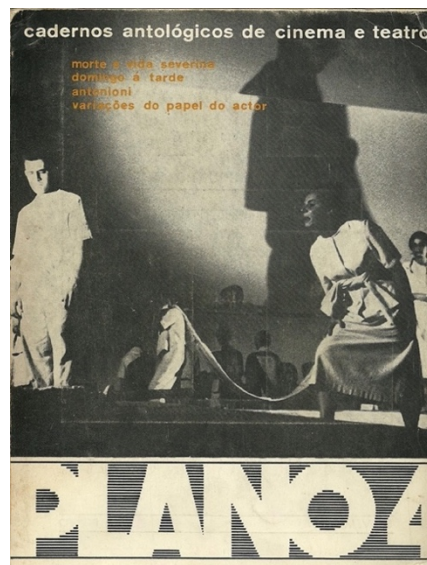


Figura 52: Capa de *Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro*

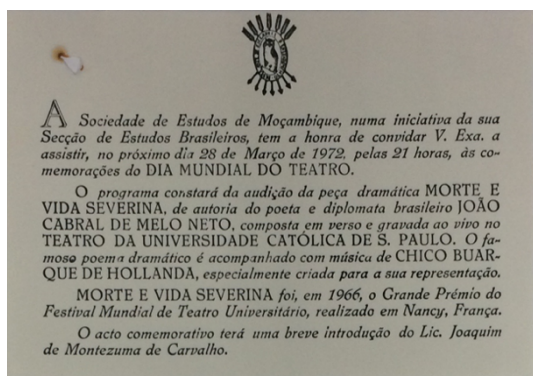


Figura 53: Convite enviado por Joaquim Montezuma de Carvalho



Figura 54: Fita cassette de *Morte e vida severina*, Arquivo Mário Pinto de Andrade

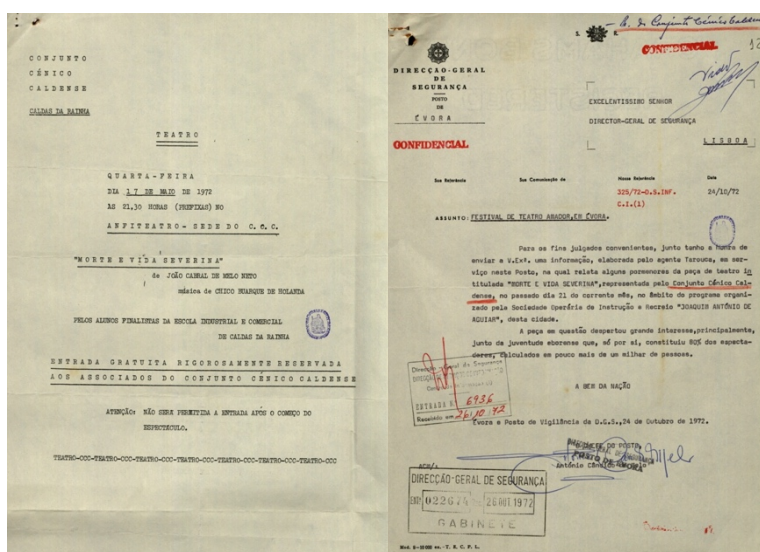


Figura 55: Páginas do processo PIDE/DGS n. 5118-NT-1291



Figura 56: Capa do suplemento "Literatura Brasileira, Hoje", 31 mar. 1968

Figura 57: Capas do Jornal do Fundão, 14 e 21 jan. 1966

A Direção da Livraria Quadrante convida para uma conferência que o Dr. GEORG RUDOLF LIND, professor extraordinário da Universidade de Bochum (Alemanha), proferirá no dia 31 de Março, pelas 18.30, subordinada ao tema: — 1969 —

JOÃO CABRAL DE MELO NETO — MODELO DE UM POETA OBJETIVO.

Colaborarão com o conferencista, lendo alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, dois estudantes brasileiros.

EDUARDO R. FERREIRA, LDA. - AV. LUÍS VIVAR, 85-C • TELÉF. 1 53 42 62-53 37 66 • LISBOA 1 - PORTUGAL

Figura 59: Divulgação da Galeria Quadrante

Diário de Notícias
20-1-1985

João Cabral de Melo Neto

Estou cansado de estrangeiro

Entrevista de Alice Vieira

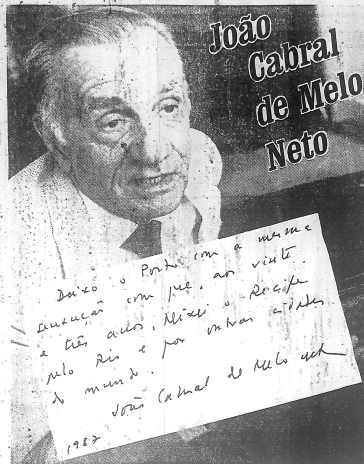


Figura 58: Entrevista ao Diário de Notícias, 20 jan. 1985

8 / Cultura

JN

28-6-87



«DEIXO O PORTO COM A MESMA SENSACÃO COM QUE AOS 23 ANOS DEIXEI O RECIFE...»

Por ANA VITÓRIA (texto) e MARCO (fotos)

Ele é um dos maiores poetas vivos de língua portuguesa. Durante dois anos foi conselheiro-geral do Brasil no Porto. Agora, depois de exercer funções na cidade para se retirar para o Rio de Janeiro, onde pensa poder finalmente participar na Academia Brasileira de Letras, João Cabral de Melo Neto confessa que parte, mas já sente saudade. «Deixo o Porto com a mesma sensação com que, aos 23 anos, deixei o Recife — assegura-nos. Isto, apesar de a sua estada na Cidade Invicta se circunscrever apenas a pequenas viagens entre o edifício do consulado, e a «Vila Adriana», de um estilo que, a ela, faz recordar paragens pernambucanas.

João Cabral de Melo Neto, diplomata e poeta. Tem actualmente 87 anos. Viveu a maior parte do tempo fora do Brasil. Ao todo, quase meio século. Vinculado ao caldeirão e ao ambiente do trópico norte do «país irmão» e à cultura andaluz, o senhor embaixador português da sua vida multicontinental e reportada.

Natural do Recife e sendo esta cidade geminada com o Porto, é de opinião de que haverá alguma coisa de comum do ponto de vista geográfico e cultural entre as duas cidades. «Deixe, existe um problema muito interessante de ordem histórica que tem a ver com a origem do sobrado negro do Recife. Houve até uma polémica que durou muitos anos».

João Cabral de Melo Neto recorda as duas viagens europeias sustentadas por José de Castro e Gilberto Freyre. «O primeiro disse que os sobrados eram derivados por causa de elevação do preço do terreno. Tal teoria era construtiva e faze-

diplomática. «Também durante este tempo não convivi com os meus confrades escritores. Foi uma época em que passei mais tempo, que escrevendo os convites».

Contudo, o tempo de permanência na cidade permitiu a João Cabral de Melo Neto constatar a verossimilhança de muitos vocabulários utilizados em Portugal e em Pernambuco.

«Eu vejo muitas palavras

mundo, recorda que contactou com Eugénio de Andrade, Alberto Sampaio (que se conhecia de cerca de 10 anos), Egito Gonçalves, Albano Martins, Luís Vilela Leite.

«A poesia é muito importante. O que leva o poeta a escrever deve ser coisa de tipo psicológico. Em nenhum país se pode viver exclusivamente de poesia. São outros os que encontram em todos os lugares que andei

bral de Melo Neto afirmou que a universalidade dos poetas é «chancelada» por «esse negócio do livro que existe no carácter da literatura. Isso é uma das coisas mais complicadas que eu não consigo entender. Não compreendo por que é que não há uma literatura de livros portugueses no Brasil e de livros brasileiros em Portugal. A tendência seria de se escrever o livro de um poeta português

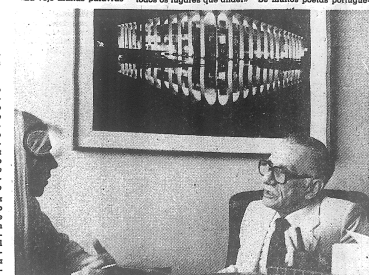
que mais próximo é uma quarta vez que esse mulher de António Moraes Silva foi mesmo Moraes que fez o primeiro dicionário de língua portuguesa. Ela era um homem de diâmetro, porém, embora eu não tenha herdado nenhum. Viagem muito. Depois, chegou a Pernambuco, comprou três engonhas, foi plantar cana e escreveu o dicionário. A minha influência foi pesada em S. Lourenço de Matos e Moraes, entre outros, e a polí-

senal no «espírito dos lugares», disse João Cabral de Melo que a maioria de sua poesia está engonhada, embora haja alguns sobre Espinha, uma vez que serviu lá muito tempo... Experimente para ver o que o Porto lhe inspirou.

Este diplomata-poeta que viveu 15 anos no Brasil de futebol «até campeão brasileiro de modalidade», no Recife, que, aos 23 anos, partiu para o Rio, de onde saiu aos 27 para se dedicar à internacional da sua missão, confessa que «escrever poesia aos 87 anos é um pouco fora de moda. Talvez o livro que estou a escrever seja o último. Quanto à importância do poeta brasileiro, acho que é sempre seguinte é que vai dizer as coisas pensando por uma linha tão rica como a anterior ou se houve uma certa estagnação».

João Cabral de Melo Neto, o poeta das coisas, das coisas, das pedras, terminou dizendo que «acho que a poesia não está fora de moda. Ela é a linguagem que a literatura e a arte. É o uso, extremo dessa linguagem é a poesia. E através dela que se fazem experiências que depois irão ser aproveitadas pelos romancistas».

Ao falar pela última vez do Porto, o poeta preferiu escrever: «Deixo o Porto com a mesma sensação com que, aos 23 anos, deixei o Recife pelo Rio e por outras cidades do mundo».



«Vivi quase meio século fora do Brasil. Acho que já é tempo de acalmar. Restar a escrita, a poesia e encerrar as minhas histórias com a paisagem multicontinental de Pernambuco. O tempo que passei no Porto foi mais aproveitado a ler do que a escrever. A descompa não me permitiu um contacto mais activo com os meus confrades poetas — diz ao JN o poeta e diplomata na hora do regresso.

— diz ainda João Cabral Neto, acrescentando que as relações Portugal/Brasil tendem a ser uma «viagem positiva», principalmente depois das visitas de Sampaio e Mário Soares. Mas em geral a economia é mais lenta que a política. Muitas viagens desses dois não se realizaram, mas com certa lentidão», conclui.

Exemplo desta falta de vontade e intervenção é o que se relaciona com a distribuição literária. João Ca-

«Talvez o livro que estou a escrever seja o último».

O autor do conhecido auto de Natal «Oferio e vida severina» reconhece que tem uma ligação linguística com portugueses: «Uma composição portu-

«Aproveitei para pôr leitura em dia».

