

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

RODRIGO LEITE CALDEIRA

CABRAL: DRUMMOND, À SUA MANEIRA

VITÓRIA
2011

RODRIGO LEITE CALDEIRA

CABRAL: DRUMMOND, À SUA MANEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.

VITÓRIA
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C146c Caldeira, Rodrigo Leite, 1980-
Cabral : Drummond, à sua maneira / Rodrigo Leite Caldeira.
– 2011.
122 f.

Orientador: Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. Pedra do sono. 2.
Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. 3. Poética. 4.
Influência (Literária, artística, etc.). I. Carvalho, Raimundo
Nonato Barbosa de, 1958-. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

RODRIGO LEITE CALDEIRA

CABRAL: DRUMMOND, À SUA MANEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros
Universidade Federal de Minas Gerais
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Maria Amélia Dalvi Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof.^a Dr.^a Andréia Delmaschio
Instituto Federal Espírito Santo
Membro Suplente

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial aos meus pais Anatólia Leite e Pedro Caldeira, pelo incentivo contínuo em minha formação, e meus irmãos, Grazielle, Eduardo e Isaque, pela alegria de tê-los em minha vida.

À minha esposa Elisa Pegoretti., alicerce fundamental desse edifício.

Aos amigos Saulo Ribeiro, Wladimir Cazé, Nieve Matos, Bárbara Maia, Ana Luiza Bringuente, Henrique Valadares e todos que perdoaram minhas ausências nestes últimos anos.

Aos professores Wilberth Salgueiro, Júlia Almeida, Jorge Nascimento e Sérgio Amaral, pela compreensão e ensinamento, a Maria Amélia Dalvi, pela preocupação rara e providencial, e a Raimundo Carvalho, pela dedicação e empenho com este aprendiz.

Aos *amigos-mestres* Marcus Neves, Marli Siqueira Leite e Paulo Roberto de Carvalho, sem os quais o aprendizado seria incompleto.

*Junto a ti esquecerei as inúmeras partidas
– as cordas e as amarras nunca se quebraram
e talvez por isso eu permanecerei imóvel sob a tua influência...
Tu pesarás para mim como produto de âncoras
como pedra amarrada do pescoço do pecador.
Os portos passarão a ser beira de cais
as terras longínquas nada mais me dizem
– quebrei a bússola para evitar a tentação.
Tua presença é poderosa como urros na floresta.
Sinto que extingues em mim
a sombra dos navegantes.*

João Cabral de Melo Neto

Primeiros poemas (1990)

RESUMO

O presente trabalho buscou uma análise dos primeiros poemas escritos por João Cabral de Melo Neto à luz da influência que este recebeu do poeta Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, discutimos os conceitos desenvolvidos por Harold Bloom em sua teoria da influência poética, aliando-os à prosa crítica de Cabral, sobretudo a desenvolvida no trabalho “Poesia e Composição” de 1952. Analisamos a correspondência trocada entre os dois autores, por acreditarmos, com John Gledson, que esta relação “é um dos tópicos mais fascinantes e mais importantes da história da poesia no Brasil”.

Palavras-chave: Cabral, Drummond, poética, influência, *Pedra do Sono*.

RESUMEN

Este estudio trata de un análisis de los primeros poemas escritos por Joao Cabral de Melo Neto a la luz de la influencia que recibió del poeta Carlos Drummond de Andrade. Con este fin, se discuten los conceptos desarrollados por Harold Bloom en su teoría de la influencia poética, aliándose a la prosa crítica de Cabral, desarrollado principalmente en el trabajo "La poesía y la composición" de 1952. Hemos analizado la correspondencia entre ambos autores, que creemos, con John Gledson, que esta relación "es uno de los temas más fascinantes y más importante en la historia de la poesía en Brasil."

Palabras-clave: Cabral, Drummond, influencia, poética, *Pedra do Sono*.

SUMÁRIO

Prólogo.....	09
1. A teoria da influência poética.....	14
2. Poesia, composição e angústia: teorias que se confundem.....	26
3. Cartas ao velho poeta.....	45
4. <i>Pedra do Sono</i> : fortuna crítica ao “livro falso” de Cabral.....	67
5. Cabral: Drummond, à sua maneira.....	98
Considerações finais.....	116
Referências Bibliográficas.....	120

Prólogo

Boa parte dos anos dedicados à minha formação em História pela Universidade Federal do Espírito Santo foram compartilhados com uma formação autônoma no mundo das Letras, sobretudo, da literatura brasileira e, para ser mais preciso, da poesia e da crítica literária. Nunca me furtei ao prazer de incluir entre Eric Hobsbawm e Sérgio Buarque de Holanda leituras formadoras de Antonio Candido e Alfredo Bosi; entre uma tradução de Raimundo Lúlio, a leitura quase que diária de Carlos Drummond de Andrade; enquanto a pesquisa exigia aprofundar-se no Afonso Cláudio de *História da propaganda republicana*, uma parte de mim fascinava-se com o “método crítico” de *História da Literatura Espírito-Santense*. O destino não poderia ser outro, senão traçar um percurso que, no seu devido tempo, direcionasse o prazer ao exercício sistêmico das aulas no Departamento de Línguas e Letras. Não querendo deixar nas mãos do acaso todo o processo, escolhi a dedo o tema de minha monografia de graduação: análise dos aspectos históricos da Literatura Barroca no Brasil, destacando, evidentemente, a figura de Gregório de Mattos e o *corpus* poético compilado sob sua alcunha. Acreditava que o estudo aprofundado dos precursores da crítica da Literatura Barroca no Brasil – Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho e Sérgio Buarque de Holanda – agiriam como um bom exercício para manter em equilíbrio a escrita do historiador que se formava e a do crítico literário que teimava em nascer. Estava certo, pois, o que em princípio pareceu-me tentador e fascinante no Barroco – leituras mais genéricas como as de Afonso Romano de Sant'Anna em *Barroco: do quadrado à elipse* e de Haroldo de Campos em *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* contribuía para isso –, logo após o contato com *A Sátira e o Engenho*, de João Adolfo Hansen, tornou-se desafiador e mostrou o quanto em matéria de crítica literária as celeumas estão próximas

das existentes entre as escolas e correntes historiográficas. A minha esperança era que nas Letras a discussão sobre ser ou não ciência já estivesse superada! Com o terreno preparado, ingressei na Especialização em Estudos Literários oferecida pelo Departamento em 2006. Uma das disciplinas ofertada pelo professor Wilberth Salgueiro propunha uma discussão em torno do conceito de cânone a partir de Harold Bloom, tendo como referências literárias as obras de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto. Leitor convicto de Drummond há alguns anos e conhecedor da obra, digamos, mais cabralina de Cabral, ou seja, dos livros pós *O engenheiro* (1945), fui pego de surpresa com a descoberta de *Pedra do Sono* (1942) e o “ar de família” que seus poemas apresentavam para mim, muito diferente do respirado, por exemplo, na leitura de *Psicologia da composição* (1947) e *Educação pela pedra* (1966). Havia, por parte do meu senso estético, uma generosidade com o Cabral de *Pedra do Sono* que, na verdade, transbordava das minhas leituras de Drummond. Daí que, passando pela leitura de *Angústia da Influência* de Bloom, foi um pulo consolidar um possível tema de pesquisa para o mestrado que, àquela altura, já se me apresentava inevitável. Em princípio, confesso, a pesquisa tendia para uma análise da influência drummondiana sobre a obra de Cabral tendo com pano de fundo a figura poética da *pedra*. No entanto, percebi que tal hipótese – em sendo possível – seria um desafio cujo corte de pesquisa se faria a facção. Aceitei como mais factível uma leitura, à luz da teoria da influência poética de Bloom, de *Pedra do Sono* e dos *Primeiros poemas* (1990) de Cabral, procurando sublinhar aquilo que me pareceu evidente quando da primeira leitura: a influência de Drummond sobre aqueles versos.

Do projeto inicial apresentado ao Mestrado, pouca mudança se processou. Nenhuma delas interferindo na hipótese inicial de que havia nos primeiros poemas de

Cabral uma forte influência dos dois primeiros livros de Drummond: *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*. A primeira mudança foi a exclusão do capítulo que trataria do elo comum que Cabral e Drummond tinham com a obra de Paul Valéry. O que em princípio funcionaria como alicerce para a hipótese principal da pesquisa, mostrou-se como uma grande fuga para o tema. Embora seja documentada a relação dos dois poetas com a obra do escritor francês, inclusive sendo consenso entre os críticos que o que cativara Cabral era o lado mais teórico de Valéry e a Drummond seus versos, não encontramos nos dois livros de Cabral, utilizados como *corpus* principal da pesquisa, elementos que justificassem o nome de Valéry entre as referências bibliográficas. Ficou claro nas leituras – sobretudo na feita por John Gledson em *Impasses e influências* – que a marca indelével de Valéry estaria mais adiante na obra de Cabral, distância que nosso corte não atingiu. Em benefício dessa exclusão de Valéry do debate, foi possível organizar o trabalho privilegiando uma análise mais profunda da fortuna crítica do livro *Pedra do Sono* e também dar voz ao crítico Cabral fazendo uma leitura mais detalhada do seu trabalho “Poesia e Composição”, vinculando-o, inclusive, às discussões propostas por Bloom em sua teoria da influência.

Nesse sentido, o presente trabalho apresentar-se-á com a seguinte composição:

No capítulo **1. A teoria da influência poética** será feita a apresentação da teoria desenvolvida por Harold Bloom, sobretudo, em seu livro *A angústia da influência*. Tendo como princípio a existência de um cânone na literatura que determina o caminho poético pelo qual os autores mais *fortes* devem percorrer na luta contra e a favor dos seus precursores, Bloom desenvolveu uma teoria ancorada em seis proporções revisionárias – *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Daemonização*, *Askesis* e *Apophrades* –

para demonstrar que, somente através do ato de uma *má leitura* do poema do seu precursor, o jovem efebo poderá tornar-se também um *poeta forte*.

