

NOTAS SOBRE POESIA E LEITOR EM JOÃO CABRAL

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa*

Resumo: No ano seguinte ao lançamento de *Pedra do sono* (1942), de João Cabral de Melo Neto, Antonio Candido publica uma resenha sobre esse livro, na qual, além de presentir acertadamente a grande promessa representada pelo poeta estreante e perceber as linhas mestras do livro, não deixa de lhe censurar o hermetismo e de chamar a atenção do autor para a necessidade de “eivar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens” (CANDIDO, 2002, p. 141). Antes de Candido, Drummond, em janeiro de 1942, numa carta ao jovem poeta, já havia feito restrição semelhante à poesia do pernambucano, considerando-a muito hermética para o leitor comum. Cabral parece ter internalizado as censuras e as sugestões de seus primeiros leitores quanto à recepção da palavra poética e a elas “respondeu” em sua obra crítica e criativa. Neste trabalho, proponho acompanhar as soluções e tensões que estão na base das “respostas” cabralinas para o binômio poesia e leitor.

Palavras-chave: João Cabral; poesia moderna; poesia brasileira; leitor.

Abstract: In the year after the release of João Cabral de Melo Neto's *Pedra do sono* (1942), Antonio Candido published a review of it in which he correctly perceived the great promise represented by the new poet and the guidelines of the book, as well as criticizing the hermeticism and calling the poet's attention to the need of

* Universidade Federal de Goiás e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

“bringing the purity of his emotion up to the current values of mankind” (CANDIDO, 2002, p. 141). Before Candido, Drummond in a letter to João Cabral written in January 1942 had already voiced similar restrictions to his poetry, considering it very hermetical for the common reader. Cabral seems to have taken in these criticisms and the suggestions from his first readers as to the reception of his poetry and “answered” them in his critical and creative work. In this paper, I intend to follow the solutions and tensions which are the basis of his “answers” to the pair constituted by poetry and the reader.

Keywords: João Cabral; modern poetry; Brazilian poetry; reader.

João Cabral de Melo Neto não é propriamente um poeta de grande difusão pública, não obstante poemas como *Morte e vida severina* e “Tecendo amanhã” alcancem notória penetração popular. Mas foi ele um dos poetas brasileiros modernos mais preocupados com a comunicação da palavra poética numa época em que se nota um distanciamento entre poesia e homem comum. Extremamente sensível a essa questão, a ela se reporta em vários momentos, formulando-a central e criticamente na conferência “Da função moderna da poesia”, proferida no Congresso de Poesia de São Paulo em 1954. Na mesma década da conferência, a poesia cabralina passa por uma reorientação, tendo em vista a transitividade da palavra poética.

Essa preocupação do poeta com o leitor parece ter sido despertada ou ao menos reforçada por dois dos primeiros críticos de sua poesia, Drummond e Antonio Candido.

É notória a admiração que o jovem Cabral tinha por Drummond, a influência inicial que este exerceu sobre aquele e a amizade que nutriam¹. Considerando essa influência inicial,

¹ Os dois livros iniciais de Cabral, *Pedra do sono* (1942) e *O engenheiro* (1945), são dedicados a Drummond, havendo no livro de 45 um poema dedicado ao autor de *Alguma poesia* e escrito à maneira do mesmo. *Os três mal-amados*, publicado em 1943 na *Revista Brasil*, mas só editado em livro em *Duas águas* (1956), foi elaborado a partir do poema “Quadrilha”. Em entrevista concedida

pode-se ter uma ideia da repercussão, em Cabral, das notas críticas que Drummond formulou sobre *Pedra do sono* (1942) antes mesmo da publicação do livro. Tendo Cabral, em novembro de 1941, enviado ao amigo no Rio de Janeiro uma cópia dos poemas que constituiriam o seu livro de estreia, como a pedir-lhe um endosso para publicação, Drummond respondeu incentivando a edição da obra, mas não deixou, entretanto, de reconhecer nela um hermetismo inacessível ao leitor comum e de aproveitar a ocasião para, em um momento em que estava profundamente tocado pelo papel político e social da literatura, chamar a atenção para a necessidade de se fazerem, no Brasil, edições a baixo custo, acessíveis ao trabalhador normalmente excluído do sistema de leitura. Escreve o missivista em 17 de janeiro de 1942:

É certo que sua poesia tem muito hermetismo para o leitor comum, mas se v. a faz assim hermética porque não pode fazê-la de outro jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo. Ele tem um instinto vigoroso, quase virgem, e ficará perturbado com as suas associações de coisas e estados de espírito, que excedem a lógica rotineira. Já meditou na fascinante experiência que seria fazer livros de custo ínfimo, com páginas sugestivas, levando a poesia moderna aos operários, aos pequenos funcionários públicos, a toda essa gente atualmente condenada a absorver uma literatura de quarta classe porque se convencionou reservar certos gêneros e tendências para o pessoal dos salões e das universidades? (ANDRADE *apud* MELO NETO, 2001, p. 174-175)

a Antonio Carlos Secchin, em 1980, quando indagado sobre algum escritor brasileiro particularmente importante em sua formação, respondeu Cabral: “O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época, é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta (MELO NETO, 1999, p. 326).

Essa nota compreensiva de Drummond ao hermetismo do livro é, na verdade, um eco responsivo à carta que acompanha os poemas, na qual Cabral, desde o início o primeiro crítico dele mesmo, já manifesta o seu descontentamento com esse caráter dos poemas, com a incongruência entre a aspiração e a obra realizada: “Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícias todos os dias [...] uma coisa menos cubista” (MELO NETO, 2001, p. 171).

Já depois da publicação de *Pedra do sono*, Antonio Candido, em resenha ao livro publicada na *Folha da manhã*, de São Paulo, em 13 de junho de 1943, irá incidir sobre o mesmo ponto. Reconhecendo como fontes do poeta o surrealismo e o cubismo, o resenhista identifica as duas linhas mestras do livro, as quais depois serão retomadas e desenvolvidas pelos intérpretes de *Pedra do sono*: as imagens oníricas e o espírito ordenador, construtivo do autor. Nessa resenha, comprovadora da agudeza crítica de Candido, ele reconhece, já pelos poemas de *Pedra de sono*, a grande promessa representada por Cabral: “eu não sei de ninguém nos últimos tempos que tenha estreado com tantas promessas. Seus poemas são realmente belos, e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal” (CANDIDO, 2002, p. 140). Entretanto, não deixa de notar que a riqueza da solução pessoal do jovem poeta não se dá sem um certo empobrecimento humano, pois a busca de uma poesia pura, fechada num hermetismo narcisista, implicaria uma desumanização do poético. Conclui que o poeta estreante precisa olhar à roda de si, para elevar a pureza de sua emoção a valor corrente entre os homens, justificando a sua qualidade de artista.

Sobre essa crítica Cabral dirá mais tarde que ela foi-lhe uma revelação, deu-lhe coragem para continuar escrevendo no início da sua carreira (MELO NETO, 1996). Mais do que isso, extremamente preocupado com a comunicação da palavra poética, parece tentar “responder”, em sua poesia e em escritos críticos, à

questão do hermetismo, do afastamento do leitor mediano, que tanto Candido quanto Drummond notaram em seu livro de estreia e que ele mesmo já havia observado, antes de todos, na missiva ao autor de *Sentimento do mundo*, embora reconhecesse a sua incapacidade, naquele momento, de “falar numa linguagem mais compreensível”.

A formulação crítica mais interessante de Cabral nesse sentido é a já referida conferência “Da função moderna da poesia”, de 1954. Com esse trabalho, o conferencista esperava “contribuir para a diminuição do abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor” (MELO NETO, 1998, p. 101). Observa Cabral que cada tipo de poema antigo nasceu de uma função determinada, pois o poeta tinha de adaptar sua expressão às condições em que ela pudesse ser compreendida e, portanto, correspondesse às necessidades do receptor. Já o poema moderno, prossegue o conferencista, por não ser funcional, exige que o leitor se coloque acima das contingências de sua vida, uma vez que, não tendo “ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica” diariamente, precisa, se quer encontrá-la, “defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação” (MELO NETO, 1998, p. 99). Esse afastamento entre leitor e poesia é decorrência, segundo Cabral, da nova linguagem que os poetas tiveram de inventar para dar conta de expressar a sua época. A realidade moderna, seja a objetiva, seja a subjetiva dela decorrente, em sua complexidade, impeliu o artista, para expressá-la, a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, o que levou a um enriquecimento do gênero. Mas se os poetas inventaram uma linguagem exigida pelo seu contexto, não conseguiram tornar a poesia capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que esse contexto lhes impõe. Escrever deixou de ser “atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinada classe de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva” (MELO NETO, 1998, p. 99). Além disso, Cabral nota a indiferença dos poetas em relação aos meios