O nosso interlocutor con-

Figura 60: Entrevista ao Jornal de Notícias, 28 jun. 1987



Figura 61: Capa e página do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, n. 428, 18-24 set. 1990



Figura 63: Página do *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, n. 434, 30 out-5 nov. 1990

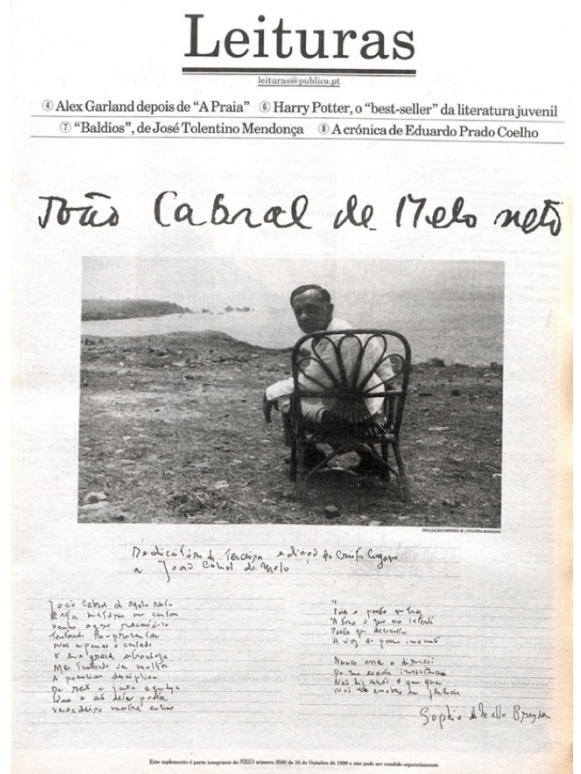


Figura 62: Capa do suplemento "Leituras", do *Público*, 16 out. 1999

Postais & bilhetes

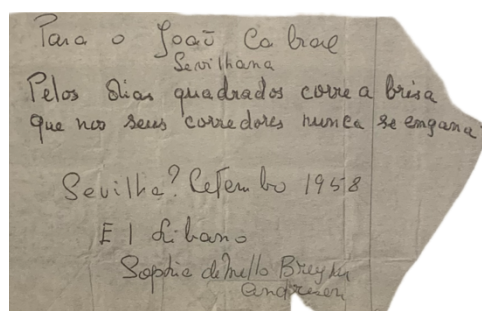


Figura 65: Manuscrito “Pátios”

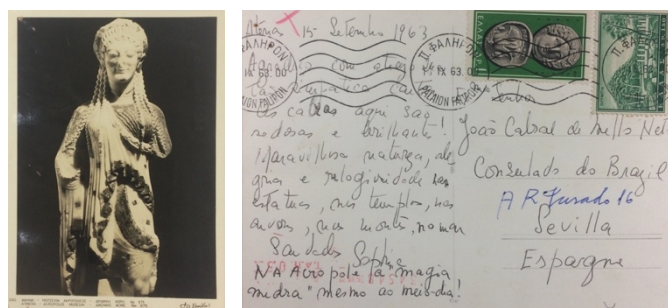


Figura 64: Cartão-postal enviado por Sophia de Mello Breyner Andresen, Atenas, 15 set. 1963



Figura 67: Cartão-postal enviado por Murilo Mendes, Lisboa, 22 ago. 1963

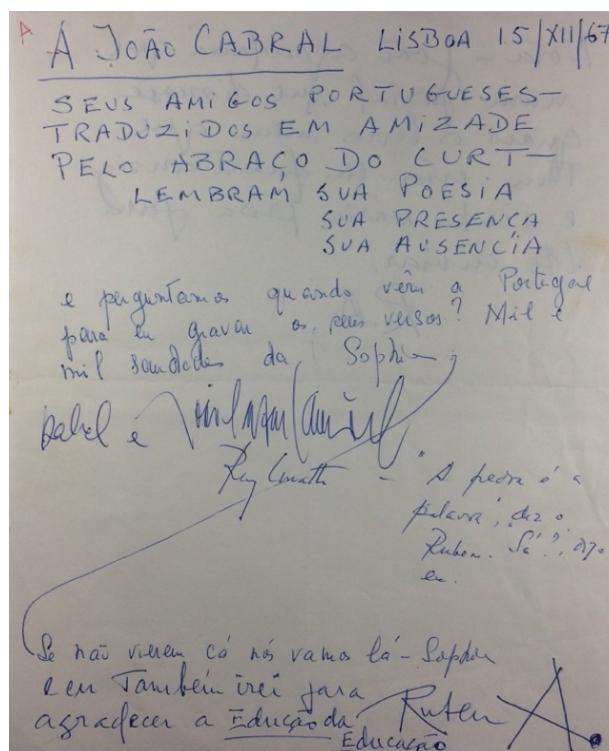


Figura 66: Carta coletiva enviada por Sophia de Mello Breyner Andresen, Lisboa, 15 dez. 1967



Figura 68: Cartão-postal enviado por Vitorino Nemésio, Lisboa, 17 ago. 1968

DIÁRIO DE NOTÍCIAS
DIREÇÃO
Freire Natércia José Cabral de
Gêlo edit.
Grato sobretudo de apro-
a parte do seu livro Dois
Parlamentos, a quem tudo
que o felicit pelo livro

o livro de Natércia
Shannon Gato,
Natércia Freire

Figura 69: Bilhete enviado por Natércia Freire

ÓSCAR LOPES
R. DE BELOS ARES, 185
TELEF. 61-946
PORTO
11/12/63
Querido Paulo:
Agradeço a amável oferta dos Poemas Escalhedos,
e junto envio o livro que sobre eles escrevi.
Por de culpa de certa obscuridade, não de
tudo maduro, pois, além de pré-conceito in-
consciente, o texto original foi adaptado
em cerca de 25 linhas - de modo que o
carga à pessoa, em favor tipográfico. Seu
Lopes

Figura 72: Bilhete enviado por Óscar Lopes, 11 dez. 1963

com os melhores cumprimentos
e muito sensibilizado pela gentileza
da oferta do "Poemas Escalhedos",
e agradece,
MIGUEL TORGA
felicitos vivamente o seu
autor e desejo-lhe um
feliz Natal.

Figura 71: Bilhete enviado por Miguel Torga

MÁRIO DIONÍSIO
Cumprimentos e agradeço a
amabilidade da oferta dos
seus livros, incluindo "Academias".
Lisboa, Janeiro, 1960.

Figura 73: Bilhete enviado por Mário Dionísio

URBANO TAVARES RODRIGUES
Com profundos cumprimentos e muito grat,
vem dizer o infinito prazer com o
seu "Poemas Escalhedos".
RUA LATINO COELHO, 23, 4.º • LISBOA 1

Figura 70: Bilhete enviado por Urbano Tavares Rodrigues

Com os melhores cumprimentos,
Marcello Caetano, agrade-
ce a oferta do "Museu de Tudo", que lhe
chamou de interesse por essa presença anti-
barbora que prefere "o reto, tão caneto,

Figura 74: Bilhete enviado por Marcello Caetano, 4 fev. 1976

direto ao que insiste".
4. fev. 76

Fotografias



Figura 75: João Cabral, Fernanda Botelho e David Mourão-Ferreira



Figura 76: João Cabral e Eugénio de Andrade, México, 1981



Figura 77: Agustina Bessa-Luís, Alberto de Oliveira Luís, João Cabral e Arnaldo Saraiva, 1987

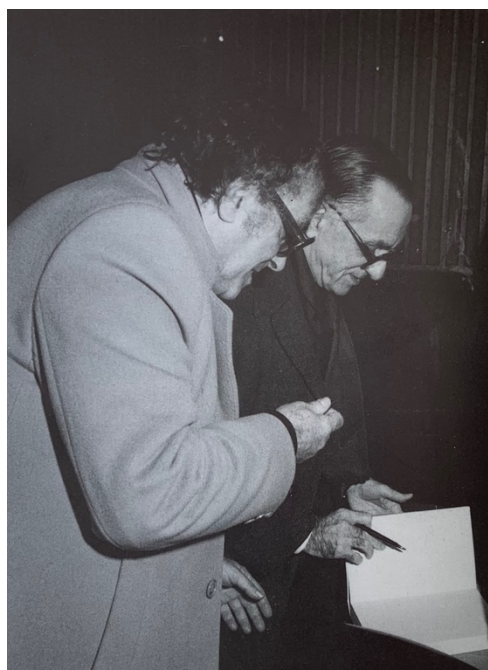


Figura 79: Alexandre O'Neill e João Cabral, 1984



Figura 78: João Cabral e Alice Vieira, 1985



Figura 80: Alexandre O'Neill, Vasco Graça Moura, João Cabral e Arnaldo Saraiva, 1985

REFERÊNCIAS

I. Bibliografia de João Cabral de Melo Neto

1. Publicada em Portugal

Livros

- Melo Neto, João Cabral de (1960). *Quaderna*. Coleção Poesia e Verdade. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____. (1963). *Poemas escolhidos*, seleção de Alexandre O'Neill. Coleção Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália.
- _____. (1982). *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Fenda Edições.
- _____. (1986). *Poesia completa 1940-1980*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2003). *Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus.
- _____. (2006). *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia.
- _____. (2014). *Poesia completa João Cabral de Melo Neto*. Organização, prefácio, fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar.

Poemas

Em antologias

- Melo Neto, João Cabral de (1960). "A mulher sentada; Uma faca só lâmina; Imitação da água". In Alberto da Costa e Silva (Org.), *A nova poesia brasileira* (pp. 138-151). Lisboa: Escritório de Propaganda e Expansão Comercial do Brasil em Lisboa.
- _____. (1964). "Alguns toureiros". In S. M. B. Andresen (Org.), *Poesia sempre II* (pp. 191-194). Lisboa: Livraria Sampedro Editora.
- _____. (1966). "Alguns toureiros". In Urbano Tavares Rodrigues (Org.), *O mundo do toureio na literatura de língua portuguesa* (pp. 342-344). Lisboa: Portugália.
- _____. (1967). "A viagem; O engenheiro; Pregão Turístico do Recife; O vento no canavial; Escritos com o corpo; O sim contra o sim; Paisagem pelo telefone; História Natural; Imitação da água". In F. F. Loanda (Org.), *Antologia da nova poesia brasileira* (pp. 74-92). Lisboa: Livraria Moraes Editora.
- _____. (1968). "Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen". In S. M. B. Andresen, *Antologia (1944-1967)*. Lisboa: Portugália.
- _____. (1971). "Para a Feira do Livro; Uma faca só lâmina; Paisagem do Capibaribe". In José Valle de Figueiredo (Org.), *Antologia da poesia brasileira* (pp. 181-186). Lisboa: Livros RTP, Editorial Verbo.
- _____. (1984). "O engenheiro; Fábula de Anfion; Psicologia da composição; Antíode; O cão sem plumas; O rio (fragmento); Imagens em Castela; Vale do Capibaribe; Alguns toureiros; Morte e vida severina (excertos); De um avião; Paisagem com cupim; A palo seco; Graciliano Ramos". In A. P. Torres (Org.), *Antologia da poesia brasileira (Do Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto)*. Volume III. Porto: Lelo & Irmão.
- _____. (1985). "Lembrando Manolete; A giralda; A poesia de William Empson; O último poema; Lembrança de Mali; Cemitério de baobás". In A. R. Miketen (Org.), *Olhos de Orfeu: doze poetas no Porto* (pp. 19-24). Porto: Associação dos Jornalistas de Homens de Letras do Porto.

- _____ (1986). “Velório de um comendador; Sevilha (fragmento); Congresso no polígono das secas; De Morte e vida severina; O fogo no canavial; Autocrítica; Tio e sobrinho; Autobiografia de um só dia; O mercado a que os rios; Paisagem do Capibaribe”. In C. Nejar (Org.), *Antologia da poesia brasileira contemporânea* (pp. 15-39). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1991). “O futebol brasileiro evocado da Europa; A criança recém-nascida (Morte e vida severina)”. In S. M. B. Andresen (Org.), *Primeiro livro de poesia* (pp. 133 e 174-179). Lisboa: Caminho.
- _____ (2002). “O sertanejo falando; A educação pela pedra; Catar feijão; Rios sem discurso; O autógrafo; O que se diz ao editor a propósito de poemas; Descoberta da literatura; A Augusto de Campos; O último poema; O ferrageiro de Carmona”. In J. H. Bastos (Org.), *Antologia de Poesia Brasileira do Século XX – Dos Modernistas à Atualidade* (pp. 122–131). Lisboa: Antígona.
- _____ (2001). “Tecendo a manhã”. In M. Correia (Org.), *Rosa do mundo: 2001 poemas para o futuro* (p. 1575). Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2003). “A mulher e a casa; Paisagem pelo telefone”. In V. G. Moura (Org.), *366 poemas que falam de amor* (pp. 82 e 437). Lisboa: Quetzal.

Em periódicos

- Melo Neto, João Cabral de (1956). “O engenheiro”. In Cyro Pimentel (Org.), *Breve antologia da poesia nova brasileira (1942-1954)*, Separata da *Revista Quatro Ventos*, Braga, p. 7.
- _____ (1956). “As estações”. In Miguel do Rio-Branco, *Introdução à moderna poesia brasileira*, Separata da *Revista Cidade Nova*, IV (5), julho, pp. 42-43.
- _____ (1963). “Psicologia da composição VI – poema autógrafo”. *Diário Popular*, Lisboa, Letras e Artes, 28 de novembro, p. 7.
- _____ (1966). Dois poemas inéditos de João Cabral de Melo Neto: “Coisas de cabeceira, Sevilha” e “Coisas de cabeceira, Recife”. *Revista Seara Nova*, n.º 1449, julho, p. 221.
- _____ (1967). “Fábula de Rafael Alberti”. *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e Ação*, Caderno n.º 1: Do Brasil. Lisboa: Livraria Moraes Editora, junho, pp. 163-64.
- _____ (1968). “Touro de lide”. *Jornal do Fundão*, Literatura Brasileira, Hoje, 31 de março.
- _____ (1972). “No centenário de Mondrian”. *Revista Colóquio/Letras*, 7, pp. 54-56.
- _____ (1974). “Na morte de Marques Rebelo”. *Estudos de Castelo Branco: Revista de História e Cultura*, Castelo Branco, 48-49, abril-julho, s.p.
- _____ (1975). “Dez poemas de Museu de Tudo”. *Revista Colóquio/Letras*, 24, março, pp. 51-54.
- _____ (1975). “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”. *Critério: Revista Mensal de Cultura*, Lisboa, 2, dezembro, pp. 31-38.
- _____ (1976). “Da Psicologia da Composição VI (manuscrito) [fac-símile]”. *Revista Colóquio/Letras*, 33, setembro, p. 47.
- _____ (1980). “Vozes de Pernambuco”. *Revista Colóquio/Letras*, 53, janeiro, p. 51.
- _____ (1982). “Porque mataram o “Cabeleira”; O nada que é”. *Revista Colóquio/Letras*, 67, maio, pp. 60-62.
- _____ (1985). “A ‘indesejada das gentes’”. *Revista Nova Renascença*, Porto, V (20), outono, pp. 312-323.
- _____ (1986). “Quatro poemas ‘agrestes’: Portrait of a lady; A Giralda; Murilo Mendes e os rios; Morrer de avião”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 de maio, p. 5.