No capítulo **2. Poesia, composição e angústia: teorias que se confundem** apresentaremos o texto teórico “Poesia e Composição”. Escrito por Cabral em 1952, o texto é uma crítica à falta de uma teoria da composição do poema moderno que favorecesse um processo criativo mais voltado para a comunicação e a necessidade dos leitores. Nele Cabral cunhará os conceitos de *poetas difíceis* e *fáceis*, para distinguir duas famílias de poetas: aqueles para os quais poesia é *procura* (difíceis) e aqueles para os quais poesia é *achado* (fáceis). A partir dessas definições de Cabral, faremos uma leitura de aproximação com as definições de Bloom acerca dos *poetas fortes* e *fracos*, demonstrando certa semelhança de ideias, principalmente se pensarmos na defesa contínua que Cabral desenvolverá em prol da norma como elemento fundamental para a criação de uma poética em que seja possível a definição de uma teoria da composição.

No capítulo **3. Cartas ao velho poeta** faremos uma leitura detalhada da correspondência trocada entre Cabral e Drummond pelo período de 1940-1984, procurando evidenciar aspectos que atestem a relação de influência exercida por Drummond, ao mesmo tempo em que apresente elementos que acusam no jovem missivista Cabral a força que o tempo veio a confirmar através de suas obras.

No capítulo **4. Pedra do Sono: fortuna crítica ao “livro falso” de Cabral** aprofundaremos a leitura dos principais críticos que escreveram sobre *Pedra do Sono*, procurando desmistificar o conceito de “livro falso” que o próprio Cabral atribuiu à obra. Trabalharemos com textos de Antonio Candido, Antonio Houaiss, Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, Luiz Costa Lima, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes e John Gledson.

No capítulo **5. Cabral: Drummond, à sua maneira** faremos uma leitura comparativa dos primeiros poemas de Cabral à luz dos poemas de Drummond de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, procurando validar nossa hipótese de que Cabral apropriou-se de certa *dicção drummondiana* para compor seus primeiros versos, sem, contudo, deixar de fazer uma poesia que tem o seu próprio valor no conjunto das poesias completas desse autor.

1. A teoria da influência poética

Antonio Candido, na última parte da introdução do livro *Formação da Literatura Brasileira*, dedica-se a explicar os conceitos utilizados por ele na obra que se inicia. Dentre eles, Candido chama a atenção para o “problema das influências”. O autor reconhece que, enquanto uma “técnica auxiliar”, a influência “talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidências, influência e plágio, bem como a impossibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente”. O receio de Candido pautava-se, segundo ele, no fato de que “nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes”(CANDIDO, 2006, p. 38). Esta visão de Candido, principalmente no que se refere ao problema da utilização da noção de influência de modo deliberado, assemelha-se ao posicionamento de John Gledson, quando este alerta que os “críticos devem ter consciência de que a influência não é a única base possível de um estudo comparativo”. Para ele, “também é útil, em muitos casos mais revelador, estudar um poeta em relação a outros que ele talvez nem tenha lido, nem por eles foi influenciado”(GLEDSON, 2003, p. 36-37). É nesse sentido que Gledson propõe que o estudo da influência deva ter um foco duplo, qual seja: a) de um lado “ele pretende mostrar algo do processo criativo: estamos alegando que certos materiais foram utilizados pelo poeta seguindo suas próprias finalidades”; b) de outro lado admite “uma teoria geral sobre o *porquê* de uma determinada obra ter sido escolhida pelo poeta entre outras possíveis. Igualmente, deve-se investigar o *porquê* de certos elementos *não* terem sido utilizados, já que qualquer influência tem seus limites” (GLEDSON, 2003, p. 32). Gledson entende que somente

com este foco duplo o crítico poderá compreender os elementos que constituem a influência de um determinado poeta sobre outro. Para ele, interessa menos os “exemplos específicos do efeito de um poema em outro, ou em traços estilísticos isolados”, do que “na forma mais abrangente que a influência provavelmente assumiu”, pois a influência, ao fim e ao cabo, é o “resultado da complexidade total do ato de criação, em que casos de efeitos com uma única causa são muito difíceis de encontrar” (GLEDSON, 2003, p. 33).

Não são apenas os críticos que observam os desafios da influência. Mário de Andrade, em resposta a uma carta de Drummond, apazigua o coração angustiado do, então, jovem poeta, que percebia em seus versos forte influência do mestre modernista. Mário inicia sua missiva com o secular “em última análise tudo é influência neste mundo”, para, em seguida, teorizar sobre o tema:

Cada indivíduo é fruta de alguma coisa. Agora tem influências boas e tem influências más. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente. Digo isso pra você se sossegar nesse ponto. Eu sofri muito com isso, Drummond. Via em mim influência dos outros, queria tirá-la e ficava sem nada. Mas aquela frase da *Pauliceia* não saiu ao atá, não. “Sinto que o meu copo é grande demais e ainda bebo no copo dos outros”. Não tem dúvida que você faz coisa da mesma *categoria* que a minha. Ora mesma categoria implica uma identidade qualquer. O que carece é você não ver influência nessa identidade, mas resultado da mesma categoria. Se os meus exemplos declancharam alguma coisa em você, se lembre sempre que você nunca me olhou com mimetismo nem servilismo graças-a-Deus, porém me critica, me pesa, escolhe e ama o que é também seu. Amor, no sentido geral, isto é, isento de sexualidade, é uma questão de espelho. Este mundo está cheio de Narcisos. Nós todos. Sobre influência ainda queria escrever 4 páginas. Só digo isto. Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. Nunca fuja de influências espirituais. Elas nos determinam a nossa categoria, desde que criticadas (ANDRADE, 1982, p. 31).

De fato, o conceito de influência, aplicado aos estudos literários, parece não assustar apenas Harold Bloom, o teórico da influência poética por excelência e que, desde que publicou o seu livro *A angústia da influência* (1973), fez do tema um mote

para sua vida intelectual, publicando diversos livros que, invariavelmente, remontavam aos aspectos teóricos da influência poética. Dentre eles destacam-se: *Um mapa da desleitura* (1975), *Cabala e crítica* (1975) e *Poesia e Repressão* (1976), que, juntamente com *A angústia da influência*, constituem a chamada “tetralogia da influência”; e o polêmico *O cânone ocidental* (1994), onde Bloom sistematizou o seu entendimento de cânone e lançou as bases de uma crítica feroz aos seus críticos, por ele agrupados na chamada “Escola do Ressentimento”. É importante reforçar que a base do que Bloom denomina cânone ocidental – às vezes, cânone mundial –, sustenta-se, sobretudo, em Shakespeare, para quem Bloom imputa a responsabilidade da “invenção do humano”, ou seja, a “irônica verdade de que Shakespeare em grande parte nos inventou”, comprovando que sua influência “ultrapassa de longe qualquer coisa literária” (BLOOM, 2002, p. 14). Isto posto, não é difícil entender por que *O cânone ocidental* revelou-se tão polêmico e representa hoje um bastião contrário aos chamados Estudos Culturais, que buscam na diversidade e abrangência de autores e obras, análises condicionadas, também, a aspectos outros que não somente a obra em si. É nesse sentido que Bloom classifica os “ressentidos da literatura canônica” como “nada mais nada menos que negadores de Shakespeare. Não são revolucionários sociais e nem mesmo rebeldes culturais. São sofredores das angústias da influência de Shakespeare” (BLOOM, 2002, p. 19). Para Bloom, o que existe atualmente é um “reducionismo cultural” e que contra ele “precisamos reafirmar que a grande literatura é exatamente isso, uma realização estética, e não propaganda do Estado, mesmo que a literatura possa ser usada, e certamente vá ser usada, para servir ao interesse de um Estado, de uma classe social, de uma religião, de homens contra mulheres, brancos contra pretos, ocidentais contra orientais” (BLOOM, 2002, p. 18). Bloom procura inserir seu

posicionamento acerca do cânone num meio termo entre “defensores direitistas” e a “Escola do Ressentimento”:

Eu não me preocupo, como este livro deixa claro repetidas vezes, com o atual debate entre defensores direitistas do Cânone, que desejam preservá-lo por seus supostos (e inexistentes) valores morais, e a rede acadêmico-jornalista que apelidei de Escola do Ressentimento, que deseja derrubar o Cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social (BLOOM, 2001, p. 13).

No entanto, para um leitor brasileiro atento, não é tão fácil fazer esta distinção entre a obra de Bloom e a dos chamados “defensores direitistas”, pois, para um livro com as pretensões d’*O cânone ocidental*, a omissão de nomes como Machado de Assis e Guimarães Rosa se nos apresenta, no mínimo, suspeita e indica o quanto este tema – a definição de um cânone – ainda é um terreno movediço que exige dos seus defensores um grau de erudição elevadíssimo, revelando, muitas vezes, a fragilidade do rigor imposto à obra e o atendimento a outros interesses – tão criticados pelo próprio Bloom – que não o estritamente estético.

Portanto, é ancorado em sua defesa da literatura canônica, que Bloom desenvolverá sua teoria sobre a angústia da influência poética. Para Bloom, “não há fim para a influência”, principalmente quando esta é entendida como “uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva”. A ideia de “natureza defensiva” refere-se ao fato de que, para Bloom, “o poema forte é a angústia realizada”, ou seja:

(...) a angústia da influência resulta de um complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética, mais que a sua causa. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária (BLOOM, 2002, p. 24).