técnicos de difusão, como o rádio, o cinema e a televisão, os quais acreditava poderem contribuir para resolver o problema da comunicação da poesia moderna. Também observa que os poetas modernos “não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados” (MELO NETO, 1998, p. 100). Segundo ele, os poetas deixaram esses gêneros cair em desuso, como acontece com a poesia narrativa, ou deixaram que se degradassem, a exemplo da anedota, ou os expulsaram da categoria de boa literatura, como as letras das canções populares ou a poesia satírica.

No mesmo decênio dessa conferência, a obra de Cabral passa por uma reorientação decisiva, para a qual a inquietação do poeta em relação à comunicação da palavra poética certamente contribuiu de modo decisivo. Depois de *Psicologia da composição* (1947), quando flerta poeticamente com o silêncio e chega, efetivamente, a ficar algum tempo sem escrever, volta a público com *O cão sem plumas* (1950), segundo ele, movido pelo desejo de denunciar a situação das gentes dos alagados de Recife². O poema que nasceu de uma intenção de denúncia é uma obra de alta voltagem, em que a mimese produtiva de uma dada realidade social se faz mediante a indagação da própria linguagem, como já o

² Diz Cabral em entrevista a Giovanni Ricciardi: “Depois de *Psicologia da composição*, eu tinha decidido não escrever mais. Era vice-cônsul em Barcelona e realmente tinha ficado muito tempo sem escrever. Um dia, na biblioteca do consulado, encontrei uma revista de economia política, “Observador econômico e financeiro”, muito importante naquela época, que trazia uma estatística sobre expectativa de vida. Eu descobri que na cidade de Recife a expectativa de vida era de 28 anos de idade, e na Índia, que é um país do qual todo mundo tem pena – as senhoras pernambucanas fazem festa para ajudar os miseráveis da Índia–, a expectativa de vida era de 29 anos, mais alta do que no Recife. Esse negócio me abalou enormemente, então eu escrevi *O cão sem plumas* para mostrar a vida dessa gente dos alagados de Recife, como quem diz: já abandonei a literatura e fui escrever esse negócio assim para deixar o meu protesto.” (MELO NETO, 1991, p. 160-161).

disse em outros termos João Alexandre Barbosa³. Mas se isso, por um lado, impede que *O cão sem plumas* resvale no panfletário, por outro, afasta-o de um público mais horizontal. *O cão sem plumas* é um poema difícil, que exige um leitor mais cultivado, reiterando um paradoxo que está na base da alta poesia social: uma poesia de denúncia incompreensível a um público mais amplo.

O poema narrativo *O rio* (1954), com o qual o poeta recebe o Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo, tem uma fatura mais simples que o livro de 1950. Sobre ele diz Antonio Carlos Secchin (1999, p. 85) ser “o texto que parece responder mais de perto às reflexões teóricas de João Cabral sobre a necessidade de se restabelecer o circuito entre o público e a poesia”. De fato, nesse poema, o poeta lança mão de expedientes que parecem ter em mira uma maior proximidade com o leitor, entre os quais: o rio não é o objeto de que se fala, mas o próprio sujeito do discurso; o modo escolhido é o narrativo⁴, tratando-se de

³ Para João Alexandre Barbosa, em texto publicado na revista *Cult* e, posteriormente, reunido no livro *Alguma crítica*, Cabral, ao optar por uma poesia transitiva, que comunica determinada realidade, não perde de vista a intransitividade, a crítica da própria linguagem usada para nomear essa realidade. Diz Barbosa (2002, p. 297-298): “A leitura deste poema [*O cão sem plumas*], entretanto, é capaz de mostrar como a transitividade atingida, com toda a sua carga de crítica social e de releitura histórica de um espaço e de um tempo regionais, não despreza, antes incorpora de modo bastante agudo, as conquistas de uma experiência com a linguagem poética levada ao extremo da negatividade e da abstração daí decorrente [...] o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se faz com o abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade”.