- _____ (1987). “Um poema inédito: Crime na Calle Relator”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 7 setembro, p. 7.
- _____ (1988). “O Ferrageiro de Carmona”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 de janeiro, p. 15.
- _____ (1998). “Poucos sabem, mas existe um baobá no Recife; Pedem-me um poema”. *Terceira Margem: Revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 1, 39–41.
- _____ (1999). “A mulher sentada”. *Anto: Revista Semestral de Cultura*, Amarante, n.6, outono, p. 6.

Entrevistas

- Melo Neto, João Cabral de (1958). O lugar da poesia no tempo e no espaço: observado no encontro com um poeta diplomata brasileiro, entrevista concedida a Marques Gastão. *Diário de Lisboa*, 3 de março, p. 7.
- _____ (1966a). João Cabral de Melo Neto (o autor de Morte e Vida Severina) fala-nos da sua obra poética e do auto que só há pouco pôde ver encenado, entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos. *Diário de Lisboa*, 30 de maio, p. 19.
- _____ (1966b). “Todo o brasileiro tem talento, mas não se podem abandonar ao talento 80 milhões de brasileiros”, entrevista concedida a José Correia Tavares. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n.º 245, 8 de junho, pp. 1 e 16.
- _____ (1966c). Diálogo com João Cabral de Melo Neto, entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos, *Diário de Lisboa*, 16 de junho, pp. 1-2, 7.
- _____ (1968). João Cabral de Melo Neto (autor de “Morte e vida severina”): Não me considero um dramaturgo. *Diário Popular*, Lisboa, 7 de fevereiro, 1968, p. 7.
- _____ (1985a). “Estou cansado de estrangeiro”, entrevista concedida a Alice Vieira. *Diário de Notícias*, 20 de janeiro, pp. 32-36.
- _____ (1985b). “Meu domínio é o concreto”. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 9 de março, p. 10.
- _____ (1985c). João Cabral de Melo Neto, entrevista. *Vértice*, Coimbra, n.º 464-465, janeiro-abril, pp. 141-143.
- _____ (1986). “Com emoção não se escreve uma obra de arte”, entrevista concedida a Cristina Serra. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 12-18 de maio, p. 4.
- _____ (1987a). “Deixo o Porto com a mesma sensação com que aos 23 anos deixei o Recife...”, entrevista concedida a Ana Vitória. *Jornal de Notícias*, Porto, 28 de junho, p. 8.
- _____ (1987b). “João Cabral de Melo Neto: ‘O que a vida tem de melhor é, para mim, a literatura’”, entrevista concedida a Arnaldo Saraiva, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 7 de setembro, pp. 6-7.
- _____ (1988). João Cabral de Melo Neto: depoimento em forma de entrevista, entrevista concedida a Arnaldo Saraiva. *Jornal do Fundão*, 29 de janeiro, pp. Vi-VII.
- _____ (1988). João Cabral: “Escrever me dá muito trabalho físico”, entrevista concedida a Augusto Massi. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 de janeiro, pp. 14-15.
- _____ (1988). João Cabral de Melo Neto: Depoimento em forma de entrevista (concedida a Arnaldo Saraiva). *Jornal do Fundão*, 29 de janeiro, pp. VI-VII.
- _____ (1991a). João Cabral de Melo Neto “O símbolo da poesia devia ser uma galinha”, entrevista concedida a Maria Leonor Nunes. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5 a 10 de fevereiro, pp. 8-9.

_____ (2000). João Cabral de Melo Neto “Poesia precisa de provocar emoção”, entrevista concedida a Norma Couri. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 26 de janeiro, pp. 8-10.

Outros textos

Melo Neto, João Cabral de (1981). Encontro com Rubem A. (Leitão). In J. S. Ribeiro (Org.), *In memoriam Ruben Andresen Leitão* (pp. 245-46). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

_____ (1986). Na morte de Alexandre O'Neill. *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 de agosto, p. 16.

_____ (1990). A linha e agulha da poesia. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano X, n.º 434, 30 de outubro a 5 de novembro, p. 6.

2. Publicada no Brasil e em outros países

Abrantes, Bebeto (2003). Recife/Sevilha: João Cabral de Melo Neto (52 minutos). Disponível em: <https://archive.org/details/recife-sevilla-joao-cabral-de-melo-neto-bebeto-abrantes>

Neves, David, Sabino, Fernando (1974). O curso do poeta João Cabral de Melo Neto (10 minutos).

Melo Neto, João Cabral de; Serpa, Alberto de (org.) (1950). O Cavalo de Todas as Cores. Barcelona: J.C.M. Neto.

Livros

Melo Neto, João Cabral de (1942). *Pedra do sono*. Recife: Edição do autor.

_____ (1954). *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Orfeu.

_____ (1956). *Duas águas (poemas reunidos)*. Rio de Janeiro: José Olympio.

_____ (1997). *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

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

_____ (2016). *A literatura como turismo*. Seleção e texto Inez Cabral. Rio de Janeiro: Alfaguara.

_____ (2016). *Aniki Bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil.

Entrevistas

Melo Neto, João Cabral de (1953a). João Cabral de Melo Neto e sua autobiografia do Capibaribe, entrevista concedida a Jorge Laclette. *Diário Carioca*, 21 de junho, p. 3

_____ (1953b). Um poeta ganha 100 mil cruzeiros, entrevista concedida a Vinicius de Moraes. *Revista Manchete*, n. 62, 27 de junho, pp. 26-27.

_____ (1969). Um João às avessas: bom de bola e de poesia, entrevista concedida a Carlos Alberto Tenório. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de abril, p. 11.

_____ (1970). João Cabral por tudo, poesia. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20 de novembro, p. 1.

_____ (1975). João Cabral de Melo Neto “Lucidez, angústia, inteligência, é tudo a mesma coisa. Já viu burro angustiado?”, entrevista concedida a Danusia Barbara. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 dez. 1975, p. 1.

_____ (1976). João Cabral de Melo Neto “o poeta não vive em órbita. É um ser social”. *Revista Manchete*, Ano 21, n. 1269, 14 de agosto, pp. 110-112.

- _____ (1979). Desleitura da poesia de João Cabral. In M. Chamie, *Casa da época*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.
- _____ (1987c). O engenheiro do verso, entrevista concedida a Felipe Fortuna. *Jornal do Brasil*, Ideias, 3 de outubro, pp. 8-9.
- _____ (1988). João Cabral explica como construir poemas, entrevista concedida a Mário Cesar Carvalho. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 24 de maio, p. 31.
- _____ (1990a). Entrevista concedida a Fernando Paiva. *Folha de São Paulo*, Caderno 2, 13 de setembro.
- _____ (1991b). Poesia de João Cabral microanálise o Brasil, entrevista concedida a Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 5 de setembro, p. 14.
- _____ (1994). O pedreiro do verso, entrevista concedida a José Geraldo Couto. *Folha de São Paulo*, Mais!, 22 de maio, pp. 4-5.

II. Bibliografia sobre João Cabral de Melo Neto

1. Publicada em Portugal

Livros

- Afonso, António José Ferreira (1995). *João Cabral de Melo Neto: uma teoria da luz*, Braga: APPACDM.
- Berardinelli, Cleonice (1986). *Dois poetas “engenheiros”*. Lisboa: Universidade Nova Faculdade de Ciências e Tecnologia.
- Martelo, Rosa Maria (1990). *Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Fundação Eng. Antonio de Almeida.
- Saraiva, Arnaldo (2014). *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITMEM, Edições Afrontamento.
- _____ (2020). *João Cabral de Melo Neto na poesia portuguesa*. Porto: Coleção Folhetos, n. 7.
- Tavares, Maria Andresen de Sousa (2001). *Poesia e pensamento: Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto*. Lisboa: Caminho.
- Torres, Amadeu (2004). *Acro-ontobibliografia: em memória de João Cabral de Melo Neto*. Braga: Humanistas.

Ensaio e capítulos de livros

- Lopes, Óscar (1969). Melo Neto. *Ler e depois: crítica e interpretação literária*. Porto: Inova.
- _____ (1986). Das coisas e do seu avesso (Sobre a poética de Melo Neto). In J. C. Melo Neto, *Poesia completa 1940–1980* (pp. 9-30). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1986). Melo Neto: As evidências do objecto. In *Uma arte de música e outros ensaios* (pp. 83-97). Porto: Oficina Musical.
- Saraiva, Arnaldo (2000). João Cabral de Melo Neto. *Conversas com escritores brasileiros*. Porto: Congresso Portugal-Brasil.
- Sousa, Carlos Mendes de (2000). Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. *Revista Colóquio/Letras*, 157/158, pp. 283-299.
- _____ (2006). Dar a ver o poema. In J. C. Melo Neto, *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia, pp. 119-151.

- _____ (2019). Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes. *Revista Colóquio/Letras*, 200, pp. 123-165.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1963). A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações ao leitor comum). In J. C. Melo Neto, *Poemas escolhidos*, (pp. XI-XXXIII). Lisboa: Portugal.
- Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso (2016). Fernando Pessoa e João Cabral: leitores de Cesário Verde. In D. Maior, A., Rita (Org.), *1000rfeu* (pp. 725-738). Viseu: Edições Esgotadas.
- _____ (2017). A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemésio aos anos 60. In F. Topa, J. S. Siqueira, S. F. C. Yokozawa, *Estudos de literatura brasileira em Portugal: travessias* (pp. 59-73). Porto: CITCEM, Edições Afrontamento.

Dissertações, teses e trabalhos académicos

- Aerts, Liesbel (2005). *Paisagens com figuras espanholas na poesia de João Cabral de Melo Neto* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa].
- Athayde, Manáira Aires (2016). Encontro refratário: Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto. *Ruy Belo e o Modernismo brasileiro: poesia, espólio* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra].
- Couto, Abel Fernando Morais Pereira (1966). Morte e vida severina, poema dramático de João Cabral de Melo Neto. *As diversas correntes do teatro moderno brasileiro* [Dissertação de Licenciatura, Universidade de Coimbra].
- Martelo, Rosa Maria (1988). *Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto].
- Moreira, Priscila Oliveira Monteiro (2021). *Compor livros de fora para dentro: impressões poéticas e tipográficas de João Cabral de Melo Neto*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra].
- Oliveira, Andreia (2012). Anatomia do corte: revisitando o castigo das facas de João Cabral de Melo Neto. *Atas do II Encontro do Grupo de Estudos Lusófonos – 'Nenhum de nós passeia impune pelos retratos': crime e castigo*. Faculdade de Letras do Universidade do Porto.
- Tavares, Maria Andresen de Sousa (1998). *Stevens, Ponge, João Cabral: entre as coisas e as palavras: poesia e pensamento*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa].
- _____ (2005). O gesto pictórico na poética de João Cabral de Melo Neto. In Isabel Matos Dias (Org.), *Estéticas e artes: controvérsias para o século XXI – Actas do colóquio internacional (Lisboa, 29-30 mai. 2003)* (pp. 363-371).

Artigos em periódicos

- Almanaque* (1960). João Cabral de Melo Neto – um homem de travo seco. Lisboa, maio, 134–135.
- Diário da Manhã* (1966). DEPOIS de uma digressão por Lisboa, Porto e Coimbra regressaram ao Brasil os componentes do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo. Lisboa, 7 de junho, p. 2.
- Diário de Lisboa* (1966a). A Casa da Comédia começa esta noite a sua nova temporada. Lisboa, 19 de janeiro, p. 7.
- _____ (1966). Morte e vida severina, a peça que o público vai conhecer no palco do Avenida. Lisboa, 29 de maio, p. 4.
- _____ (1966). Colóquio do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo na Faculdade de Letras. Lisboa, 1 de junho.
- _____ (1966). Os universitários de S. Paulo despendem-se amanhã do público de Lisboa. Lisboa, 5 de junho, p. 2.
- _____ (1990). Cabral de Melo Neto galardoado em Lisboa. Lisboa, 23 de outubro, p. 15.