Deste modo, os “poemas fortes” são “sempre presságios de ressurreição”, na medida em que, enquanto uma “angústia realizada” a partir de uma forte má leitura, o poema realizado pode ou não retornar com o morto – o poeta precursor –, “mas sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na agônica apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos” (BLOOM, 2002, p. 24). Estes são os “poetas fortes”, definidos por Bloom como “grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (BLOOM, 2002, p. 55). Nesta luta, Bloom observa que os poetas não se tornam necessariamente menos originais, pelo contrário, na ânsia de aferir certa distinção com o precursor, não raro tornam-se poetas mais originais, sem, contudo, que isso lhes garanta o *status* de melhores. Nesse ponto, Bloom busca distinguir os poetas “dos outros homens e mulheres”, destacando que:

(..) todo poeta começa (por mais “inconscientemente” que seja) por rebelar-se com mais força que os outros homens e mulheres contra a consciência da necessidade da morte. O jovem cidadão da poesia, ou efebo, como o chamaria Atenas, já é o homem antinatural e antitético, e desde seu começo como poeta busca um objetivo impossível, como fez antes seu precursor. O fato de que sua busca abrange necessariamente a diminuição da poesia parece-me uma compreensão inevitável, que a história literária exata tem de suportar. (...) A morte da poesia não será apressada pelas rumações de nenhum leitor, mas parece justo supor que a poesia em nossa tradição, quando morrer, será autoassassinada, pela sua própria força passada (BLOOM, 2002, p. 60).

Visando a uma melhor apreensão da teoria da angústia da influência poética, Bloom cunhou seis proporções revisionárias que lhe pareceram mínimas e essenciais para sua compreensão de como um poeta se desvia de outro. São elas:

1. ***Clinamen* ou Apropriação Poética**

Bloom toma a palavra de Lucrécio, “onde ela significa um ‘desvio’ dos átomos para possibilitar a mudança no universo”. Para a apropriação poética, o conceito assumirá a ideia de *leitura distorcida* ou *apropriação*. O *clinamen* representa o

momento em que o poeta desvia-se de seu precursor, como se fizesse um movimento corretivo em seu próprio poema, de modo a sugerir que o poema do precursor seguiu “certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema” (BLOOM, 2002, p. 64). Para Bloom é o registro exato desses *desvios revisionários*, esse *clinamen* entre o poeta forte e o Pai Poético, que reside a “verdadeira história da poesia moderna” (BLOOM, 2002, p. 94), considerando que o *clinamen* deve ser entendido sempre como se fosse simultaneamente intencional e involuntário.

2. ***Tessera* ou Completude e Antítese**

Bloom toma a palavra dos “cultos de mistério antigos”, onde significava um sinal de reconhecimento, o fragmento de uma pequena jarra, que com outros fragmentos reconstituiria o vaso. Na teoria da influência poética, *tessera*, remete à ideia de que o poeta *completa* antiteticamente seu precursor. Como se o precursor não houvesse ido longe o bastante, o poeta apropria-se dos termos do poema-pai e utiliza-os em outro sentido, buscando com isso a *completude* pela *antítese* do poema original. Também entendida como *ligação*, na *tessera*, “o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo ‘truncados’ poemas e poetas precursores, uma ‘completude’ que é tanto apropriação quanto o é um desvio revisionário” (BLOOM, 2002, p. 114). Bloom é mais esclarecedor: “Nesse sentido de ligação que completa, a *tessera* representa a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se (e a nós) de que a Palavra do precursor estaria gasta se não redimida como uma Palavra recém-enchida e ampliada do efêbo” (BLOOM, 2002, p. 114-115).

3. ***Kenosis* ou Repetição e Descontinuidade**

Bloom toma a palavra de São Paulo, “onde quer dizer a submissão ou esvaziamento de Jesus por si mesmo, quando aceita a redução de *status*, de divino para humano”. No sentido crítico literário, refere-se a um “movimento de descontinuidade em relação ao precursor”, como um “dispositivo de decomposição semelhante aos mecanismos de defesa que nossa mente emprega contra as compulsões de repetição”. Nesta proposição revisionária, “o poeta que vem depois, aparentemente esvaziando-se de seu próprio estro, sua divindade imaginativa, parece submeter-se, como se estivesse deixando de ser poeta, mas esse refluxo é realizado em relação ao poema de refluxo do precursor de um modo que também se esvazia o precursor, e assim o poema de esvaziamento posterior não é tão absoluto quanto parece”. Esse *esvaziamento* e/ou *refluxo* proporcionado pelo poeta forte, em síntese a *kenosis*, é, na verdade, uma “descontinuidade libertadora”, tornando possível um poema onde uma simples repetição do estro ou divindade do precursor não poderia permitir. Nesse sentido, a *kenosis* é um ato revisionário mais ambivalente que o *clinamen* ou a *tessera*, levando mais fundo os poemas nos domínios dos significados antitéticos. Pois, para Bloom, neste ato, a batalha do artista contra a arte já está perdida, “e o poeta cai ou refluí num espaço e tempo que o confinam, mesmo quando desfaz o padrão do precursor pela perda deliberada, voluntária, de continuidade. Sua posição *parece* ser a do precursor, mas o significado da posição se desfaz; a posição é *esvaziada* de sua prioridade, que é uma espécie de divindade, e o poeta que a mantém se torna mais isolado, não apenas de seus colegas, mas da comunidade de seu próprio eu” (BLOOM, 2002, p. 137).

4. ***Daemonização* ou o Contra-Sublime**

Bloom toma o termo do uso neoplatônico generalizado, “onde um ser intermediário, nem divino nem humano, entra no adepto para ajudá-lo”. Sua aplicação

na teoria da influência poética caracteriza um “movimento para um Contra-Sublime personalizado, em relação ao Sublime do precursor”, onde “o poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor”. No novo poema, o poeta coloca a relação da obra com o poema-pai de modo a “desfazer pela generalização a unicidade da obra anterior” (BLOOM, 2002, p. 65). Bloom observa que é *daemônico* o poder que faz de um homem um poeta, pois é este poder que *distribui nossos destinos e divide nossos dons*. Divisão esta que traz “ordem, confere conhecimento, desordena onde sabe, abençoa com ignorância para criar outra ordem”. Daí a imagem de que os daemons criam quebrando, “mas têm apenas suas vozes, que é só o que têm os poetas”. Entretanto, para Bloom, o poeta forte “jamais” é “possuído” por um daemon, pois quando se torna forte, “torna-se, e é, um daemon”:

Voltando-se contra o Sublime do precursor, o poeta de força recente passa por uma *daemonização*, um Contra-Sublime cuja função sugere *a relativa fraqueza do precursor*. Quando o efebo é daemonizado, seu precursor necessariamente se humaniza, e um novo Atlântico jorra do transformado ser do novo poeta (BLOOM, 2002, p. 148).

Nesse sentido, a *daemonização* ou Contra-Sublime é, como sugere Bloom, uma “guerra entre Orgulho e Orgulho” (BLOOM, 2002, p. 149), onde, momentaneamente, vence o poder da novidade. O resultado dessa “guerra” é que, se no princípio, a *daemonização* procura expandir o poder do precursor, pragmaticamente, torna o filho mais daemon e o precursor mais homem. Portanto, como relação revisionária, a *daemonização* é um ato de autocerceamento, que se destina a comprar conhecimento em troca da perda de poder, o que resulta quase sempre numa verdadeira perda dos poderes de criação. Bloom denomina esta ação de um “falso gesto dionisíaco”, onde a glória humana do precursor é reduzida, devolvendo todas as “vitórias duramente conquistadas ao mundo daemônico”. Assim, Bloom assevera, *daemonizar*

é alcançar aquele estágio antecedente de organização psíquica onde tudo que é passional é ambivalente, mas alcançá-lo com a diferença que torna possível um poema, a pretendida perversidade de uma dupla consciência inteiramente centrada no valor de sobrevivência poética em deformar tudo que é passado (BLOOM, 2002, p. 157).

5. *Askesis* ou Purgação e Solipsismo

O termo é tomado por Bloom da prática de xamãs pré-socráticos como Empédocles e caracteriza-se como um movimento de autopurgação, que se destina a atingir um estado de solidão. Na *askesis*, ao contrário do movimento revisionário de esvaziamento propiciado pela *kenosis*, o poeta que vem depois passa por um processo de redução, abrindo “mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*; o talento do precursor é igualmente truncado” (BLOOM, 2002, p. 65). Traçando um paralelo com a obra *O ego e o id*, de Sigmund Freud, em que este especula que a sublimação se relacionava estreitamente com uma identificação dependente da distorção do objetivo ou objeto, podendo chegar à transformação no oposto, Bloom, convertendo os termos freudianos à sua tipologia da fuga, observa que a sublimação se torna uma forma de *askesis*, “um autocerceamento que busca a transformação à custa do estreitamento da circunferência criativa tanto do precursor quanto do efebo”. Deste modo, “o produto final do processo de *askesis* poética é a formação de um equivalente imaginativo do superego, uma *vontade poética* plenamente desenvolvida, mais severa que a consciência, (...) sua agressividade maduramente internalizada” (BLOOM, 2002, p. 167) Para Bloom, a *askesis* poética inicia-se nos “píncaros do Contra-Sublime”, compensando o involuntário contato do poeta com sua própria expansividade daemônica. Daí, a afirmação de que, sem *askesis*, o poeta forte está condenado a tornar-

se a “lebre como rei dos fantasmas”. Por fim, Bloom, reivindicando o lado purgatorial e solipsista da *askesis*, conclui:

A *askesis*, como uma defesa bem-sucedida contra a angústia da influência, coloca um novo tipo de redução no eu poético, expresso de maneira mais geral como um cegamento, ou pelo menos velamento, purgatorial. Reduzem-se igualmente as realidades de outros eus e de tudo que é externo, até que surge um novo estilo de severidade, cuja ênfase retórica se pode interpretar como um ou outro grau de solipsismo (BLOOM, 2002, p. 169).