⁴ Conforme já observado, na conferência de 1954, Cabral (MELO NETO, 1998) lamenta o fato de os poetas modernos não adaptarem às condições da vida moderna os gêneros mais comunicáveis, como é o caso da poesia narrativa. Um outro gênero de grande penetração pública e que cultivava bastante, mas que, segundo ele, ainda na citada conferência, foi expulso da categoria de boa literatura, é a sátira. Entretanto, a sátira refinada de Cabral, como é o caso de “Velório de um comendador” ou “Comendadores jantando”, presentes, respectivamente, em *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966), os dois

“poesia-prosa” e não de “poesia-poesia”, como observa Haroldo de Campos (2004, p. 84); é conferida, como também nota Haroldo de Campos, maior importância à informação semântica, de modo a dar dimensão estética a elementos que tinham uma categoria documentária nos romances nordestinos; além de outros expedientes relativos à fatura do verso, às escolhas sintáticas e lexicais etc. Entretanto, *O rio* não é um poema muito conhecido do leitor brasileiro. Não obstante tenha sido premiado por um júri bastante exigente, que tinha como membros Antonio Candido, Drummond e Paulo Mendes de Almeida, e seja, efetivamente, um belo poema, é um livro que, por um lado, para alguns dos fiéis leitores de Cabral, parece não alcançar a força de realização das suas melhores obras. Por outro, não conta entre os seus poemas mais conhecidos pelo grande público. Assim, um livro de fatura menos sofisticada, que tenta responder, como realização, às preocupações críticas com o leitor sintetizadas na conferência de 1954, paradoxalmente, não logra grande penetração pública. Curiosamente, um poema cuja elaboração custou anos de trabalho ao poeta e que apresenta uma tecedura complexa, como é o caso de “Tecendo a manhã”, é bastante conhecido do público mediano, sendo literalmente usado como poema-tema do trabalho coletivo⁵.

Do “tríptico do rio”, *Morte e vida severina* é o que alcança maior comunicação com o leitor mediano. Trata-se de uma obra feita sob encomenda⁶, tendo em vista, portanto, o palco e uma

livros mais planejados do autor, conta com um público mais restrito. Aliás, a sua verve satírica é pouco explorada em sua fortuna crítica.

⁵ Na verdade, sobre esse poema que teria ficado nove anos escrevendo, Cabral (MELO NETO, 2008) diz que ele não cabia nos livros que ia publicando: não se encaixava no esquema das quadras de *Quaderna* (1960), nem no sistema de *Dois parlamentos* (1961). Quando escreveu *A educação pela pedra* (1966), deu-se conta de que o poema estava dentro dos esquemas estróficos do livro. Foi então que ele o retomou, concluiu e publicou.

⁶ Conforme relata Cabral (MELO NETO, 1996) em entrevista, tendo Maria Clara Machado lhe encomendado um auto de natal, ela decidiu não montá-lo porque não o considerou um autêntico auto de natal. Além disso, segundo o poeta, o

comunicação mais direta. Sem dúvida alguma, a fatura interna do poema, com o aproveitamento de elementos do folclore brasileiro e ibérico, contribui decisivamente para o diálogo mais imediato com o leitor. Entretanto, o que alavancou de modo decisivo a popularidade do poema foi a sua adaptação televisiva feita pela Rede Globo em 1981, sob direção de Walter Avancini, o que comprova, ao menos parcialmente, a suposição do poeta, em “Da função moderna da poesia”, de que a veiculação da poesia aos meios modernos de comunicação de massa poderia contribuir para minorar o abismo que a separa do grande público.

Sobre esse seu poema mais popular, Cabral, que sempre fez questão de se dar a conhecer como um poeta-engenheiro, para quem “criação é composição” (MELO NETO, 2008, p. 15-16), diz reiteradamente que ele foi a obra mais relaxada que escreveu (MELO NETO, 1999). Ainda que o grau de dificuldade exigido na construção de uma obra não tenha, necessariamente, uma relação direta e obrigatória com o seu nível de realização, talvez em função das declarações do poeta ou mesmo por causa de uma visão crítica equivocada de que a grande poesia é aquela acessível apenas aos poucos e doutos ou ainda devido ao menor adensamento metalinguístico desse livro, componente sempre supervalorizado na poética cabralina, esse poema é visto, por certa crítica especializada⁷, como uma obra menos densa, como

Teatro Tablado, onde a peça seria encenada, não tinha os recursos necessários para sua encenação. A montagem definitiva só saiu em 1966, dez anos depois da publicação de *Dois águas*, onde o poema foi publicado pela primeira vez. Com música de Chico Buarque, a primeira encenação deu-se no Teatro da PUC SP. A peça foi encenada em várias cidades brasileiras e, posteriormente, no Festival de Nancy, onde Cabral recebeu o prêmio de melhor autor vivo do festival, no Théâtre des Nations, em Paris, e nas cidades portuguesas de Lisboa, Coimbra e Porto.