- _____ (1990). João Cabral de Melo Neto Prémio Camões. Lisboa, 10 de setembro, p. 11.
- Diário de Notícias* (1966a). Dez minutos, ininterruptos, de emocionados aplausos sublinharam a apresentação de *Morte e Vida Severina*, que o público de Lisboa vai agora conhecer, no palco do Avenida. Lisboa, 29 de maio, p. 6.
- _____ (1966b). Hoje, às 21.30 e às 23 horas, os últimos espetáculos com a peça “*Morte e vida severina*”. Lisboa, 31 de maio, p. 6.
- _____ (1966c). Assim nasceu um teatro: “*Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto, objecto dum colóquio na Faculdade de Letras de Lisboa. Lisboa, 1 de junho, p. 11.
- _____ (1990). Prémio Camões entregue amanhã. Lisboa, 22 de outubro, p. 31.
- _____ (1999). Letras perdem Melo Neto. Lisboa, 10 de outubro, p. 49.
- Diário Popular* (1966). Poema dramático brasileiro na Casa da Comédia. Lisboa, 30 de janeiro, pp. 2 e 4.
- _____ (1966). *Morte e vida severina* no Avenida. Lisboa, 30 de maio, p. 2.
- Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1990). João Cabral de Melo Neto: “Camões” para um brasileiro. Lisboa, 18 setembro, p. 8.
- Jornal de Notícias* (1966). Colóquio do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo na Faculdade de Letras. Porto, 1 de junho.
- _____ (1966). *Morte e vida severina* no Teatro São João às 21h15 e 22h30. Porto, 3 de junho, p. 8.
- _____ (1984). João Cabral de Melo Neto cônsul do Brasil no Porto. Porto, 22 de novembro, p. 7.
- _____ (1985). Novo cônsul do Brasil assume hoje funções. Porto, 10 de janeiro, p. 10.
- Jornal do Fundão* (1968a). Três grandes escritores brasileiros na festa do 22.º aniversário do Jornal do Fundão. Fundão, 14 de janeiro, p. 1.
- _____ (1968b). Colóquio com três grandes escritores brasileiros dia 27 no Casino Fundanense. Fundão, 21 de janeiro de 1968, p. 1.
- _____ (1968c). Jornada luso-brasileira com a presença de João Cabral de Melo Neto. Fundão, 4 de fevereiro, p. 1.
- _____ (1968d). João Cabral de Melo Neto na Embaixada do Brasil. Fundão, 4 de fevereiro, p. 1.
- _____ (1968e). O nosso 22.º aniversário. Fundão, 18 de fevereiro, p. 1.
- _____ (1968f). Suplemento Literatura Brasileira, Hoje. Fundão, 31 de março, pp. 1-4.
- _____ (1968g). João Cabral de Melo Neto eleito membro da academia brasileira. Fundão, 28 de agosto, p. 4.
- Livros de Portugal: boletim mensal do Grémio Nacional dos Editores e Livreiros* (1960). Neto (João Cabral Mello) – Quaderna – Col. Poesia e Verdade. Lisboa, n.º 16, abril, p. 18.
- _____ (1963). Neto (João Cabral de Melo) – Poemas escolhidos c/ estudo de A. Pinheiro Torres – Col. Poetas de Hoje. Lisboa, n.º 58, outubro, p. 19.
- _____ (1966). Ecos: João Cabral de Melo Neto. Lisboa, n.º 91, julho, p. 3.
- _____ (1966). Daqui e daí: João Cabral de Melo Neto esteve em Lisboa. Lisboa, n.º 91, julho, pp. 11-12.
- O Comércio do Porto* (1966). Colóquio do Teatro da Universidade Católica de S. Paulo na Faculdade de Letras. Porto, 1 de junho.
- O Primeiro de Janeiro* (1966). Primeiras representações. Porto, 4 de junho de 1966, p. 8.
- O Século* (1966a). Teatro Universitário da Universidade Católica de S. Paulo em Lisboa. Lisboa, 24 de maio, p. 4.
- _____ (1966b). O Teatro Universitário da Universidade Católica de S. Paulo, Brasil, apresenta-se no domingo no Teatro Avenida. Lisboa, Espectáculos, 26 de maio, p. 4.

- _____ (1966c). A peça de Melo Neto Morte e vida severina, no Teatro Avenida, pelos estudantes da Universidade de S. Paulo. Lisboa, 27 de maio, p. 4.
- _____ (1966d). Morte e vida severina, o espectáculo de teatro que ninguém querera deixar de conhecer. Lisboa, Espectáculos, 28 de maio, p. 4.
- Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro* (1966). O TUCA no Porto – impressões do espectáculo Porto, n. 4, out., pp. 58-62.
- Público* (1999). João Cabral de Melo Neto. Lisboa, Suplemento Leituras, 16 de outubro.
- Reconquista* (1968). No 22.º Aniversário do Jornal do Fundão. Castelo Branco, 10 de fevereiro, pp. 1 e 13.
- Revista Colóquio/Letras* (1991). PRÉMIO CAMÕES para João Cabral de Melo Neto. Lisboa, 119, janeiro, p. 213.
- _____ (2000). Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Lisboa, 157/158, julho.
- Revista Flama* (1968). João Cabral de Melo Neto com o pé na academia – Um poeta de corpo inteiro. Lisboa, n.º 1047, 29 março, pp. 8-9.
- A., M. de (1966, 30 de maio), Morte e vida severina, um belo espectáculo de teatro pelos universitários de São Paulo". *Diário de Lisboa*, p. 6.
- Silva, Vítor Aguiar (1990). Sinais de admiração. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18 setembro, p. 8.
- Alvim, Pedro (1990). O Poeta quando nu. *Diário de Lisboa*, 24 de outubro, p. 19.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1960). A poesia de João Cabral de Melo Neto. *Encontro: Jornal dos Universitários Católicos*, Ano 5, n. 28, abril, p. 12.
- Araújo, Matilde Rosa (1966). Carta aberta a João Cabral de Melo Neto. *Jornal do Fundão*, 19 de junho, p. 1 e 4.
- Azevedo, Manuela de (1966). Morte e vida severina de perdurável lembrança. *Diário de Notícias*, Lisboa, 30 de maio, p. 5.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de. (1999). Permanente cicatriz. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 758, 20 out.-2 nov., p. 21.
- Baptista, Abel Barros (1990). João Cabral de Melo Neto recebe hoje o Prémio Camões. O poeta embaixador das coisas. *Público, Cultura*, 23 de outubro, p. 26.
- _____ (2000). Ortopedia do símile. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 157/158, julho, pp. 273-280.
- Bento, José (1993). Os poemas espanhóis de João Cabral de Melo Neto. *Boca bilingue: Revista de Cultura em Espanhol e Português*, n. 8, janeiro, pp. 32-35.
- Chaves, Joaquim Matos (1983). Arquitectura de um livro: a educação pela pedra de João Cabral de Melo Neto. *O Comércio do Porto*, 16 de abril, pp. 24-25.
- Coelho, Alexandra Lucas (1999). Que diz Sophia um dia. *Público, Leituras*, 16 de outubro, p. 2.
- Coelho, Eduardo Prado (1963). João Cabral de Melo Neto, Poemas Escolhidos, selecção de Alexandre O'Neill, introdução por Alexandre Pinheiro Torres - Col. Poemas de Hoje - Portugal Editora, 1963. *Revista Seara Nova*, (1418), dezembro, p. 227.
- _____ (1967). A educação pela pedra – poemas de João Cabral de Melo Neto. *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística, Livros & Autores*, 20 de abril, pp. 2-8.
- Cunha, Carlos (1956). Um poeta e um ensaísta. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Carta do Brasil, 19 de julho, pp. 7-8.
- _____ (1960). Quaderna, João Cabral de Melo Neto. *Diário Ilustrado*, Lisboa, 14 de julho, pp. 14-15.
- Dias, Maria Heloísa Martins (1991). Poética de João Cabral: a metáfora de uma tradução. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 448, 05-10 fev., p. 10.

- Eiras, Pedro (2012). Faca partilhada: Sophia de Mello Breyner Andresen e João Cabral de Melo Neto. *E-Lyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/64764>
- Ferraz, Eucanaã (2000). Anfion, arquitecto. *Revista Colóquio/Letras*, 157/158, julho, pp. 81-98.
- Ferreira, João Palma (1960). Quaderna, por João Cabral de Melo Neto. *Diário Popular*, Lisboa, 12 de maio, p. 7 e 9.
- _____. (1964). Poemas escolhidos, de João Cabral de Melo Neto. *Diário Popular*, Lisboa, 13 de fevereiro, pp. 6, 7 e 9.
- Freire, Natércia (1960). Balança – Quaderna. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, 25 de agosto, p. 13.
- _____. (1966). Uma breve nota: Morte e vida severina. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, 2 de junho, p. 17.
- Freire, Roberto (1966). A encenação de Morte e vida severina. *Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro*, Porto, n.º 4, out., p. 52-53.
- Frias, Joana Matos (2000). Um olhar nítido como um girassol: João Cabral e Murilo Mendes. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 157/158, julho 2000, pp. 63-77.
- _____. (2013). O riso agudo dos cínicos: desassossego e ironia em Armando Silva Carvalho. *E-Lyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, (2)12, 111–125.
- Fornos, José Luís Gionvanoni (2002). Concepção de artista em Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto. In D. Vila Maior (Org.), *Diálogos literários luso-brasileiros* (pp.89-105). Coimbra: Pé de página.
- Gandolfi, Leonardo (2012). Ilustrações para fotografias de Dandara, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Colóquio/Letras*, 180, mai., 281–285.
- _____. (2014). Notas sobre uma possível ‘A Casa de Farinha’, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Colóquio/Letras*, 186, mai., 284–287.
- Garcia, Mário. Poesia Completa (1940-1980), de João Cabral de Melo Neto. *Broteria: cultura e informação*. Lisboa, Província Portuguesa da Companhia de Jesus, v.125, n.º 6, dezembro 1987, pp. 561-564.
- Ginja, Jorge (1967). TUCA autêntico teatro universitário. *Boletim do Teatro Universitário do Porto*, n. 6, maio, pp. 11-33.
- Hatherly, Ana (1979). Circularidade nas relações entre a literatura brasileira e a portuguesa. In *O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho.
- Helena, Lúcia (1984). Poesia com Coisas, de Marta Peixoto. *Colóquio/Letras*, n.º 77, janeiro 1984, pp. 110-111.
- J.B. (1966). Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto. *República*, Lisboa, 30 de maio, pp. 6 e 11.
- Leitão, Ruben Andresen [Ruben A.] (1966). O “TUCA” de S. Paulo em Portugal!. *Diário Popular*, Lisboa, 26 de maio, pp. 1 e 5.
- Lind, Georg Rudolf (1972). João Cabral de Melo Neto e a Espanha. Separata da *Revista Ocidente*, Lisboa, LXXXIII, pp. 421-433.
- Linhares, Temístocles (1966a). Teatro universitário. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, 26(276), set., pp. 645-647.
- _____. (1966). Ainda o teatro universitário. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, 26(277/288), out.-nov., pp. 772-774.
- _____. (1967). O avô e o neto. *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, Coimbra, 27(280-1), janeiro-fev., pp. 123-125.