6. *Apophrades* ou O Retorno dos Mortos

Bloom toma a palavra dos tempos atenienses “em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado”. Na concepção da teoria literária, o termo aplica-se à fase final do poeta que vem depois, quando, assoberbado por uma *solidão imaginativa*, quase um *solipsismo*, mantém seu poema novamente aberto à obra do precursor, como se a roda completasse um círculo completo, como se voltássemos ao ponto inicial de aprendizado do poeta posterior, antes que sua potência se estabelecesse nas proporções revisionárias. Para Bloom é notório que os poetas fortes continuem retornando dos mortos. A grande questão que se coloca é *como retornam*, pois, se retornam intatos, “a volta empobrece os poetas posteriores, condenando-os a ser lembrados – se o são – como havendo terminado na pobreza, numa necessidade imaginativa que eles próprios não puderam satisfazer” (BLOOM, 2002, p. 191). O ideal, segundo Bloom, seria uma atitude mais “drástica e absurda”, um verdadeiro “triunfo” dos poetas que vêm depois, que seria o de colocar de tal modo o precursor em sua própria obra, “que determinados trechos da obra *dele* parecem ser não presságios de nosso advento, mas antes devedores de nossa realização, e até mesmo (necessariamente) diminuídos por nosso maior esplendor”. Ou seja, “os mortos poderosos retornam, mas retornam com nossas cores, e falando com nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que atestam nossa persistência, e não a deles. Se

retornam inteiramente com sua própria força, o triunfo é deles” (BLOOM, 2002, p. 192).

Como vimos, a teoria da angústia da influência poética desenvolvida por Bloom, por maior que seja o fascínio inicial provocado, revela, num olhar menos míope, a complexidade do seu pensamento erudito. Pois, o seu ideal de influência não se refere a passagens de imagens e ideias de poetas para seus sucessores. Para Bloom, influência “significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos” e que estas relações “dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra” (BLOOM, 2003, p. 23). Contudo, sabemos que esta *desleitura*, quando feita por um poeta – um poeta forte –, tende não-somente a resigná-lo diante do belo, mas imputa-lhe a *angústia* criadora que lhe impulsiona à luta, se necessário, até a morte, contra o seu precursor, o poema-pai. Nesse sentido, pensar a *desleitura* de uma obra é pensar, sobretudo, em seu parricídio poético, alicerçado nas mais variadas proporções revisionárias – *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades* – para que não apenas “o poeta que vem depois”, o efebo, passe à eternidade, mas também que sua obra – uma grande *desleitura* de outra – erija ao *pantheon* a do seu pai. Nesse sentido, à guisa de conclusão e para aguçar no pensamento o ilimitado terreno que se abre ao campo do estudo da teoria da influência poética, pensemos no inusitado *Kafka e seus precursores* de Borges. No breve texto, o escritor argentino, a despeito do que se apresenta como lógico, propõe que Kafka influenciou os seus precursores e não o contrário. Tal constatação dá-se em virtude do imenso abismo literário que separa os textos de Kafka dos seus precursores, o que faz com que o leitor contemporâneo não encontre em Kafka os ares literários dos séculos

que lhe precederam, mas sim leia em seus *pais* – Aristóteles, Han Hu, Kierkegaard –, as marcas indeléveis da superação do filho. Sentencia Borges: *En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría* (BORGES, 2005).

2. Poesia, composição e angústia: teorias que se confundem

Durante os primeiros anos de sua formação intelectual, Cabral cogitou tornar-se crítico. Contudo, considerando-se com leitura insuficiente para a empreitada, assumiu-se como poeta, fazendo do ofício sua profissão de fé. No entanto, mesmo sem assumir papel oficial, Cabral produziu valioso *corpus* crítico do qual destacam-se três textos, de cunho mais teórico: “Considerações sobre o poeta dormindo”, “Joan Miró” e “Poesia e composição”¹.

O primeiro, “Considerações sobre o poeta dormindo”, foi apresentado como “tese” ao Congresso de Poesia do Recife (1941), organizado pelo próprio Cabral, e funciona como uma espécie de justificação teórica antecipada ao seu primeiro livro de poemas – até àquela data inédito – *Pedra do Sono* (1942). No segundo, “Joan Miró”, Cabral discorre sobre a obra do pintor catalão, buscando nele a sua também psicologia da composição. O último trabalho, “Poesia e composição”, sobre o qual nos deteremos, trata-se de uma conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo em 1952.

Em “Poesia e composição”, Cabral, como já fizera em “Considerações sobre o poeta dormindo”, procurou sistematizar uma teoria que, embora não explícita, justificasse ou, melhor, consolidasse a sua própria produção poética até aquela data e a que estava por vir. O trabalho inicia constatando a dificuldade em se falar de composição, sobretudo para ele que prezava pela objetividade. Outra dificuldade dava-se em razão de que não havia apenas uma ideia do que vinha a ser composição entre os poetas de seu tempo. Para alguns, a composição seria “o ato de aprisionar a poesia no poema” num “momento inexplicável de um achado”; para outros seria o ato “de

¹ Estes textos e ou demais em prosa de João Cabral estão reunido em MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

elaborar a poesia em poema” através das “horas enormes de uma procura”(MELO NETO, 1997, p. 51). Outro aspecto dificultador que ocorria entre os poetas para quem *composição é procura*, seria o de que “existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força”, pois sabiam que tal força era “feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir”. Já nos poetas da outra família, para quem *composição é achado*, “se não é a humildade ou pudor que os fazem calar, a verdade é que pouco têm a dizer sobre a composição”, já que neles os poemas são de iniciativa da poesia: “brotam, caem, mais do que se compõem” ”(MELO NETO, 1997, p. 51-52). Entretanto, para Cabral, estes ainda não são os grandes empecilhos ao estudo da composição. A dificuldade maior residiria na impossibilidade de “generalizar e apresentar um juízo de valor” à literatura moderna. Ou seja, a falta de um conceito de literatura que promovesse certo “gosto universal, determinado pela necessidade – ou exigência – dos homens para quem se faz a literatura”, fez com que a crítica se tornasse tão individualista quanto a própria literatura, ou, no rigoroso olhar de Cabral: “Isto é, vieram transformá-la no que ela é hoje, antes de tudo – a atividade incompreensiva por excelência”. Há, nas palavras de Cabral, certo saudosismo da época em que havia “validade de padrões universais de julgamento”, onde era possível “circular ‘poéticas’ e ‘retóricas’”, onde o crítico podia “falar também da técnica”, podia “dizer da legitimidade ou não de uma palavra ou de seu plural”, assumindo o seu papel de “melhor intérprete da necessidade que determina tal obra e a função crítica se exerce em função de tal necessidade”, cabendo-lhe a verificação se a “composição obedeceu a determinadas normas”, pois estas foram estabelecidas para “assegurar a satisfação da

necessidade”: “O que sai da norma é energia perdida, porque diminui e pode destruir a força de comunicação da obra realizada” (MELO NETO, 1997, p. 52). A defesa da norma apregoada por Cabral pautava-se, sobretudo, na possibilidade de uma teoria da composição que, não havendo a norma como regra, tornava-se, a seu ver, inconcebível. Cabral denuncia o individualismo da criação poética do seu tempo, no qual cada autor trabalha “à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal” e que isto fez com que a *preocupação de comunicar*, antes comum à literatura, fosse substituída pela *preocupação de exprimir-se*, fato que anulou, “do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade”. Estes parecem ser os dois grandes motivos da crítica de Cabral à produção de seu tempo e ao fato de não existir em conceitos que norteassem o fazer poético: o leitor e sua necessidade.

A consequência desta, digamos, insubordinação do fazer poético, pautada num individualismo extremo, observa Cabral, foi que “cada poeta [tem] sua poética”, criando sua própria “mitologia” e “linguagem pessoal”, suas “leis de composição”: “Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte” e, ao fim e ao cabo, nada lhe obriga a obedecer as regras que antes mesmo criara, pois o que se espera dele “é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original”. Cabral destaca que esta busca por autenticidade é moda na vida literária de então e “será reconhecida na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida” (MELO NETO, 1997, p. 53).

Nesse sentido, considerando – pelos motivos expostos – a impossibilidade de uma teoria da composição, de uma “composição representativa do poema moderno”, Cabral afirma ser possível apenas agrupar um par de poemas e poetas somente sob a

égide da “impossibilidade de definição”, dadas as “inúmeras composições antagônicas que convivem hoje” (MELO NETO, 1997, p. 54).

No entanto, não obstante essas dificuldades apontadas por Cabral na sua busca por uma teoria da composição do poema moderno, nosso autor desenvolverá seu raciocínio no sentido de contribuir, senão para a teoria almejada, para uma melhor distinção entre dois métodos de composição que, grosso modo, definiriam e distinguiriam as duas famílias de poetas inicialmente apresentadas. Para Cabral, a “composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte”. Com esta definição, Cabral não pretende opor estas duas ideias, mas sim, reafirmar sua teoria de que o objeto final – seja fruto obtido espontaneamente, “como presente dos deuses” (*achado*), seja elaboração demorada, conquista dos homens (*procura*) – será sempre uma obra com elementos da experiência de um homem. Cabral não entende que a luta entre estas ideias seja o motor da história literária, mas apenas que, em sendo a composição um domínio extremamente sensível, as transformações que ocorrem na história literária tendem a influenciá-la, sendo que a predominância de uma ideia sobre a outra determina-se pelo “conjunto de valores que cada época traz em seu bojo”. O que, para Cabral, torna “nossa” época mais original é que nela a “polarização mostra-se maior do que nunca e que, no lugar da preponderância de uma dessas ideias, presenciamos a coexistência de uma infinidade de atitudes intermediárias, organizando-se a partir das posições mais extremas a que já se chegou na história da composição artística” (MELO NETO, 1997, p. 55). Um elemento importante, segundo Cabral, para a compressão dessa “nossa” época, seria a “psicologia pessoal de cada autor”. Em épocas de relativo equilíbrio, nas quais literatura correspondia a “uma visão estética comum”, o traço

psicológico de determinado autor tendia a confundir-se com esta noção. Não sendo, contudo, este o caso para a poesia moderna, Cabral identificava neste período duas classes de autores: os fáceis e os difíceis. Nos primeiros, vinculados à família para quem *composição é achado*, o “interesse estará sempre em identificar facilidade com inspiração”; este *autor espontâneo*, “verá sempre os trabalhos de composição como alguma coisa inferior, ou mesmo sacrílega, e a menor mudança de palavras como alguma coisa que compromete o poema de irremediável falsidade”. Para os outros, os difíceis, atrelados à família dos que compreendem *composição como procura*, “a preocupação formal é uma condição de existência” e desconfiam “de tudo o que [lhes] vem espontaneamente e para quem tudo o que [lhes] vem espontaneamente soa como eco da voz de alguém” (MELO NETO, 1997, p. 55). Cabral destaca que, se em nosso tempo estes traços pessoais “têm força suficiente para se constituírem em ‘teoria’ da composição de seus autores”, noutras épocas, onde a norma regia o fazer poético, tal temperamento apresentava-se “mais ou menos subordinado, mais ou menos dominado”, não sendo, jamais, ponto de partida, mas, sim, incômoda influência contra a qual o autor deveria lutar. Aceitando a inexistência de um “pensamento estético universal” para sua época, Cabral observava como essas tendências pessoais tornam-se poderosas e acentuam a polarização entre as ideias de inspiração e trabalho de arte, fazendo com que a sua defesa ou condenação se justifique em nome do mesmo princípio:

É em nome da expressão, e para lográ-la, que se valoriza a escrita automática e é ainda em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação, levado a um ponto tal que o próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer (MELO NETO, 1997, p. 56).