⁷ Waltencir Alves de Oliveira (2012, p. 46) já chamou a atenção para a recepção crítica menos entusiasta a esse livro: “As considerações críticas ao poema foram, no entanto, negativas na maior parte das vezes. Vale recuperar, para ficar em apenas um exemplo, o que é apontado por João Alexandre Barbosa

uma concessão do autor de *Uma faca só lâmina*, livro publicado pela primeira vez no mesmo volume que o “Auto de natal pernambucano”, ou seja, o *Duas águas* (1956).

Duas águas reúne, em sua primeira água, *Uma faca só lâmina* (inédito em livro), *Paisagem com figuras* (inédito), *O cão sem plumas* (1950), *Psicologia da composição* (1947), *O engenheiro* (1945) e *Pedra do sono* (1942), e, em sua segunda água, *Morte e vida severina* (inédito), *O rio* (1954) e *Os três mal-amados* (inédito em livro). Em orelha atribuída ao autor, encontra-se a seguinte nota explicativa sobre o título da reunião:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exigem mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (MELO NETO, 1956, orelha do livro)

A diferença que Cabral estabelece entre as duas águas do livro é interessante na medida em que revela a sua consciência em relação à vocalização do poema como “tática de comunicabilidade” (NUNES, 2007, p. 53) numa época em que já havia identificado um forte alheamento individualista da poesia. Essa ideia de comunicação da poesia por meio da leitura em voz alta, no caso de Cabral, talvez encontre sua matriz na função que desempenhou, na infância, de leitor de cordel para os trabalhadores da fazenda do pai, conforme narra no poema “Descoberta da literatura”, da

[Waltencir Oliveira tem em mira “Linguagem e metalinguagem em João Cabral de Melo Neto”, do livro *A metáfora crítica*, editado pela Perspectiva] que não percebe em *Morte e Vida severina* a ‘reconsideração da linguagem poética no sentido de codificar a realidade miserável dos camponeses nordestinos, o que compromete a representação, uma vez que torna o poeta vítima de uma perseguição da afetividade regionalista’.”

autobiografia poética *Escola das facas* (1980). O poema, cujo ritmo incorpora o das narrativas populares, recupera o encantamento exercido pelos romances de cordel sobre os trabalhadores por meio da leitura em voz alta, a ponto de o menino leitor, convertido em “puro alto-falante”, temer que os ouvintes confundissem o “espaço mágico” com o real e o tomassem pelo “autor imaginante”. O menino que lê é um “filho-engenho” que está a transgredir o seu lugar social e a ter contato com uma literatura que não lhe representa socialmente. Entretanto, não há entre ele e seu público uma total identificação. O lugar do filho-engenho não é nem o da casa-grande, nem o dos trabalhadores do eito, mas é justamente aquele do deslocado⁸: “um filho-engenho, perante / cassacos do eito e de tudo, / e estava dando ao desplante / de ler letra analfabeta / de Corumba, no caçanje / próprio dos cegos de feira, / muitas vezes meliantes” (MELO NETO, 1980, p. 75).

Se a função, exercida na infância, de leitor em voz alta para os cassacos analfabetos do Engenho Pacoval contribuiu para desenvolver, no poeta maduro, uma sensibilidade para a importância da vocalização na difusão da palavra poética, se ele escreveu poesia narrativa (*O rio*) e dramática (*Morte e vida severina*) tendo em vista formas poéticas mais adequadas à leitura de auditório, também se esmerou, com mais frequência inclusive, na construção de um tipo de poesia para ser lida e relida na solidão do gabinete. Não se trata de pressupor uma hierarquia entre esses dois modos, mas de reconhecê-los como frutos de intenções distintas do autor, as quais implicam maneiras diversas de recepção junto ao leitor.