- Lopes, Norberto (1966). Nota do dia (sobre o espetáculo Morte e vida severina). *Diário de Lisboa*, 30 de maio, p. 1.
- Lopes, Óscar (1963). João Cabral de Melo Neto, poesias escolhidas. *O Comércio do Porto*, Artes e Letras, A Crítica do Livro, 10 dezembro, pp. 6 e 10.
- _____. (1966). Morte e vida severina, o espetáculo do TUCA. *Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro*, Porto, (4), out. 1966, pp. 64-65.
- _____. (1968). João Cabral de Melo Neto, A educação pela pedra, Rio de Janeiro, 1966; Herberto Helder, Ofício cantante, colecção Poetas de Hoje, Lisboa, 1967. *O Comércio do Porto*, Artes e Letras, A Crítica do Livro, 23 de janeiro, p. 13.
- _____. (2000). O primeiro artigo. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 157/158, julho, pp. 21-26.
- Lopes Filho, Napoleão (1964). Interpretação silenciosa de dois poemas de João Cabral de Melo Neto. Separata da *Revista Ocidente*, Lisboa, LXVI.
- Loures, Carlos (1966, 10 de fevereiro). Poemas escolhidos de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Notícias*, Porto, [s.p].
- Lyra, Pedro (1988), “‘Crime na Calle Relator’, de João Cabral de Melo Neto”. *Colóquio/Letras*, n.º 103, maio, p. 103.
- Margarido, Alfredo (1959). Jovens poetas brasileiros: João Cabral de Melo Neto. *Diário de Lisboa*, 31 de dezembro, p. 35.
- _____. (1960). Jovens poetas brasileiros: João Cabral de Melo Neto. *Diário de Lisboa*, 28 de janeiro, pp. 17-18.
- Martelo, Rosa Maria (1988). João Cabral de Melo Neto: a construção da exiguidade. *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários*, Porto, Instituto Nacional de Investigação Científica, 48–67.
- _____. (2000). Amostras de mundo: uma leitura goodmaniana da poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 157/158, julho, pp. 241-255.
- Martinho, Fernando J.B. (1990). Um poeta na voz de dois poetas. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18-24 setembro, p. 10.
- Martins, Guilherme d'Oliveira (2015). Poesia Completa, de João Cabral de Melo Neto. *Revista Colóquio/Letras*, 189, mai., pp. 173-178.
- Moisés, Carlos Felipe (1988). Um novo livro de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 287, 5 janeiro, pp. 12-13.
- _____. (1988). Williams, João Cabral e a tradição lírica. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.º 286, 28 dezembro 1987-4 janeiro 1988, pp. 18-19.
- Moura, Vasco Graça (1990). Depois de Cesário e com algum Nemésio. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18-24 setembro, p. 9.
- Mourão-Ferreira, David (1983). Notas sobre Cesário Verde. In *Hospital das letras*. (2.ª edição). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- N., L. d'O (1966). Homenagem a Melo Neto na Casa da Comédia. *Diário de Lisboa*, 30 janeiro, p. 5.
- Nejar, Carlos (1990). João Cabral: os favos do deserto. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 420, 24-30 julho, p. 17.
- Nemésio, Vitorino (1949). Poesia “engenhosa”. *Diário Popular*, Lisboa, Leitura Semanal, 15 de junho, p. 5.
- Neves, Fernando Paulouro (1999). O chão áspero da palavra. *Jornal do Fundão*, 15 out. 1999, p. 15.
- Neves, Teixeira (1966). Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, pelo Teatro dos Estudantes Católicos de S. Paulo. *Jornal de Notícias*, Porto, 4 de junho, p. 11.

- Parker, John (1976a). João Cabral: um sistema para abordar a realidade I. *Revista Colóquio/Letras*, (32), julho, pp. 31-39.
- _____. (1976b). João Cabral: um sistema para abordar a realidade II. *Revista Colóquio/Letras*, (33), setembro, pp. 40-50.
- _____. (1985a). João Cabral de Melo Neto – Auto do Frade. *Revista Colóquio/Letras*, (86), julho, pp. 110-111.
- _____. (1985b). Antologia da Poesia Brasileira. Do Padre Anchieta a João Cabral de Melo Neto, de Alexandre Pinheiro Torres. *Revista Colóquio/Letras*, (87), setembro, pp. 109-110.
- Pires, Alves (1991). Breve encontro com Cabral de Melo Neto. *Brotéria: Cultura e Informação*. Lisboa, Província Portuguesa da Companhia de Jesus, 132(2), fevereiro, pp. 149-164.
- Ponte, Bruno da (1966). Uma utilíssima lição de teatro. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 8 de junho, p. 13.
- Porfírio, José Luis Ventura (1966). Morte e vida severina, Auto de Natal Pernambucano de João Cabral de Melo Neto pela Casa da Comédia. *Encontro: Jornal dos Universitários Católicos*, ano 11, n.º 59, fevereiro-março, p. 4.
- _____. (1966). O T.U.C.A. – Uma lição de teatro vivo. *Encontro: Jornal dos Universitários Católicos*, ano 10, n.º 62, nov., p. 4.
- Porto, Carlos (1966a). Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Notícias*, Porto, Suplemento literário, Leitura de Teatro 30 de junho, pp. 17-18.
- _____. (1966b). Morte e vida severina, o espetáculo do TUCA. *Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro*, Porto, (4), out., pp. 65-67.
- Queirós, Luís Miguel (1999). O poeta que não gostava de música. *Público*, 11 de outubro. Disponível em: <https://www.publico.pt/1999/10/11/jornal/o-poeta-que-nao-gostava-de-musica-124886>
- Ramos, Artur (1966). Um balde de água fria. *Revista Seara Nova*, (1449), julho, p. 215.
- Rebello, Luiz Francisco (1966). Presença do jovem teatro brasileiro em Portugal. *O Tempo e o Modo: Revista de Pensamento e Acção*, (40), julho-agosto, pp. 790-792.
- Ribeiro, Magdelaine (1985). Homenagem a João Cabral de Melo Neto – A vida dessa faca se mede pelo avesso. *Nova Renascença, Revista Trimestral de Cultura*, Porto, IV(16), inverno, pp. 372-377.
- _____. (1985). O fazer enunciativo na poética de João Cabral de Melo Neto. *Nova Renascença, Revista Trimestral de Cultura*, Porto, V(20), outono, pp. 303-311.
- _____. (1988). O vento no canavial de João Cabral de Melo Neto ou a epifania da semiosis. *Nova Renascença, Revista Trimestral de Cultura*, Porto, IV(16), inverno, pp. 71-77.
- _____. (1992). A mulher e a casa de João Cabral de Melo Neto: um tropismo às avessas. *Nova Renascença, Revista Trimestral de Cultura*, Porto, XII(44), inverno, pp. 97-102.
- Rocha, Hugo (1966). “Morte e vida severina”; auto de Natal pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, pelo Grupo de Teatro da Universidade Católica de São Paulo, *O Comércio do Porto*, 4 de junho, p. 11.
- Rodrigues, U. T., Faria, A., Azevedo, M., Cabral, A., Torres, A. P. Morte e vida severina. *Revista Seara Nova*, (1449), julho, 213-215.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1966). Morte e vida severina no Teatro Avenida. *O Século*, 30 de maio, p. 7.
- Rosa, António Ramos (1990). O work in progress de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 18-24 setembro, p. 9.
- Salema, Álvaro (1963). Poemas escolhidos de João Cabral de Melo Neto. *Diário de Lisboa*, Livros & Autores, 14 de novembro, p. 24.

- Saraiva, Arnaldo (1986). Agrestes – Começar de novo aos sessenta e mais anos. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 201, 12-18 de maio, p. 5.
- Sarmiento, Clara Maria (1995). Sobre o poema ‘Menino de Engenho’ de João Cabral de Melo Neto. *Revista Colóquio/Letras*, (135/136), janeiro, pp. 183-185.
- Secchin, Antonio Carlos (2014). João Cabral: do fonema ao livro & algum Portugal. In J. C. Melo Neto, *Poesia completa* (pp. 17-31). Lisboa: Glaciari/Academia Brasileira de Letras.
- Silva, Armando Pereira da (1964). Objectividade e gênio em João Cabral de Melo Neto, *República*, Lisboa, 7 de agosto, pp. 1 e 3.
- Silva, Sofia de Sousa (2012). Arte e artesanato em três poetas: Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Colóquio/Letras*, (80), maio, pp. 30-41.
- Simões, João Gaspar (1960). Tempo espanhol e Poesias (1925-1955), por Murilo Mendes; Quaderna e Duas Águas (Poemas Reunidos), por João Cabral de Melo Neto. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, 9 de junho, pp. 15 e 19.
- _____. (1962a). A xácara e a razão matemática, na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Mário Saa. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, pp. 3 e 4.
- _____. (1962b). Uma revista espanhola de cultura brasileira. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, 15 de agosto, p. 15.
- _____. (1964a). Poemas escolhidos, por João Cabral de Melo Neto; A doença, por Gastão Cruz. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, 1 de janeiro, pp. 15-16.
- _____. (1967). A educação pela pedra, por João Cabral de Melo Neto; Operação 2 – Estruturas poéticas, por Ana Hatherly. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, 25 de maio, pp. 17-18.
- Simões, Manuel G. (2000). Morte e vida Severina: da tradição popular à invenção poética. *Revista Colóquio/Letras*, (157/158), julho, pp. 99-103.
- Sousa, Carlos Mendes de (2003a). João Cabral ou o poema como epitáfio. *Inimigo rumor*, (14) 156–169.
- _____. (2003b). Things that might have been: o juízo de João Cabral sobre Borges. *Diacrítica*, Braga, 17(3), 139–142.
- Tavares, Maria Andresen Sousa (1997). João Cabral e a tradição literária. *Românica: revista de literatura*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, (6), 85–104.
- _____. (1999). Poesia e pensamento. *Público*, Leituras, 16 de outubro, p. 2.
- _____. (2000). João Cabral de Melo Neto: razão e ‘serventia das ideias fixas’. *Revista Colóquio/Letras*, (157/158), julho, 257–271.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1963). A poesia de João Cabral de Melo Neto (apenas algumas indicações de leitura). *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 16 de outubro, pp. 8-10.
- _____. (1963). A poesia de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 23 de outubro, pp. 2 e 15.
- Trigueiros, Luís Forjáz (1966). Temas. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, 9 de junho, pp.17-18.
- Vasconcelos, José Carlos de (1967). Bloco-notas. *Jornal do Fundão*, 9 de junho, pp. 1 e 13.
- Vasques, Eugénia (1992). A epicidade em Morte e vida Severina ou uma estratégia de reconversão. *Nova Renascença*, *Revista Trimestral de Cultura*, Porto, XII(44), inverno, 103–109.
- Vaz, Paulo das Neves (1985). João Cabral de Melo Neto: Serenidade e sabedoria marcam o poeta e o diplomata. *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 12 de janeiro, última página.

2. Publicada no Brasil e em outros países

Livros

- Athayde, Félix (1998). *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Athayde, Tristão de (1956). Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. *Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto*. LPP 010, Poesias, Festas Discos, Rio de Janeiro.
- Cadernos de Literatura Brasileira (1996). *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Carvalho, Ricardo Souza [et al.] (2013). *João Cabral de Melo Neto: um autor em perspectiva*. São Paulo: Global.
- Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto (2021). Organização Eucanaã Ferraz; coordenação Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora.
- Lima, Luiz Costa (1968). *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lôbo, Danilo (1981). *O poema e o quadro – o pictorialismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus.
- Mamede, Zila (1987). *Civil geometria. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Livraria Nobel; EDUSP.
- Marques, Ivan (2021). *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. São Paulo: Todavia.
- Nunes, Benedito (1974). *João Cabral de Melo Neto*. Poetas Modernos do Brasil. 2.^a edição. Petrópolis: Vozes.
- Secchin, Antonio Carlos (2020). *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe. E-book.

Dissertações e teses

- Cardeal, Rafaela (2016). *Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Carvalho, Ricardo Souza de (2006). *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Coelho, Claudia (2005). *João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira: similaridades e divergências na (des)construção de imagens metapoéticas*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul].
- _____. (2011). *Memória e metapoesia em João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Gandolfi, Leonardo (2012). *Entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto – Errar a paisagem* [Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense].
- Oliveira, Marina de (2010). A recepção de Morte e vida severina na França e em Portugal. *O espaço dos miseráveis no teatro brasileiro nas décadas de 1950 e 1960*. [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1951>

Artigos, ensaios, prefácios

- Jornal do Brasil* (1959). Livros: mercado externo. Suplemento Dominical, 11 de janeiro, p. 8.
- Almeida, Narceu de (1966). Vida e glória severina. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, n. 737, 4 de junho, 100–103.
- Alves, Ida Maria Santos Ferreira (2001). Cultivar o deserto – Encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto. *Revista Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, 2 (18), 174–182.