Para quem o objeto de arte, desde priscas eras, constituía elemento de preocupação permanente, a crítica de Cabral ao *próprio fazer* como algo mais valorizado que o *resultado* deste *fazer*, de algum modo vai de encontro a certa crítica

que, evidenciando-lhe o hermetismo de cunho cerebral, tende a ignorar a riqueza evidente de seus versos, sem necessidade de misticismo acadêmico, disfarçado, outrossim, de pedantismo.

A defesa destes extremos – inspiração e o trabalho de arte – conduz, segundo Cabral, a um único caminho na tentativa, ainda, de conceituar composição: partir da consideração dos fatores pessoais. Será a maneira pessoal de trabalhar de cada artista que determinará o conceito de composição e, mesmo, de poema. Nesta constatação, mais do que criticar o jovem autor, Cabral procura, na verdade, apenas sublinhar o que lhe parece uma inevitabilidade de época, a qual lança-se todo aquele que, por motivos diversos, alça-se ao exercício da escrita:

Libertado da regra, que lhe parece, e com razão, perfeitamente sem sentido, porque nada parece justificar a regra que propõem as academias, o jovem autor começa a escrever instintivamente, como uma planta cresce. Naturalmente, ele será ou não um *homem tolerante* consigo mesmo, e esse homem que existe nele vai determinar se o autor será ou não um *autor rigoroso*, se pensará em *termos de poesia* ou em *termos de arte*, se se confiará à sua *espontaneidade* ou se desconfiará de tudo o que não tenha submetido antes a uma *elaboração cuidadosa* (MELO NETO, 1997, p. 56, grifos meus).

Ao iniciar sua escrita, esse jovem autor, liberto de regras, porque inexistentes, não encontrará no “espetáculo da sociedade” sua *matéria de poesia*, para ele confusa. Será, sobretudo, no “espetáculo da literatura” que este efebo fundará sua poesia. “O confrade lhe é mais real do que o leitor”, pois que mais amistoso, já que é nesse “espetáculo da vida literária” que outros autores justificarão todas as suas inclinações pessoais: haverá “críticos para teorizar sobre sua preguiça ou sua minúcia obsessiva, grupos de artistas com que identificar-se a partir de cujo gosto condenar todo o resto” (MELO NETO, 1997, p. 57). Nesse ponto, Cabral identifica, no jovem autor, a descoberta de uma “literatura pessoal”, com a qual desbravará todos os caminhos à

revelia de tudo aquilo que não lhe for espelho. Há, nesse sentido, certa cronologia com a qual Cabral propõe identificar o caminho percorrido por estes autores:

Primeiro, o jovem autor vai procurando-se entre os autores de seu tempo, identificando-se primeiro com uma tendência, depois com um pequeno grupo já de orientação bem definida, depois com o que ele considera o *seu* autor, até o dia em que possa dar expressão ao que nele é diferente também desse *seu* autor. É então neste momento, em que depois da volta ao mundo se redescobre com uma nova consciência, a consciência do que o distingue, do que nele é autêntico, consciência formada a custa da eliminação de tudo o que ele pode localizar dos outros, que o jovem autor pensa ter desencavado aquele material especialíssimo, e exclusivo, com que construir a sua literatura” (MELO NETO, 1997, p. 57).

Embora o percurso possa ser o mesmo para poetas fáceis e difíceis, Cabral continua vendo impossibilidade quanto a um “tipo ideal de composição” para o poema moderno. Será somente na polarização definida pelas ideias opostas de inspiração e trabalho artístico que o autor limitará sua possibilidade de estudo, ou seja, nos pontos mais extremos dessa polarização é que se organizarão as ideias sobre composição. Cabral observa, ainda, que mesmo as ideias de inspiração e trabalho de arte não possuem apenas um conceito. Escreve:

A inspiração será identificada por uns como uma presença sobrenatural – literalmente – e a inspiração pode ser localizada por debaixo das justificações científicas para o *ditado absoluto do inconsciente*. Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a *criação absoluta*, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte (MELO NETO, 1997, p. 57, grifos meus).

Partindo, portanto, dessa constatação, ao que nos parece, limitadora do sentido de composição no poema moderno, filha deste “extremo” surgido entre *poetas fáceis* (para os quais o poema advém da *inspiração*) e os *poetas difíceis* (para os quais o poema é o resultado de um *trabalho de arte*), Cabral procurou esboçar as ideias que, a seu ver, prevaleciam sobre composição naqueles primeiros anos da década 1950.

Na família dos primeiros poetas, os fáceis, destacará que “o trabalho artístico é superficial”. Este julgamento provém da constatação de que, para estes autores que

aceitam a “preponderância da inspiração” como força motriz de seu trabalho, o poema, via de regra, é “a tradução de uma experiência direta”, sendo-o, muitas vezes, o “eco imediato” dessa experiência. O poema simplesmente “traduz, transcreve, transmite” a experiência, qualificando, nestes casos, o poeta como um simples “transmissor de poesia”. Outra característica apontada por Cabral para esta “experiência” poética é o fato dela ser única, ou seja, “ela ou é expressada no poema, confessada por meio dele, ou desaparece”. A necessidade de poesia para estes poetas é consequência, segundo Cabral, de um “estado de exaltação (ou de depressão)”, que o compele à escrita, nunca advém de um tema objetivo ou exterior. Como resultado, os poemas são, em sua maioria, de um corte preciso, seja no tempo, seja no assunto, jamais abordado de forma completa e sistemática por este ou qualquer outro poema, pois, como já dissemos, fruto de uma experiência única. Talvez, por isso mesmo, sejam poemas que se limitam ao “retoque posterior ao momento da criação”: “quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema” (MELO NETO, 1997, p. 58). Para Cabral, as críticas que, em geral, empregam contra tais poetas, desqualificando-os de preguiçosos, incapazes e com falta de gosto artístico, são injustas. Posto que, em tais poetas o contrário desses defeitos não são tidos por qualidades: “eles jamais pretendem criar um objeto artístico, capaz de provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador”. Os poetas fáceis creditam somente à fidelidade da experiência o interesse de seu público, que ao “passarem” pelo poema também poderão senti-la tal qual ocorrera com o próprio autor. Nesse sentido, não lhe interessa a elaboração do texto, que poderia distorcer a experiência vivida, fazendo com que o leitor não a percebesse. Em resumo, “a existência objetiva do poema, como obra de arte, não tem sentido para ele. O poema é

um depoimento e quanto mais direto, quanto mais próximo do estado que o determinou, melhor estará. A obra é um simples transmissor, um pobre transmissor, o meio inferior que ele tem de dar a conhecer uma pequena parte da poesia que é capaz de vir habitá-lo” (MELO NETO, 1997, p. 59). Evidentemente, sabia bem Cabral, que esta poesia na qual “o autor é tudo” tendia a atingir mais facilmente o leitor. Apontava ele dois motivos principais para isso: uma “escrita em linguagem corrente”, que por ser “pouco elaborada ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência”; trata-se de uma poesia de “tom essencial”, que privilegia suas qualidades “musicais” em detrimento das “intelectuais ou plásticas”, onde a “entonação” se sobrepõe às “palavras”. Reforçando o caráter fácil com que esta poesia chegaria ao leitor, ou melhor, passaria por ele, Cabral sentencia: “É uma poesia que se lê mais com a *distração* do que com a *atenção*, em que o leitor mais *desliza* sobre as palavras que as *absorve*. Vagamente, para captar das palavras, sua música. E uma poesia para ser *lida* mais do que para se *relida*” (MELO NETO, 1997, p. 59-60, grifos meus). Embora Cabral não os defina assim, é possível pensar numa fórmula simples em que estabeleçamos que aos *poetas fáceis*, tendem *leitores fáceis*. Leitores em que as preocupações de leitura assemelham-se às de escrita dos seus poetas preferidos, qual seja: a experiência. Sentir a “alma do poema”, passando por ele, como em ritmo de música, sem esforço reflexivo e questionamentos, apenas aceitação e deleite.

Considerando que esta família de poetas dominava a cena contemporânea a Cabral, este apontará, como consequências à literatura nacional, certo “desprezo considerável pelos aspectos propriamente artísticos da poesia”. Nesta poesia, de alcunha *fácil*, “todos os recursos de que a inteligência ou a técnica [podem] servir-se para intensificar a emoção, [são deixados] de lado”. Não há sentido algum de trabalho

artístico, como sugere Cabral, de algo que busque uma reação esperada em seu leitor, com proporção e objetivo: “toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana naquilo que imagina quase divino”. É nesse sentido que não há, também, como pressupõe um aspecto importante do trabalho artístico, desligamento do poema de seu criador. O poema não possui “vida independente”, necessita, para ser compreendido, de “qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação”, pois, “neles o poema não se desliga completamente de seu autor” (MELO NETO, 1997, p. 60).