No caso da poesia destinada à leitura silenciosa e segregada, o trabalho do poeta, para Cabral, parece ser o de criador de dificuldades que impeçam a fruição distraída e exijam

⁸ Secchin (1999) chama a atenção para a impossibilidade de o filho de engenho se solidarizar plenamente com os cassacos, do que discordo parcialmente porque ele também não se identifica com a sua classe, definindo-se como um *displaced*, situação típica do escritor moderno em relação a classes sociais.

uma atenção concentrada do leitor. É essa ideia de criação e recepção que aparece formulada no antológico “Catar feijão”, presente no livro mais planejado de Cabral, *A educação pela pedra* (1966). Bastante conhecido, sobretudo, em função de sua presença cativa nos livros didáticos da educação básica, talvez hoje um dos mais poderosos suportes na criação de um repertório poético comum aos brasileiros, esse poema, vazado em estilo sério, a começar pela predominância do metro alexandrino, ao comparar o escrever com a atividade comezinha de catar feijão, passa uma rasteira no estilo elevado clássico, operando a mescla estilística tão desdenhada por este. A comparação, que diz bastante da concepção cabralina de poesia como composição, labor, avessa à inspiração, segue um desenvolvimento lógico em dois movimentos separados em duas estrofes. Na primeira propõe a relação entre catar feijão e escrever e explicita a confluência entre os dois processos, fundados na seleção e no descarte. Na segunda estrofe, estabelece uma diferença entre as duas atividades, privilegiando o momento da recepção. Nesse momento, a pedra, o obstáculo, a dificuldade, algo deliberadamente buscado pelo poeta, colocado intencionalmente no poema, “obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco” (MELO NETO, 1966, p. 53).

Interessante essa concepção poética porque sua realização afasta a poesia cabralina do leitor mediano, o qual normalmente prefere ler com a atenção frouxa. Destarte, um dos poetas brasileiros modernos mais tocados pela difusão da poesia, paradoxalmente, assume deliberadamente uma atitude que termina por afastar parte de sua obra de um público mais horizontal. Não quero com isso sugerir que toda poesia deva ser acessível a esse público, o que imporia limites muito estreitos ao experimentalismo poético, mas apenas identificar uma contradição, talvez inevitável, em um poeta tocado pela comunicação da palavra poética em tempos de circulação bastante limitada da poesia.

Outro poema exemplar dos paradoxos da relação entre poesia e leitor em João Cabral é “O artista inconfessável”, de *Museu*

de tudo (1975), livro em que se acentua a prática da releitura, da crítica de si tão frequente no poeta pernambucano. Nesse poema, o artista que não pode ou não deve confessar-se, no entanto, confessa dúvidas que atingem fundo a prática cabralina de dar valor ao fazer poético como modo de assegurar a comunicação. Como na já tantas vezes citada conferência de 1954, Cabral relaciona a desfuncionalização da poesia moderna com o leitor. Mas enquanto nessa conferência havia um otimismo em relação à comunicação, uma expectativa no papel dos meios modernos de comunicação para minimizar o afastamento entre poesia e leitor, no poema esse otimismo se dissipa, juntamente com qualquer fé no inútil processo criador:

O artista inconfessável

Fazer o que seja inútil.
 Não fazer nada é inútil.
 Mas entre fazer e não fazer
 mais vale o inútil do fazer.
 Mas não, fazer para esquecer
 que é inútil: nunca o esquecer.
 Mas fazer o inútil sabendo
 que é inútil e que seu sentido
 não será sequer pressentido,
 fazer: porque ele é mais difícil
 do que não fazer, e difícil-
 mente se poderá dizer
 com mais desdém, ou então dizer
 mais direto ao leitor Ninguém
 que o feito o foi para ninguém. (MELO NETO, 1975, p. 30)

Essa consciência da inútil poesia, esse desdém momentâneo para com o leitor, elemento sempre muito presente no horizonte de criação cabralino, entretanto, não implica uma tomada de posição a favor de uma poesia intransitiva, ou seja, de uma poesia que não visa comunicar uma dada realidade, seja ela de

que natureza for, como se pode ler em “Anti-char”, também de *Museu de tudo*:

Anti-Char

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

É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio. (MELO NETO, 1975, p. 58)

Nesse poema, Cabral não apenas realiza uma crítica da poesia de Char, mas diz de sua própria criação, situa-a, por meio da negativa irônica de uma poesia intransitiva, nos antípodas dessa poesia.