- Anastassakis, Zoy & Kuschmir, Elisa (2016). Uma investigação da “coisa gráfica”. In J. C. Melo Neto, *Aniki Bóbó* (pp. 45-59). Rio de Janeiro: Verso Brasil.
- Antunes, António Lobo (2012). Prefácio. In Melo Neto, João Cabral de, *O rio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Bosi, Viviana (2015). Cabral aporta em Portugal: poesia brasileira lida pela crítica portuguesa atual. *Revista Abril*, Niterói, 7(15), 143–160.
- Brasil, Assis (1959). Vida Literária. *Jornal do Brasil*, 6 de fevereiro, p. 8.
- Campos, Haroldo (2006 [1967]). *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva.
- Candido, Antonio (2000 [1943]). Um velho artigo. *Revista Colóquio/Letras*, 157/158, 13–19.
- Carballo, Pablo Zambrano (2016). João Cabral de Melo Neto and the (re)shaping of the luso-brazilian poetry canon. *Luso-Brazilian Review*, 53 (1), 98–116.
- Cardeal, Rafaela (2020). Sophia e João Cabral “no gume do poema”. In G. Santos, L. Ruas, T.C. Cerdeira (Orgs.) (pp. 471-497). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo,
- Carvalho, Ricardo Souza de (2007). Cavalo de todas as cores: uma revista editada por João Cabral de Melo Neto. *Revista USP*, São Paulo, 73, março-maio, 112–116.
- Condé, José (1959). Escritores e livros. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de março, p. 16.
- Correia, Éverton Barbosa (2018). O discurso de posse de um poeta-diplomata na Academia Brasileira de Letras e outros opúsculos. *Revista Remate de Males*, Campinas, 38(1), jan.-jun., 283–304.
- Faustino, Mário (1958). Poesia, Brasil, 1957. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 5 de janeiro.
- Ferraz, Eucanaã (2020). No centro do reino de Ártemis: a viagem de Sophia ao Brasil. In G. Santos, L. Ruas, T.C. Cerdeira (Orgs.) (pp. 285-317). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo,
- Fino, Francisco Saraiva Fino (2007). O branco do papel, as aranhas da escrita: Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: reflexões metapoética em torno da imanência. *Germina: Revista de Literatura & Arte*, dezembro.
- Fiuza, Solange (2017). O processo de canonização de João Cabral em Portugal. *Signótica*, Goiânia, 29(1), janeiro-junho, 127–144.
- _____. (2018). Textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto. *Navegações*, 12(1), janeiro-junho, 112–121.
- _____. (2019). Uma obsessão leitora: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen. *Remate de Males*, São Paulo, v. 39, n.º 1, janeiro-junho, pp. 278-300.
- _____. (2019). Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa. O planejamento de O Cavalo de todas as cores. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 21(1), jan-abr. 157–174.
- _____. (2020). O cavalo de todas as cores, uma revista organizada por João Cabral e Alberto de Serpa em sua contemporaneidade. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, 29(2), 116–138.
- Ivo, Lêdo (1945). O engenheiro. *A Manhã*, 8 de julho, s.p.
- Galve, Fernanda (2016). O navegar do poeta João Cabral no oceano de palavras proibidas (1952-64). *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, 21, 254–267.
- Gullar, Ferreira (1959). Serpa ilustra novo livro de J.C. de Melo Neto. *Jornal do Brasil*, 26 de maio.
- Leite, Sebastião Uchôa (1986). Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In *Crítica clandestina* (pp. 108-148). Rio de Janeiro: Taurus.
- Lind, Georg Rudolf (1970). João Cabral de Melo Neto – modelo dum poeta objectivo. *Humboldt: Revista para o Mundo Luso-brasileiro*, Hamburgo, 10, 21, 25–31.

- Machado, Hugo Milhanas (2013). De pedras e poemas. João Cabral de Melo Neto e alguns poetas portugueses recentes. In Carvalho, Ricardo Sousa de, *João Cabral de Melo Neto – um autor em perspectiva*. São Paulo: Global.
- Martelo, Rosa Maria (2018). O efeito João Cabral na poesia portuguesa. *Revista Texto Poético*, 14(25), julho, 304–318.
- Merquior, José Guilherme (1997). Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica* (pp. 84-187). (2.^a edição). Rio de Janeiro: Topbooks.
- _____. (2016). *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações.
- Monteiro, Adolfo Casais (1955a). Um poema em vinte e um sonetos. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 2 de março, p. 5.
- _____. (1955b). “Verso nítido e preciso”. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 6 de março, p. 5.
- _____. (1961). Situação da poesia. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 21 de outubro, p. 2.
- Moreira, Priscila Oliveira Monteiro & Athayde, Manaira Aires (2017). O cavalo de todas as cores de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só. *Revista Via Atlântica*, São Paulo, n. 31, dezembro, pp. 41-58.
- Nunes, Benedito (1966). A máquina do poema. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 3 de dezembro, p. 3.
- Portella, Eduardo (1958). *Dimensões I: crítica literária*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Silveira, Joel (1955). Kafka no Itamarati. *Diário de Notícias*, 28 de dezembro, p. 2.
- Silva, Sofia de Sousa (2004). Dar a ver: João Cabral de Mello Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro, n. 10, pp. 213-219.
- Simões, João Gaspar (1950). A poesia, essa estranha invenção. *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, Rio de Janeiro, 19 de novembro, pp. 1 e 10.
- _____. (1951a). José Régio, poeta militante. *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, Rio de Janeiro, 10 de junho, p. 1.
- _____. (1951b). Sobre a nova poesia brasileira. *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, Rio de Janeiro, 21 de outubro, pp. 5 e 10.
- Simões, Manuel G. (1999). A “lição de poesia” de João Cabral de Melo Neto. Roma: Bulzoni Editore.
- Sousa, Carlos Mendes de (2014). Epistolary connections: João Cabral and Murilo Mendes. *Portuguese Studies*, 30 (2), 159–173. United Kingdom, Modern Humanities Research Association.
- Teles, Gilberto Mendonça (2007). O caminho que se bifurca. In L. Ivo, *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo* (pp. 19-20). São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Villaça, Alcides (1996). Expansão e limite da poesia de João Cabral. In A. Bosi (Org.), *Leitura de poesia* (pp. 143-169). São Paulo: Ática.
- Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso (2015). João Cabral de Melo Neto e a tradição portuguesa, *Revista Abril*, Niterói, 7(15), 127–141.

III. Correspondência inédita

- [Portugália Editora, Ltda.] (1963). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 14 nov.
- Andrade, Eugénio (1981). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Sem local, 18 set.

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1958). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, set.¹⁹⁶

_____ (1963). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Atenas, 15 set.

_____ (1965). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 2 fev.

_____ (1967). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 30 jan.

_____ (1967). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 15 dez.

Carvalho, Joaquim Montezuma de (1972). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lourenço Marques, 28 mar.

Cortês, Maria da Saudade (1949). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio de Janeiro, 17 dez.

Costa Filho, Odylo (1966). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 6 ago. 1966.

Cumplido Júnior, Fanor (1958). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. 14 ago. 1958

Cunha, Ubiracu Carneiro (1967). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 5 ago. 1967.

Gonçalves, Egito (1950). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 29 nov. 1950.

_____ (1951). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 23 jan. 1951.

Lacerda, Alberto de. [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Londres, 16 jul. 1963.

Leitão, Ruben Andresen (1951). [Destinatário: João Gaspar Simões]. Londres, 9 jan.

_____ (1961). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 3 abr.

_____ (1968). [Destinatário: Curt Meyer-Clason]. Lisboa, 2 fev.

Lopes, Óscar (1963b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 11 dez.

Macedo, Laura Malcher (1984a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 3 mai.

_____ (1984b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 12 jun. 1984.

_____ (1984c). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 2 jul. 1984.

_____ (1984d). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 12 jul. 1984.

Melo Neto, João Cabral de (1947). [Destinatário: Vinicius de Moraes]. Barcelona, 16 set.

_____ (1949a). Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Barcelona, 6 jan.

_____ (1949b). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 11 jul.

_____ (1949c). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 26 jul.

_____ (1949d). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 6 set.

_____ (1949e). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 8 set.

_____ (1949f). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 26 set.

_____ (1949g). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 13 out.

_____ (1949h). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 2 nov.

_____ (1949i). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 22 nov.

_____ (1949j). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 6 dez.

_____ (1949m). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 22 dez.

_____ (s.d.). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, sem data.

_____ (1950a). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 30 mar.

_____ (1950b). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 19 ago.

_____ (1950c). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Barcelona, 12 set.

_____ (1956a). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Sevilha, 15 ago.

_____ (1956b). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Sevilha, 2 dez.

_____ (1957a). [Destinatário: Murilo Mendes]. Sevilha, 14 fev.

_____ (1957b). Destinatário: Décio Prado Almeida. Sevilha, 7 abr.

_____ (1957c). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Sevilha, 18 out.

¹⁹⁶ Durante a elaboração do trabalho, a correspondência de Sophia de Mello Breyner Andresen veio a público na edição *Sophia: singular plural* (2019), organizada por Paola Poma.

- _____ (1958). [Destinatário: Murilo Rubião]. Marselha, 3 fev.
- _____ (1958b). [Destinatário: Otto Lara Resende]. Marselha, 12 fev.
- _____ (1959). [Destinatário: Murilo Rubião]. Marselha, 21 nov.
- _____ (1960). [Destinatário: Décio Prado Almeida]. Marselha, 26 fev.
- _____ (1961). [Destinatário: Ruben Andresen Leitão [Ruben A.]]. Madri, 5 abr.
- _____ (1963). [Destinatário: Sophia de Mello Breyner Andresen]. Sevilha, 4 fev.
- _____ (1964). [Destinatário: Manuel Mendes]. Sevilha, 8 jan.
- _____ (1966). [Destinatário: Lauro Escorel]. Berna, 12 jun.
- _____ (1968a). [Destinatário: Ruben Andresen Leitão [Ruben A.]]. Barcelona, 28 abr. 1968.
- _____ (1968b). [Destinatário: Vitorino Nemésio]. Barcelona, 2 set.
- Mendes, Murilo. [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Roma, 8 dez. 1958.
- _____ (1962). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 19 ago. 1962.
- _____ (1963a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 22 ago. 1963.
- _____ (1963b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Roma, 22 dez. 1963
- Mendes, Manuel (1963). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 30 dez.
- Monteiro, Adolfo Casais (1949). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 28 dez.
- _____ (1952). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 31 jan.
- Nemésio, Vitorino (1968). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 17 ago.
- O'Neill, Alexandre (1952). Destinatário: Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa, 1 mai.
- O'Neill, Alexandre (1959a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 14 set.
- _____ (1959). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 30 out. 1959b.
- _____ (s.d). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Sem data.
- _____ (1962). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 28 jan.
- _____ (1966). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, dia de ano novo.
- _____ (1963). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 4 dez.
- _____ (1964). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 8 mar.
- Oulman, Alain (1963). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 25 dez.
- Reis, Antônio (1966). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 6 jun.
- Resende, Otto Lara (1968). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 24 jun.
- _____ (1969a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 13 fev.
- _____ (1969b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 24 mar.
- _____ (1969c). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 27 mar.
- Rodrigues, Antônio Pedro (1958). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio, 12 jan.
- _____ (1959). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio, 28 set.
- _____ (1960). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio, 19 fev.
- Rosa, João Guimarães (1950). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Paris, 23 jun.
- _____ (1951). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio, 3 ago. 1951.
- _____ (1964). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Rio, 2 fev.
- Serpa, Alberto (1949a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 19 jun.
- _____ (1949b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 4 set.
- _____ (1949c). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 6 out.
- _____ (1949d). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 13 nov.
- _____ (1949e). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 1 dez.
- _____ (1949f). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 28 dez.
- _____ (1950a). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Leça, 26 mar.
- _____ (1950b). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Leça, 10 jun.

- _____. (1950c). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Porto, 28 set.
- _____. (1950d). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Leça, 12 nov.
- _____. (1956). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Leça, 22 ago.
- Simões, João Gaspar (1951b). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Cascais, 2 jan.
- _____. (1951c). [Destinatário: Ruben Andresen Leitão]. Cascais, 19 jan.
- _____. (1951d). [Destinatário: Alberto de Serpa]. Cascais, 30 jul. 1951d.
- _____. (1958). [Destinatário: Décio de Almeida Prado]. Lisboa, 21 fev.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1966). [Destinatário: João Cabral de Melo Neto]. Lisboa, 21 abr.