Ao leitor familiarizado com a poesia e o discurso de Cabral sobre sua poética, não é difícil perceber que a crítica que vem empregando até aqui aos *poetas fáceis* e seus poemas de *inspiração divina*, em verdade funcionam como justificativa para a atitude poética que naquele tempo ele defendia e que o acompanhou por todos os livros e pela vida literária *sui generis* que levou. É neste aspecto que Cabral, ainda neste raio-X dos *poetas fáceis*, irá caracterizar a *persona poética* deles que, como vimos, quanto mais próxima dos poemas, melhor. Daí a observação de que, juntamente com suas obras, estes autores dão-se ao espetáculo, às vezes mais do que à própria obra. Tendo em vista que a “expressão de uma personalidade” é essencial para estas obras, o “indivíduo que escreve tende a suplantiar em interesse a coisa escrita. O que se procura é o homem raro, leem-se homens”. A crítica neste ponto é sem meias palavras:

Está claro que nesse tipo de escritores vamos encontrar todos os adeptos da sinceridade e da autenticidade a qualquer preço, para quem essas palavras significam cinismo e deformação, vamos encontrar os mórbidos, os místicos, os invertidos, os irracionais e todas as formas de desespero com que um grande número de intelectuais de hoje fazem a sua profissão de descrença no homem (MELO NETO, 1997, p. 60).

Como consequência direta dessa “descrença no homem”, ou seja, no trabalho intelectual em prol de uma realização estética, Cabral identifica, como particularidade da literatura brasileira, o fato de que, em sua maioria, os poetas esperam que o “poema aconteça, sem jamais forçá-lo a ‘desprender-se do limbo’”, como sugerira Drummond. Isto criou, segundo ele, uma poesia bissexta, composta basicamente por poemas de circunstância. Cabe aqui, por força dos conceitos empregados, uma citação mais longa em que Cabral os define:

Esse conceito de circunstância geralmente põe em movimento as zonas mais limitadamente pessoais do poeta. A atitude deste é sempre a espera de que o poema se dê, de que se ofereça, com seu tema e sua forma. Essa atitude pode ser encontrada até nos poetas que mais conscientemente dirigem a escrita de seu poema. Eles dirigem seu poema, a feitura do poema, jamais se impõem o poema. O que desejam, e esperam, é o poema absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe. Isto poderia ser uma definição do poeta bissexto, em que as reservas de experiência parecem mínimas e que jamais pode encontrar em si mesmo o material com que construir os poemas que a necessidade do homem lhe ordene (MELO NETO, 1997, p. 61).

Esta reserva em se impor o poema, em se impor um tema, um objetivo, e construir o seu poema, trabalhando-o artisticamente, criou “certa repulsa ao sentido profissional da literatura”, ou seja, para estes poetas que têm a inspiração como única fonte de poesia, existe a espera não apenas de um “momento propício para realizar o poema”, mas a espera de todo o poema, “com seu tema e sua forma”. Para estes casos o “tema” e o “assunto” dos poemas são sempre o poema. São raros os casos de poemas sobre algum objeto e, quando ocorrem, “apenas [comunicam], do objeto, a visão subjetiva que o poeta se formou dele”. Para justificar esta afirmação, Cabral lembra os nomes frequentes de poemas que se chamam: poema, ode, soneto, balada. Na mesma frequência, surge entre estes poetas o preconceito ao chamado “poeta por encomenda”, que se impõe um tema e a partir dele realiza o seu trabalho. Para Cabral, não se trata de um preconceito contra a “possível baixeza, ou banalidade, ou por prosaísmo” dos temas

propostos pelos poemas. A raiz primeira do problema está, como ele já vem chamando a atenção, no “desprezo pela atividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem, essa ideia de que o homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo” (MELO NETO, 1997, p. 62).

Embora identifique na literatura moderna o maior desenvolvimento de uma “atomização” dos conceitos de arte e poesia – “não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias” – Cabral compreende que a responsabilidade maior sobre esta noção de poesia cabe ao Romantismo, onde “com o deslocamento para o autor do centro de interesse da obra, as normas continuaram a existir, – mas somente até um ponto, até o ponto em que não prejudicam a expressão pessoal” (MELO NETO, 1997, p. 62). Cabral acusa aí o primeiro golpe às normas que, como consequência, erigiu o direito de cada poeta criar a sua norma particular, ao passo que “estilo” que, na era clássica, significava obediência às normas, com o Romantismo passa a definir “a maneira de cada autor interpretar essas normas consagradas”.

Cabral percebia, na predominância dessas poéticas alimentadas pela *inspiração* e *experiência*, baseadas no *individualismo* e voltadas para *o autor*, tanto ou mais do que a obra, uma transformação que, invariavelmente, tendia ao “empobrecimento técnico”, no qual “o poeta de hoje não poderia tentar todas as experiências. Sua técnica não é o domínio de uma ampla ciência, mas o domínio dos tiques particulares que constituem seu estilo”. Daí a característica da maioria dos livros de poesia como “coleções de pequenos poemas, cristalizações de momentos especiais, em que o trabalho formal se limita ao exercício do bom gosto” (MELO NETO, 1997, p. 62). Nesse sentido, já direcionando sua crítica, também, aos *poetas difíceis*, Cabral, ainda sobre a ideia de “empobrecimento técnico”, emitirá um alerta que, de alguma maneira, garante ao seu

trabalho a dignidade de um olhar crítico justo, se considerarmos o quanto sua obra procurou romper com as tradições construídas por esta primeira família de poetas:

Não se pode dizer que esse empobrecimento técnico não existe entre os membros dessa segunda família de espíritos, isto é, a daqueles que aceitam e procuram levar às últimas consequências o predomínio do trabalho de arte na composição literária. Na obra deles o empobrecimento é bastante visível. Porque se é verdade que o individualismo coloca o adepto da teoria da inspiração numa posição privilegiada para captar e dar expressão ao mais exclusivo e pessoal de si mesmo, é verdade também que coloca o adepto do trabalho de arte, como elemento preponderante, numa situação sem esperança, absolutamente irrespirável (MELO NETO, 1997, p. 64).

Entretanto, esta segunda atitude é pouco frequente na Literatura Brasileira, em virtude, sobretudo, dos poucos poetas adeptos do trabalho de arte. Nos *poetas difíceis*, em oposição aos poetas adeptos da teoria da inspiração – “os filhos da improvisação” –, a origem da atitude que aceita o predomínio do trabalho de arte está, muitas vezes, no “desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também, contra o desgosto pelo homem e sua razão”. Esta atitude, segundo Cabral, garante uma “melhor realização artística do poema” e pode fornecer do poeta que escreve “uma imagem perfeitamente digna de ser que dirige sua obra e é senhor de seus gestos” (MELO NETO, 1997, p. 64-65). Esta atitude mais ativa sobre o trabalho artístico, sem dúvida, é o que mais cativa Cabral em sua análise. Percebemos o quanto a atitude passiva de certos poetas com a realização epifânica de seus poemas o incomodava. Cabe aqui a descrição completa que Cabral faz do que, para ele, constitui um *poeta difícil*, pois, sabemos, é como se definisse a si:

Nestes poetas já o trabalho artístico não se limita ao retoque, de bom gosto e de boa economia, ao material que o instinto fornece. O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro. Estes poetas

jamais encaram o trabalho de criação como um mal irremediável, a ser reduzido ao mínimo, a fim de que a experiência a ser aprisionada não fuja ou se evapore. *O artista intelectual sabe que o trabalho é a fonte da criação e que a uma maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas.* Quanto à experiência, ela não se traduz neles, imediatamente em poema. Não há por isso o perigo de que fuja. Eles não são jamais os possesores de uma experiência. Jamais criam debaixo da experiência imediata. Eles a reservam, junto com sua experiência geral da realidade, para um momento qualquer em que talvez tenham de empregá-la. Não será de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência, como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente (MELO NETO, 1997, p. 65, grifos meus).

À definição de *poeta difícil* podemos associar outra, posteriormente vinculada ao próprio Cabral, de *poeta crítico*. Poeta que em todo o processo de criação mantém, como premissa, um *rigoroso horizonte* à sua obra. Para este poeta, *intelectual* – para quem a racionalidade do trabalho é a fonte primeira da criação –, não é necessário – como aos *poetas fáceis* – “melhores momentos” para a criação, pois o seu trabalho “é a soma de todos os seus momentos melhores e piores”, regido sempre pela imposição do poeta ao poema, nunca o contrário. Daí ser este, o poema, nunca um corte num objeto ou mesmo um “aspecto particular de um objeto visto pela luz especial de um momento”. Sobre este exercício de imposição do poeta sobre o seu poema, Cabral realiza esse belo instantâneo:

Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados. E é ainda seu trabalho que lhe vai permitir desligar-se do objeto criado. Este será um organismo acabado, capaz de vida própria. É um filho, com vida independente, e não um membro que amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo (MELO NETO, 1997, p. 66).

Entretanto, embora haja nos *poetas difíceis* esta capacidade de dar vida independente ao seu filho-poema, sem a necessidade de também ele, o poeta, dar-se ao espetáculo da vida literária como parâmetro para seu verso, Cabral demonstra que há nestes poetas tanta individualidade quanto nos *poetas fáceis* – “que aceitam cegamente o ditado de seu anjo ou de seu inconsciente” –, pois, quando criam seu poema, também criam o seu próprio gênero poético. O que os diferencia é que, enquanto nos primeiros

esse gênero é definido pela originalidade do homem, nos *poetas difíceis* esta definição se pauta pela originalidade do artista: “não é o tipo novo de morbidez que o caracteriza mas o tipo novo de dicção que ele é capaz de criar” (MELO NETO, 1997, p. 66).