Esse poema, juntamente com “O artista inconfessável” e “Catar feijão”, terminaram integrando a antologia *Poesia crítica*, de 1982, organizada pelo próprio poeta e reunindo “poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982, p. v). Trata-se de uma seleta que evidencia um dos principais – e sempre lembrado – veios da poesia cabralina, o criticismo. Cabral disse reiteradamente em entrevista que seu desejo inicial era ser crítico, mas, como não tinha cabedal cultural para isso, fez-se poeta (MELO NETO, 1996). A crítica paralela à sua obra é pequena, não obstante reúna textos fundamentais e seja exemplar da sua agudeza crítica. Entretanto, foi um dos poetas brasileiros mais críticos no interior de sua obra criativa, realizando a crítica sistemática de pintores, poetas, escritores e outros artistas, além de se fazer crítico de si mesmo, relendo sua própria obra, problematizando-a. Também, como já notou João Alexandre Barbosa (2002), frequentemente, falando de qualquer

realidade exterior ao poema, o poeta problematiza a linguagem, o instrumento de representação dessa realidade, de modo a fazer uma poesia que é sempre poesia e crítica de poesia. Essa poesia dobrada sobre ela mesma poderia levar à suposição de uma carga intransitiva, ao que rebate o próprio poeta na nota que funciona como prefácio à antologia:

Quem teve contacto com pouca parte de sua obra, sabe que ele [o poeta] nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra. (MELO NETO, 1982, p. v e vi)

Se é verdade o que diz o poeta, se a poesia, a arte, é uma realidade e se falar dela é também comunicar uma realidade, de modo que a poesia crítica não é “uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão”, também não se pode deixar de reconhecer que esse tipo de poesia tem como destino um público mais vertical. Assim, chego ao final destas notas, não com uma conclusão, mas com mais um paradoxo, uma aporia da poesia moderna e cabralina em sua relação com o leitor. Se a consciência, o criticismo, levou Cabral a realizar uma crítica da poesia moderna no que esta implicou de apartamento do leitor mediano e a reconfigurar a sua obra tendo em mira a comunicação da palavra poética, esse mesmo criticismo resultou numa permanente meditação, no interior dos poemas, sobre o seu ofício poético e o de outros criadores, redundando em uma poesia difícil, destinada, sobretudo, a outros produtores e críticos de poesia.

Referências

- BARBOSA, J. A. A poesia crítica de João Cabral. *In: BARBOSA, J. A. Alguma crítica*. Cotia: Ateliê, 2002. p. 293-300.
- CAMPOS, H. O geômetra engajado. *In: CAMPOS, H. Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 77-88.
- CANDIDO, A. Notas de crítica literária - poesia ao norte. *In: CANDIDO, A. Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002. p. 135-142.
- MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- MELO NETO, J. C. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- MELO NETO, J. C. *Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MELO NETO, J. C. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- MELO NETO, J. C. Entrevista: considerações do poeta em vigília. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 1, 1996. p. 18-31.
- MELO NETO, J. C. Entrevista de João Cabral de Melo Neto. *In: SECCHIN, A. C. João Cabral: a poesia do menos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 325-333.
- MELO NETO, J. C. João Cabral de Melo Neto [entrevista a Edla Van Steen]. *In: STEEN, E. van. Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008. Vol. 2, p.11-17.
- MELO NETO, J. C. João Cabral de Melo Neto [entrevista a Giovanni Ricciardi]. *In: RICCIARDI, G. Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 151-169.
- MELO NETO, J. C. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELO NETO, J. C. *Poesia crítica: antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MELO NETO, J. C. Da função moderna da poesia. *In*: MELO NETO, J. C. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 97-101.

NUNES, B. *João Cabral*: a máquina do poema. Org. e pref. de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, W. A. de O. *O gosto dos extremos*: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do sono* a *Andando Sevilba*. São Paulo: Editora da USP/FAPESP, 2012.

SECCHIN, A. C. *João Cabral*: a poesia do menos. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 325-333.

Recebido para publicação em 22 de dezembro de 2013

Aprovado em 30 de março de 2014