IV. Bibliografia geral

- Alegre, Manuel (1992). *Com que pena. Vinte poemas para Camões*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2009). *Poesia*. Volume I e II. Lisboa: Dom Quixote.
- Alexandre, António Franco (1984). Gastão Cruz: Poesia 1961-1981. *Revista Colóquio/Letras*, 81, set. 65–68.
- Alves, Eduardo Manuel Simões (2009). *Jornal do Fundão: jornalismo de causas, cultura e identidade* [Dissertação de mestrado, Universidade da Beira Interior]. <http://hdl.handle.net/10400.6/1251>
- Alves, Ida (2011). A moeda do tempo e outros poemas. *Texto Poético*, 7 (10), 184–187.
- _____. (2003). Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90. *Revista Letras*, Curitiba, (59), 83–92.
- Amaral, Ana Luísa, Freitas, Marinela (2014). Da exposição de meninas na roda: A recepção em Portugal de Novas Cartas Portuguesas. Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas. In A. L. Amaral, M. Freitas, *Novas cartas portuguesas: entre Portugal e o mundo* (pp. 35-74). Lisboa: Dom Quixote.
- Amaral, Ana Luísa (2020). Da curva escura à branca efígie, ou das palavras-mapas. In Leonor de Almeida, *Na curva escura dos cardos do tempo*. Lisboa: Porto de Fuga.
- Andrade, Eugénio (1997). *Alentejo*. Porto: Campo das Letras.
- _____. (1988). Ainda à roda de Drummond. *Jornal do Fundão*, 29 de Janeiro.
- _____. (2008). *À sombra da memória*. Posfácio de Gonçalo M. Tavares. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- _____. (2015). *Rosto precário*. Prefácio Joana Matos Frias. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2017). *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim.
- Andresen, Sophia de Mello Breyner (1961). *O Cristo cigano ou a lenda do Cristo Cachorro*. Ilustrações Júlio Pomar. Lisboa: Minotauro.
- _____. (1968). *Antologia 1944-1967*. Lisboa: Portugália.
- _____. (1981). Luís de Camões: ensombramento e descobrimento. In S. M. B. Andresen, *Poemas escolhidos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____. (1986). Sophia de Mello Breyner Andresen fala a Eduardo Prado Coelho. *Revista ICALP*, 6, ago-dez., 60–77.
- _____. (2015). *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2019). *O nu na antiguidade clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*. Edição e notas de Maria Andresen de Sousa Tavares. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Andresen, S.M.B. & Sena, J. (2006). *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Anselmo, Artur (2011). No tempo em que os jornais portugueses tinham suplementos ou páginas literárias. In I. Morujão, Z. Santos (Orgs.), *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva* (pp. 69–74). Porto: CITCEM, Edições Afrontamento.
- Araújo, Laís Corrêa de (1972). *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes.
- Arêas, Vilma (1988). Uma suave rudeza. *Remate de Males*, Campinas, (8) 19–36.

- Athayde, Manáira Aires (2013). Influências de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto na poesia de Ruy Belo. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 33 (50), 11–56.
- Bandeira, Manuel (1958). *Poesia e prosa*. Volume II. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- _____. (2009). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Baptista, Abel Barros (2003). *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: UNICAMP.
- _____. (2005). *O livro agreste*. Campinas: Editora Unicamp.
- _____. (2006). Drummond antimoderno. In C. D. Andrade, *Claro enigma* (pp. 117-140). Lisboa: Cotovia.
- Barbosa, Beatriz (1970). Provavelmente alegria, poemas de José Saramago. Livros Horizonte. Lisboa, 1970. *Revista Vértice*, 319-320, ago.-set., 675–678.
- Barreno, Maria, Horta, Maria Teresa, Costa, Maria Velho da (1972). *Novas cartas portuguesas*. Lisboa: Estúdios Cor.
- _____. (2010). *Novas cartas portuguesas*. Edição anotada. Organização Ana Luísa Amaral. Lisboa: Dom Quixote.
- Belo, Ruy (1968). Manuel Bandeira em prosa e verso. O Tempo e o Modo, Revista de Pensamento e Acção, (62/63), julho-agosto, 752–763.
- _____. (2002). *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2003). Inédito de Ruy Belo. In Azevedo, Carlito, Silvestre, Osvaldo Manuel (Orgs.), Dossiê Ruy Belo, *Inimigo Rumor*, (15), 10–23.
- _____. (2004). *Todos os poemas*. Volume I. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bemfeita, Alberto (2003) (Org.). *Ary dos Santos: o homem, o poeta, o publicitário*. Fotobiografia. Lisboa: Caminho.
- Bessa-Luis, Agustina (2012). *Breviário do Brasil e outros textos*. Lisboa: Babel.
- Blanco, José (2011). Fernando Pessoa: nem tudo são rosas. In *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: Homenagem a Arnaldo Saraiva* (pp. 328- 337). Porto: CITCEM, Edições Afrontamento.
- Bloom, Harold (2007). *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia.
- _____. (2013). *A anatomia da influência. Literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- _____. (2017). *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. (3.ª edição). Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia.
- Bom, Laurinda (2003). *Alexandre O'Neill: passo tudo pela refinadora*. Lisboa: Editorial Notícias.
- _____. (2006). *Alexandre O'Neill, prosas de um poeta. Proposta de edição crítica* [Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10362/2241>
- Borges, Jorge Luis (2015). *História universal da infâmia*. Trad. José Bento. Lisboa: Quetzal.
- Braga, Rubem (1962). Escritores brasileiros na Alemanha. *Manchete*, n. 550, Rio de Janeiro, 3 de novembro, p. 56.
- Brandão, Fíama Hasse Pais (1967). *Barcas novas*. Lisboa: Ulisseia.
- _____. (2006). *Obra breve*. Poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brito, Casimiro de (1966). *Jardins de guerra*. Coleção Novos Poetas. Lisboa: Portugaláia.
- Buarque, Chico (1980). O gênio nasce. *Poramdubas, Revista do Tuca*, 11 de setembro.
- Campos, A., Campos, H., Pignatari, D. (1975). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Campos, Augusto de (2015). *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Candido, António (2000). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia.
- Carvalho, Armando Silva (1965). *Lírica consumível*. Coleção Poesia e Ensaio. Lisboa: Ulisseia.
- _____. (2007). *O Que Foi Passado a Limpo. Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cesariny, Mário (1997). *Intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cinatti, Ruy (1971). *Memória descritiva*. Lisboa: Portugalia.
- _____. (2016). *Obra poética*. Prefácio Joana Matos Frias. Porto: Assírio & Alvim.
- Cláudio, José (2019). Darel 3/6. *Revista Continente*, Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/materia-corrida/darel-3-6>
- Clemente, Cláudia (2020). *Tatuagens de luz: para uma imagem de Leonor de Almeida*. Porto: Documenta; Câmara Municipal do Porto.
- Coelho, Eduardo Prado (Org.) (1967). *Estruturalismo – antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia.
- _____. (1972). Fiamma Hasse Pais Brandão: poesia e escassez. *O reino flutuante: exercícios sobre a razão e o discurso*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1987). *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (2012). *A mecânica dos fluidos. A noite do mundo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Coelho, Rui Pina (2009). *Casa da Comédia (1946-1975). Um palco para uma ideia de teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Compagnon, Antoine (1996). *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cortez, António Carlos (2016). *A dor concreta*. Lisboa: Tinta da China.
- Cota, Débora (1998). *Notas sobre a literatura em Tempo Brasileiro*. Boletim de Pesquisa NELIC.
- Cruz, Gastão (1963). *A doença*. Coleção Novos Poetas Lisboa: Portugalia Editora.
- _____. (1976). Prefácio. In A. S. Carvalho, *Antologia poética*, Lisboa: Diabril.
- _____. (1983). *Poesia 1961-1981* Com três desenhos de Manuel Baptista. Porto: O Oiro do Dia.
- _____. (1984). Pessoa, os Jerónimos, a Poesia. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 94, 24 abr.-1 mai., p. 8.
- _____. (1985). Fernando Pessoa visto hoje por poetas portugueses e brasileiros. *Revista Colóquio/Letras*. 88, nov., 132–133.
- _____. (2008). *A vida da poesia: textos críticos reunidos (1964-2008)*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2009). *Os Poemas [1960-2006]*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- _____. (2010). *Escarpas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2017). *Existência*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cruz, Liberto (2009). Introdução. In L. Cruz, M. C. Cruz, *Ruben A. antologia*. Lisboa: Roma Editora.
- Cruz, L., Brandão, J. F. M. S., Leitão, N. A. (1996). *O mundo de Ruben A*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cruz, L., Cruz, M. C. (2012). *Ruben A: uma biografia*. Lisboa: Estampa.
- Eliot, T.S. (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf.
- _____. (1941). *Points of view*. London: Faber and Faber.
- _____. (1989). Ensaio. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora.
- Estibeira, Maria do Céu (2008). *A marginália de Fernando Pessoa* [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa].
https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/534/1/19646_ulsd_Res.15654_CAPA_DISSERTA_CAO.pdf
- Fafe, José Fernandes (1962). A poesia é um fenómeno total: a nebulosa do nosso ser inteiro, entrevista concedida a Urbano Tavares Rodrigues. *Notícias*, Lourenço Marques, 15 de novembro 1962.
- Féria, Alonso (1968). *A utilidade do verso*. Lisboa: Sociedade Astória.

- Ferrari, Lilian Maria Barbosa (2019). *Adolfo Casais Monteiro e a literatura brasileira em Portugal (1932-1954)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Viçosa]. <https://ppglettras.ufv.br/wp-content/uploads/2018/11/Dissertacao-Final-Lilian-Ferrari.pdf>
- Ferraz, Eucanaã (Org. 2013). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- _____. (2018). Breve percurso rente ao mar. In S. M. B. Andresen, *Coral e outros poemas* (pp. 17-42). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ferreira, José Gomes (1998). *Dias comuns: A idade do malogro*. Volume II. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- _____. (2013). *Dias comuns: Memória possível*. Volume VI. Lisboa: Dom Quixote.
- Finazzi-Agrò, Ettore (2013). *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp.
- Genette, Gérard (2009). *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial.
- _____. (2010). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- Gusmão, Manuel (2000). Mudar a noite de lugar. *Público*, Lisboa, Cultura, 23 de março, p. 31.
- _____. (2003). Entrevista concedida a Rogério Barbosa da Silva e Silvana Maria Pessoa de Oliveira. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 6(12), 294–306.
- _____. (2010). *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2011). Escarpas, de Gastão Cruz. *Revista Colóquio/Letras*, 176, 221–225.
- _____. (2011). Prefácio. In P. S. Martins, A. Golgona, F. Guerreiro, *Central de poesia: a recepção de Fernando Pessoa nos anos 40* (pp. 7-13). Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Hatherly, Ana (2001). *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera Editores.
- Hobsteb, Maria António Henriques Jorge Ferreira (2001). *Para uma recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Iser, Wolfgang (1996). *O ato da leitura*, Vol. I. São Paulo: Editora 34.
- _____. (1999). *O ato da leitura*, Vol. II. São Paulo: Editora 34.
- Ivo, Lêdo (2007). *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Simões, João Gaspar (1964b). “O público prefere o romance”, entrevista concedida a Lêdo Ivo. *Manchete*, n. 646, 5 set., p. 101.
- _____. (1964c). Antologia poética, de Murilo Mendes. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica Literária, 24 set., pp. 13-14.
- _____. (1966). Lírica consumível, por Armando Silva Carvalho. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica literária, 16 mai., pp. 15-16.
- _____. (1970). Os três seios de Novélia, por Manuel da Silva Ramos. *Diário de Notícias*, Lisboa, Artes e Letras, Crítica literária, 8 de jan., pp. 15-16.
- Jauss, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- Jorge, Luiza Neto (2001). *Poesia*. (2.ª edição). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Knychala, Catarina Helena (1980). *O livro de arte brasileiro* [Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília]. https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9607/6/1980_Catarina%20Helena%20Knychala.pdf
- Kristeva, Julia (1974). *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva.
- Lacerda, Alberto de (1961). *Palácio: poemas*. Lisboa: Delfos.