Esta capacidade do *poeta difícil* de criar uma nova dicção a partir da sua própria visão de gênero poético marca o início do desespero de sua situação, pois, por mais metódica que sejam as leis criadas em sua poética, não se lhe apresentam como um “catecismo para uso privado”, que lhe ditará as ações seguintes. Vejamos como Cabral define este “desespero” inicial que atinge o poeta difícil:

Ao escrever, ele não tem nenhum ponto material de referência. Tem apenas sua consciência, a consciência das dicções de outros poetas que ele quer evitar, a consciência aguda do que nele é eco e que é preciso eliminar, a qualquer preço. Com a ajuda que lhe poderia vir da regra preestabelecida ele não pode contar – ele não a tem. Seu trabalho é assim uma violência dolorosa contra si mesmo, em que ele corta mais do que se acrescenta, em nome ele não sabe muito bem de que (MELO NETO, 1997, p. 66).

O “desespero” de Cabral nos parece a “angústia” de Bloom. Tal qual o crítico inglês, Cabral identifica que somente na classe de poetas difíceis – os *fortes* para Bloom – a luta consigo e contra as dicções de seus precursores, via “violência dolorosa”, poderá estabelecer aquilo que não é eco, aquilo que é original, não por ser feito de um homem, mas do esforço de um trabalho artístico de um homem. No entanto, e em função da tão reclamada falta de regras para o fazer do poema moderno, há, também, uma outra armadilha na qual o *poeta difícil* tem caído. Trata-se da “preponderância absoluta dada ao ato de fazer [que] termina por erigir a elaboração em fim de si mesma”. Independente dos seus resultados – das obras criadas – o trabalho se converte em exercício e passa a ter, para o *poeta difícil*, um valor em si, caminhando para o que Cabral chamará de “suicídio da intimidade absoluta”. A obra perde sua importância e passa a ser, apenas, um pretexto do trabalho, onde o poeta procura todos os meios para que seu trabalho se faça mais demorado e difícil, impondo-se todas as barreiras formais

possíveis, o poeta se regoziza em ter “mais e mais resistências a vencer”, mas a vitória aqui, para Cabral, nunca será da poesia, que, com esta subvalorização diante do *fazer*, tende à “incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática” (MELO NETO, 1997, p. 67).

A tudo isso, recaía a possibilidade da “morte da comunicação” na poesia que, para Cabral, seria fruto da troca que os autores fizeram de um *leitor definido* – para o qual antes se escrevia, em função, como já foi dito, da sua necessidade – por um *leitor possível*, ou seja, aquele com o qual o autor possa se identificar em sua individualidade absoluta.

Partindo da defesa do pressuposto de que a comunicação, antes fundamental à arte poética, tendia à morte com a consequência do poema moderno – seja produção de *poetas fáceis* ou *difíceis* – em isolar-se em si e no mundo narcísico ou intelectual do seu autor, Cabral fará uma longa defesa da importância que o leitor deveria exercer na “função moderna da poesia”². Para Cabral, o papel do leitor seria o de contrapeso que agiria no controle para que ao poema fosse assegurada a comunicação. Noutro tempo, este controle era exercido pela crítica que, a partir da necessidade do leitor, “de sua exigência definida pelo que esse leitor desejava encontrar na literatura de seu tempo”,

² Esse foi o título dado por Cabral para sua tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Nele Cabral caminha pelo mesmo percurso apresentado, de 1952: “Em consequência de não se terem fixado tipos de poemas capazes de corresponderem às exigências da vida moderna, o poeta contemporâneo ficou limitado a um tipo de poema incompatível às condições da existência do leitor moderno, condições a que este não pode fugir. A apresentação (não organizada em formas 'cômodas' ao leitor) de sua, rica embora, matéria poética faz da obra lazes e recolhimento difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna. Cada tipo de poema que conheceu a literatura antiga nasceu de uma função determinada; ajustar-se às exigências da estrutura perfeitamente definida do poema era, para o poeta, adaptar-se sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida e, portanto, corresponder às necessidades do leitor. O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre humano para se colocar acima das contingências de sua vida. O leitor moderno não tem ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua vida diária. Ele tem, se quer encontrá-la, de defender dentro de seu dia um vazio de tempo em que possa viver momentos de contemplação, de monge ou de ocioso”. MELO NETO, João Cabral de. “Da função moderna da poesia.” In *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 97-101.

definia os termos precisos e concretos desse desejo e pré-selecionava o cânone literário no qual o leitor poderia saciar sua necessidade. Mas isso não perturba o sono do poeta moderno, “poeta individualista” por excelência, preocupa-se “apenas dá de si”. Sua escrita é como uma defesa contra o homem e a rua dos homens, “pois ele sabe que na linguagem comum e na vida em comum essa pequena mitologia privada se dissipará”. Longe dos seus, o poeta moderno tende ao esquecimento, à pobreza de uma incomunicação, como já foi dito. Cabral traça um perfil sintomático desses poetas:

Este poeta não quer receber nada nem compreende que sua riqueza só pode ter origem na realidade. Na sua literatura existe apenas uma metade, a do criador. A outra metade, indispensável a qualquer coisa que se comunica, ele a ignora. Ele se julga a parte essencial, a primeira, do ato literário. Se a segunda não existe agora, existirá algum dia – e ele se orgulha de escrever para daqui a vinte anos. Mas ele esquece o mais importante. Nessa relação o leitor não é apenas o consumidor. O consumidor é, aqui, parte ativa. Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer (MELO NETO, 1997, p. 68-69).

Ainda saudosista de outras épocas, em que reinava o equilíbrio entre *inspiração* e *trabalho de arte* em prol das necessidades de comunicação com seu leitor, Cabral pondera que o poeta não se sentia violado em sua sensibilidade ao se impor um tema que fosse “ditado pela necessidade da vida diária dos homens”. Nessas épocas, “o trabalho de arte inclui a inspiração. Não só as dirige. Executa-as também” e, como foi dito, subordinado às necessidades da comunicação, “o trabalho de arte deixa de ser essa atividade limitada, de aplicar a regra, posterior ao sopro do instinto” e nunca se exerce “num exercício formal, de atletismo intelectual” (MELO NETO, 1997, p. 69).

Ao fim, Cabral dedica um parágrafo à definição da função da “regra” para aquilo que ele via não como um limitador da tão aclamada liberdade do poeta, mas como algo fundamental para garantir ao poema o valor que a seu tempo fosse compreensão universal entre os homens:

As regras nessas épocas não são obedecidas pelo desgosto da liberdade, que segundo algumas pessoas é a condição básica do poeta. A regra não é a obediência, que nada justifica, as maneiras de fazer defuntas, pelo gosto do anacronismo, ou as maneiras de fazer arbitrárias, pelo gosto do malabarismo. A regra é então profundamente funcional e visa assegurar a existência de condições sem as quais o poema não poderia cumprir sua utilidade. Para o poeta ela não é jamais uma mutilação mas uma identificação. Porque o verdadeiro sentido da regra não é o de cilício para o poeta. O verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época (MELO NETO, 1997, p. 70).

As palavras de Cabral, embora aqui se ocupem numa busca – por ele mesmo julgada impossível – de um conceito de composição para o poema moderno, não são de difícil – como inclusive já o fizemos –, vinculação às palavras de Bloom, na sua busca por uma teoria da influência poética, apresentada no capítulo anterior. Se para Cabral podemos dividir os poetas em duas famílias: os *fáceis* e os *difíceis*, para o crítico inglês a divisão dar-se-ia entre os *fracos* e os *fortes*. Considerando que, na definição de Bloom, os poetas *fortes* são “grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” e que os *fracos* são aqueles que “idealizam”, a semelhança, respectivamente, com os poetas *difíceis* e *fáceis* de Cabral nos parece evidente. Quem mais, senão um “autor rigoroso”, preocupado com uma “elaboração cuidadosa” de sua obra para assumir o posto de *forte* frente aos seus precursores? E, em ponto oposto, que melhor definição do que *fraco*, para aquele “homem tolerante” que confia mais em sua “espontaneidade” do que na *luta com palavras*, que credita à inspiração sua glória? Se, no rigor dos dicionários, as palavras – forte – difícil / fraco – fácil – não se assumem como sinônimos, ao pensarmos os caminhos percorridos em separado por Cabral e Bloom, cada um em sua busca particular, tendemos a identificar uma preocupação comum com o destino da poesia. Cabral, preocupado com o risco iminente da perda de comunicação em função de uma poesia voltada mais para a necessidade do autor do que do leitor, de alguma maneira vincula-se à crítica que Bloom empregou contra o “reducionismo cultural” ao qual a literatura fora lançada com o advento dos Estudos

Culturais. Evidentemente que o olhar dos dois autores sobre a literatura converge para a aceitação de uma distinção entre “grande literatura” e “pequena literatura”, ou melhor, para a aceitação da existência de um cânone que se evidencia por sua riqueza estética, acima de tudo. No caso de Cabral, é pertinente observar que sua defesa da ideia de regras para a realização poética pautava-se justamente na possibilidade de que, com tal medida, os leitores e críticos pudessem mais facilmente distinguir o joio do trigo. Sem entrar no mérito das questões de mercado e consumo que regem, também, gosto e predileções, tendemos a concordar com as visões de Cabral e Bloom e concluir, ao nosso modo, que, a favor da exigência e existência de uma necessidade de época por determinada literatura, aspectos da ordem da *qualidade*, do *rigor* e da *comunicação* não podem ser abandonados em favor do *simples comunicar* em função de certa *preguiça intelectual* que se apoia em interesses e desculpas e que busca nivelar pela mediocridade. A questão não é de *pérolas aos poucos*, como canta o crítico, mas, como vociferava o poeta modernista, *biscoito fino* aos muitos.