- _____ (2001). *Horizonte*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lage, Rui (2012). *Antigo e primeiro*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Leitão, Ruben Andresen [Ruben A.] (1963). *Um adeus aos deuses: Grécia*. Lisboa: Livraria Portugal.
- _____ (1969). A situação do escritor de língua portuguesa. *Diário Popular*, Lisboa, 24 de julho, p. 9.
- Leone, Carlos (2005). O essencial sobre Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lima, Guilherme Cunha (2014). *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora.
- Lispector, Clarice (2020). *Todas as cartas*. Prefácio e notas bibliográficas Teresa Montero; posfácio Pedro Karp Vasques; pesquisa e transcrição Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lopes, Adília (2021). *Dobra: poesia reunida 1983-2021*. (3.^a edição). Porto: Assírio & Alvim.
- Lourenço, Eduardo (1999). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- _____ (2003). Orfeu e Presença. In *Revistas, ideias e doutrinas. Leituras do pensamento contemporâneo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Lourenço, Jorge Fazenda (2019). *O essencial sobre Jorge de Sena*. (2.^a edição). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Macedo, Helder (2007). *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença.
- Maciel, Maria Esther (1994). Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, 2, out., 75–96.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1986). Ruy Cinatti. Lisboa: Presença.
- _____ (1999). *Rima pobre: poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Editorial Presença.
- Man, Paul de (1999). *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Tradução Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia.
- Martelo, Rosa Maria (2014). Prefácio in ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Cristo Cigano*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (2004). *Em parte incerta – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- _____ (2005). Relendo “O sentimento dum ocidental”. In C. Verde, *O sentimento dum ocidental* (pp. 37-65). Porto: Campo das Letras.
- _____ (2020). *Antologia dialogante de poesia portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Martinho, Fernando J. B. (1985). Pessoa em abismo nos anos 80. *Revista Colóquio/Letras*, 88, nov., 111–125.
- _____ (1987). Alexandre O’Neill e Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*, 97, mai., 48–56.
- _____ (1991). *Pessoa e a moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- _____ (2000). Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, 6 (12), 189–208.
- _____ (2005). *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.
- _____ (2007). Notas sobre Ana Hatherly e Fernando Pessoa. *Via Atlântica*, São Paulo, (11), jun., 23–33.
- Martuscelli, Tania (2016). *[Des]Conexões entre Portugal e o Brasil: séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri.
- Meira, Maurítônio (1954). “Naufraga a seco a literatura brasileira”, entrevista a Perminio Asfora. *Flan*, Rio de Janeiro, ano II, n. 63, 27 junho-3 julho, p. 6.
- Meirim, Joana (2020). Alexandre O’Neill. In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, M. Tamen (Eds.), *O cânone* (pp. 59-66). Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda; Tinta da China.

- _____. (2021) (Ed.). *Diz-lhe que estás ocupado. Conversas com Alexandre O'Neill*. Lisboa: Tinta da China.
- Melo, Daniel Seixas (2020). Do intelectual exilado: o legado humanístico de Jaime Cortesão. *Revista de História das Ideias*, 38, 2.ª série, 55–77.
- Mendes, Ana Paula Coutinho (1991). Intercâmbio epistolar – a partir do espólio de Alberto de Serpa. *Intercâmbio*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 146–150.
- Mendes, Luís Filipe Castro (2011). *Lendas da Índia*. Alfragide: Dom Quixote.
- Mendes, Murilo (2014). *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify.
- Meyer-Clason, Curt (2013). *Diários portugueses (1969-1976)*. Tradução, posfácio e notas João Barrento. Lisboa: Documenta.
- Monteiro, Adolfo Casais (1956). Introdução. In D. C. da Silva, *Poemas escolhidos*. São Paulo: Clube de Poesia.
- _____. (1972). *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.
- _____. (2011). *Artigos de O Estado de São Paulo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mota, Luisa (2012). *O canto repartido – Cecília Meireles em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Nava, Luís Miguel (1987). *O essencial sobre Eugénio de Andrade*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. (2004). *Ensaio reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Oliveira, Carlos de (2004). *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Oliveira, Maria Antónia (2005). *Alexandre O'Neill, uma biografia literária*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Oliveira, Rosa (2017). *Tardio*. Lisboa: Tinta da China.
- O'Neill, Alexandre (2017). *Poesias Completas & Dispersos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Perrone-Moisés, Leyla (1982). Escolher e/é julgar. *Revista Colóquio/Letras*, 65, jan., 5–13.
- _____. (2003). A crítica viva de Casais Monteiro. In Fernando Lemos & Rui Moreira Leite (Orgs.), *A missão portuguesa: rotas entrecruzadas* (pp. 53-60). São Paulo: Unesp.
- Pessoa, Fernando . Páginas de estética e de teoria e crítica literárias. Lisboa: Edições Ática.
- _____. (1994). *Poemas completos de Alberto de Caeiro*. Lisboa: Presença.
- Pignatari, Décio (2004). *Contracomunicação*. (3.ª edição). Cotia: Ateliê Editorial.
- Pina, Manuel António (1981). Como Eugénio de Andrade viu o Festival Internacional de Poesia. *Jornal de letras, artes e ideias*, Ano I, n.15, 15-28 set., p. 32.
- _____. (2012a). *Aniki-Bóbo*. Porto: Assírio & Alvim.
- _____. (2012b). *Todas as palavras. Poesia reunida 1974-2011*. Porto: Assírio & Alvim.
- _____. (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Lisboa: Documenta.
- Pires, Daniel (2000). *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa do século XX*. Lisboa: Grifo.
- Pires, José Cardoso (1969). A situação do escritor de língua portuguesa. *Diário Popular*, Lisboa, 12 de junho, p. 8.
- Poma, Paola (Org.) (2019). *Sophia: singular plural*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Pomar, Júlio (1992). *Alguns eventos*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ramalho, Maria Irene (2021). *Fernando Pessoa e outros fingidores*. Lisboa: Tinta da China.
- Ramos, Manuel da Silva (1969). *Os três seios de Novélia*. Porto: Inova.
- _____. (2019). Posfácio sem soutienenhum. In M. S. Ramos *Os três seios de Novélia*. Lisboa: Parsifal.
- Ramos, António Ramos (1963). *Ocupação do espaço*. Poetas de Hoje. Lisboa: Portugalia.
- _____. (2018). *Obra poética*. Volume I. Porto: Assírio & Alvim.

- Ribeiro, Ana (2016). *Ao lume brando da urze. Estudos sobre João de Araújo Correia*. Lisboa: Âncora.
- Rocha, Andréa Rocha (1985). *A epistolografia em Portugal*. (2.ª edição). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rosa, António Ramos (1963). *Ocupação do espaço*. Coleção Poetas de Hoje. Lisboa: Portugália.
- Rosa, Guimarães (1946). Arte e céu, países de primeira necessidade, entrevista concedida a Ascendino Leite. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 de maio, pp. 1, 3 e 7.
- Rosa, Vasco (2012). Apostila bordaliana. *Pessoa Plural: Revista de Estudos Pessoaanos*, (2), 309–316.
- Rozário, Denira (1994). *Palavra de poeta, Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sá, Marina Damasceno de (2013). *O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade: edição de texto fiel e anotado* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].
- Saraiva, Arnaldo (2015). *O modernismo brasileiro e o modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Salema, Álvaro (1982). *Jorge Amado: o homem e a obra: presença em Portugal*. Mem Martins: Europa-América.
- Salomão, Waly (2014). *Poesia total*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Santos, José Carlos Ary dos (1965). *Adereços, endereços*. Coleção Poesia e Verdade. Lisboa: Guimarães Editores.
- Santos, José da Cruz Santos (1998) (Coord.). *Eugénio de Andrade: o amigo mais íntimo do sol. Fotobiografia*. Porto: Campo das Letras.
- Santos, G., Ruas, L., Cerdeira, T. (Orgs.) (2020). *Sena & Sophia: centenários*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Seixo, Maria Alzira (2003). Um exemplo pernicioso de exercer crítica. *Público*, Lisboa, 1 de março. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/03/01/jornal/um-exemplo-pernicioso-de-exercer-critica-198718>
- Sena, Jorge de (1963). *Metamorfoses*. Círculo de Poesia; 28. Lisboa: Livraria Moraes Editora.
- _____ (1980). *Sequências*. Círculo de Poesia; 96. Lisboa: Moraes Editores.
- _____ (1988). *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1988). *Estudos de literatura portuguesa*. Volume III. Lisboa: Edições 70.
- Silva, José Manuel Teixeira (2019). João Cabral no Consulado do Porto. *Gazeta Literária*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 5ª série, n. 5, primavera-verão.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1962). Para uma interpretação do classicismo. Coimbra: [s.n.].
- _____ (2002). *Teoria da literatura*. (8.ª edição). Coimbra: Livraria Almedina.
- Silveira, Jorge Fernandes da (1986). *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1999). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG.
- Simões, João Gaspar (1964b). *Literatura, literatura, literatura. De Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*. Lisboa: Portugália.
- _____ (1999). *Crítica II. Poeta contemporâneos (1960-1980)*, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1999). *Crítica II. Poeta contemporâneos (1960-1980)*, Tomo III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Simões, Manuel (1971). *Crónica breve*. Lisboa: Editora do Autor.
- _____ (1998). *Errâncias*. Lisboa: Edições Colibri.
- _____ (2015). *O fluir do tempo: poesia reunida*. Lisboa: Colibri.
- Sousa, Carlos Mendes de (1992). *O nascimento da música: a metáfora em Eugénio de Andrade*. Coimbra: Livraria Almedina.

- _____. (2000). *Clarice Lispector: figuras de escrita*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- _____. (2004). A ilha. *Revista Relâmpago*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n.º 15, outubro
- _____. (2013). Sophia e a dança do ser. In M. A. S. Tavares (Org.), *Sophia de Mello Breyner Andresen. Actas do Colóquio Internacional* (pp. 130-138). Porto: Porto Editora.
- Süssekind, Flora (2003). *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Tamen, Miguel (2020). Críticos. In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, M. Tamen (Eds.), *O cânone*. Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda; Edições Tinta da China.
- Tamen, Pedro (1977). Prefácio. In P. Tamen (Org.), *20 anos da Coleção Círculo de Poesia*. Lisboa: Moraes Editores.
- Tavares, Gonçalo M. (2004), *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1963). *Poesia: programa para o concreto*. Lisboa: Ulisseia.
- Verde, Cesário (2015). *Cânticos do realismo. O livro de Cesário Verde*. Introdução e notas biobliográficas Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Wisnik, José Miguel (2018). *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras.

V. Arquivos, espólios e bibliotecas

Portugal

Acervo bibliográfico de

- Alberto de Lacerda, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)
- Alexandre O'Neill, Biblioteca Municipal Alexandre O'Neill (Constância)
- Adolfo Casais Monteiro, BNP/Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- Alexandre Pinheiro Torres, Biblioteca Municipal Rocha Peixoto (Póvoa de Varzim)
- Eugénio de Andrade, Biblioteca Municipal Pública do Porto (BPMP)
- João Gaspar Simões, BNP/Biblioteca Municipal da Figueira da Foz
- Jorge de Sena, BNP
- José Régio, Biblioteca Municipal de Portalegre
- Mário Dionísio, Casa da Achada (Lisboa)
- Natália Correia, Biblioteca Pública e Arquivo Nacional de Ponta Delgada (Açores)
- Vitorino Nemésio, Biblioteca Pública e Arquivo Regional Luís da Silva Ribeiro (Angra do Heroísmo, Açores)

Acervos particulares de

- Antonio Carlos Secchin, Eucanaã Ferraz, Isaque Ferreira, Gastão Cruz, Maria Helena Abreu, Ruy Belo

Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea, BNP

- Espólio Adolfo Casais Monteiro (E15)
- Espólio Alexandre Pinheiro Torres (N79)
- Coleção António Ramos Rosa (N7)
- Espólio João Gaspar Simões (E16)
- Espólio Jaime Cortesão (E25)
- Espólio Ruben A. (E35)
- Espólio Sophia de Mello Breyner Andresen (E64)
- Espólio Vitorino Nemésio (E11)

Arquivo Nacional Torre do Tombo (Del/C PI 38003 — NT 4874)
Arquivo Rádio e Televisão de Portugal (RTP)
Biblioteca Geral Digital da Universidade de Coimbra
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC)
Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa)
 Colecção Bordalo Botto
 Espólio Diogo de Macedo
Museu do Neo-Realismo (Vila Franca de Xira)
 Espólio Alves Redol
 Espólio Carlos de Oliveira

Brasil

Acervo de Escritores Mineiros, Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte)
 Arquivo Murilo Rubião
Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro)
 Acervo João Cabral de Melo Neto
Arquivo de Literatura do Instituto Moreira Salles (Rio de Janeiro)
 Acervo Otto Lara Resende
 Acervo Décio de Almeida Prado

Internet

Acervo Digital Vinicius de Moraes
 <http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/>
Arquivo Mário Pinto de Andrade; Arquivo Manuel Mendes (Fundação Mário Soares):
 <http://casacomum.org/cc/arquivos>
Hemeroteca Digital Brasileira (Fundação Biblioteca Nacional):
 <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>
João Cabral de Melo Neto recebe Prémio Camões (Arquivo RTP):
 <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-cabral-de-melo-neto-recebe-premio-camoes/>
Eduardo Prado Coelho conversa com Maria Graça Varella Cid (Arquivo RTP):
 <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/maria-graca-varella-cid/>
Manuel Gusmão, entrevista concedida a Raquel Santos (Arquivo RTP):
 <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/manuel-gusmao/>