3. Cartas ao velho poeta

Quando Carlos Drummond de Andrade foi apresentado³, por Murilo Mendes, a João Cabral de Melo Neto, certamente não imaginava o papel fundamental que sua poesia exercia e exerceria nos desígnios literários do jovem poeta pernambucano. Sobre este fato, o próprio João Cabral, em mais de uma oportunidade, externou o quanto a leitura dos versos do poeta de “língua presa” fora de suma importância para que ele vislumbrasse no fazer poético algo possível e, sobretudo, distinto do que nas escolas daquele tempo se ensinava como poesia. Cabral, em uma das últimas entrevistas que concedeu a José Castello, afiança que “foi a leitura dos primeiros livros de Carlos Drummond que [lhe] deu a impressão de que [...] podia escrever poesia” (CASTELLO, 2006, p. 266). Esta constatação parte do pressuposto de que a poesia de Drummond tinha uma “dicção” que não seguia, necessariamente, “aquelas coisas de cesura e de métrica que [ele] apreendia com os parnasianos. Porque aqui no Brasil até os simbolistas eram parnasianos” (p. 267). Para Cabral, a poesia de Drummond dos primeiros livros era “seca” e “quase gaguejada”, o que se destacava diante dos versos parnasianos e oratórios que impregnavam a poesia brasileira que lhe chegava, via irmãos maristas, no colégio. Foi através das mãos de Willy Lewin⁴ que Cabral conheceu o livro *Brejo das Almas*⁵ de Drummond, o que, para Castello, foi decisivo para que o

³ Sobre este primeiro encontro entre Drummond e Cabral, José Maria Cançado, biógrafo do primeiro, assim o descreve: “O encontro foi num café – A Brasileira – nas redondezas do Ministério da Educação, que era então na Cinelândia, na rua Álvaro Alvim. Murilo Mendes quase não participou da conversa, lembra João Cabral, e levantou-se logo, deixando a sós com Carlos Drummond e sua xícara de chá (...)”. *Sapatos de Orfeu*. São Paulo: Globo, p. 217.

⁴ Willy Lewin foi uma espécie de “guru” para Cabral e o grupo de jovens intelectuais pernambucanos que à sua volta orbitavam. O grupo, formado dentre outros, por Cabral, Lêdo Ivo, Antônio Rangel, Gastão de Hollanda, José Guimarães de Araújo e Benedito Coutinho, reunia-se no Café Lafayette, no centro do Recife, e usufruíam da biblioteca de Lewin.

⁵ Segundo livro de poemas, publicado originalmente em 1934, pela cooperativa de Belo Horizonte “Os Amigos do Livro”, com edição de 200 exemplares.

jovem poeta superasse a forte referência de poetas como Augusto Frederico Schmidt⁶ e Murilo Mendes. É nesse contexto, portanto, de admiração prévia, que Cabral conhece Drummond e inicia com este um longo período epistolar que, a partir de 1942, com a mudança do primeiro para o Rio de Janeiro, será compartilhado com o contato quase que diário entre os dois poetas, consolidando uma amizade que, como observa Cançado, “iria envolver não só o melhor da poesia brasileira dos últimos cinquenta anos, mas também as suas tensões mais profundas” (CANÇADO, 2006, p. 218). É, portanto, no encaixe dessas *tensões profundas*, que buscaremos, a partir da análise das missivas trocadas entre os dois poetas, compreender de que modo não-somente a poesia de Carlos Drummond de Andrade, mas também sua *persona* literária e, neste momento, amiga, exerceram influência nos primeiros poemas escritos por João Cabral de Melo Neto.

O *corpus* utilizado será o reunido por Flora Sússekind no livro *Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond* (MELO NETO, 2001). Trata-se de 62 documentos, divididos entre bilhetes, cartas, poemas, cartões e agradecimento; compreendidos no período de 1940 a 1984.

Quem inicia o período epistolar é Drummond. A carta, datada de 22 de

⁶ Se hoje o nome de Schmidt passa, muitas vezes, ao largo de uma boa discussão literária, à época, era tido por muitos, inclusive Manuel Bandeira, como um dos grandes poetas da primeira metade do século XX. Existe sobre este fato, a narrativa do próprio João Cabral que, em virtude do nosso tema, acredito que vale a leitura: “(...) Manuel Bandeira era meu primo e eu ia na casa dele todo domingo de manhã. (...) e uma vez o Manuel me disse isto: Esse nosso país é um grande país. Eu disse: Por quê, Manuel? Ele disse: Um país que dá um pintor como Portinari, um escultor como Brecheret, que dá um romancista como José Lins do Rego, que dá um prosador como Gilberto Freyre, que dá um arquiteto como Lúcio Costa, que dá um poeta como Augusto Frederico Schmidt. Eu disse: Estou inteiramente de acordo com você, mas o grande poeta brasileiro é Carlos Drummond de Andrade. E o Manuel Bandeira ficou espantadíssimo que um cidadão citasse o Drummond, que naquele tempo era um poeta de minoria. Agora, aí não é questão de moda. É você avaliar objetivamente se é maior um Drummond ou um Schmidt. Eu considero o Drummond o maior poeta desde Bento Teixeira, da Prosopopeia”. Entrevista a Mário César Carvalho, *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 24 maio 1988. *Apud* ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 123.

novembro de 1940, é, na verdade, um pedido de desculpas por não ter podido procurar Cabral no hotel após o primeiro encontro e uma despedida, já que o poeta pernambucano estava de regresso para o Recife. A passagem valiosa dessa primeira missiva e que, em alguma medida, revela o caminho epistolar que se inicia, é a oração em que Drummond externa sua decepção por ter que devolver *por portador* “os belos poemas, que acusam no autor uma tão aguda capacidade de captar as vibrações do nosso tempo e de interpretá-las liricamente” (p. 159). Ou seja, como habitual no aprendiz, Cabral não perdera a chance de, no encontro arranjado por Murilo Mendes, fazer chegar às mãos de Drummond seus poemas. Sabemos hoje que, senão todos, os poemas a que Drummond se refere são os que compuseram os livros *Pedra do Sono* (1942) e *Primeiros poemas*, organizados por Antonio Carlos Secchin em 1990. Drummond aproveita o *portador* e encaminha-lhe, também, o seu “velho livro de versos”, para ele, “de interesse antes arqueológico” (p. 159). O livro, como saberemos mais adiante em resposta de Cabral, era *Sentimento do mundo*. Publicado por Drummond naquele mesmo ano, revela que o princípio *arqueológico* atribuído pelo poeta ao mesmo apenas se compreende no instituto da ironia, peculiar ao autor. A carta resposta será escrita em 30/10/1940. Nela Cabral expressa que adiava o envio com receio de criar uma “correspondência importuna” e também por certa “dificuldade de comunicação que [lhe] é particularmente penosa, principalmente tratando-se de uma das pessoas com quem mais no mundo [ele] gostaria de vê-la desaparecer” (p. 161). Contudo, este traço característico das primeiras correspondências, como um mote para abrir os caminhos epistolares entre interlocutores com pouca convivência, já no terceiro parágrafo da missiva, vê-se superado, surgindo o inevitável pedido de favor acerca da divulgação do Congresso de Poesia do Recife, que Cabral e alguns outros escritores organizavam na

capital pernambucana. Preocupado com a imagem distorcida que algumas entrevistas à revista *Vamos Ler!* começava a veicular, com pessoas “incompatibilizadas com o espírito do congresso”, Cabral solicitava a Drummond que de algum modo este fizesse chegar as revistas da época o manifesto do congresso para que algumas distorções fossem acertadas. Segundo Cabral, a preocupação principal nem era com este primeiro momento de críticas feitas por pessoas “que absolutamente não contam” e que suas restrições seriam “a melhor propaganda que o congresso poderia ter”, preocupava-o, de fato, o levante que se iniciava, via Gilberto Freire – “ditador intelectual desta boa província” – com base no “slogan” de que “os tempos não estão para poesia”. Percebe-se, no jovem Cabral, uma preocupação em ver “a arte e a poesia em particular relegadas ao plano de simples divertimento, indigno das ‘duras horas que estamos vivendo’” (p. 162). Aliado a este pedido de defesa do Congresso, Cabral contava com que Drummond também conseguisse a adesão de figuras como Murilo Mendes, Aníbal Machado, Portinari, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Emílio Moura, sem os quais “nunca [lhe] ocorreu fazer o congresso” (p. 162). A resposta de Drummond só viria em 1941, aos 16 de março, em uma curta carta que justificava a demora em respondê-lo (“trabalho, papelório, trabalho”); informava que havia atendido ao pedido e encaminhado às revistas *O Casmurro* e *Vamos Ler!*. Contudo a última não o publicara e nem apresentara os motivos; e cobrava de Cabral se havia recebido o livro de poemas enviado anteriormente. Em resposta de 29/03/1941, Cabral, não apenas acusava o recebimento de *Sentimento do mundo*, como informava que sua “primeira ideia foi fazer sobre ele uma nota que [...] publicaria num jornal” de Recife. Contudo, apresentando uma “dificuldade de escrever” como motivo para não tê-la feito, Cabral também justificava que neste caso não caberia apenas um agradecimento por meio de carta, que

invariavelmente recorreria a adjetivos como uma técnica lícita mas “altamente perigosa” e “inútil”, pois, segundo ele, “as palavras dessa espécie, quando apenas enumeradas, são vistas como coisas protocolares, exuberâncias sul-americanas ou juvenis, etc. Isto é, não são vistas” (p. 165). Não ser visto, neste momento, parecer ser o grande temor do missivista Cabral, mas nem por isso, o crítico, que a esse tempo ainda disputava espaço na vida literária de Cabral com o poeta, não resiste e emite em seu diagnóstico:

Em todo caso, deixe-me dizer que o *Sentimento do mundo* nos reconcilia com diversas coisas: a língua portuguesa, a poesia, o nosso tempo. Ao mesmo tempo que compensa a existência de coisas como estas: os sociólogos, a estatística, os ditadores. No meu caso particular, a estatística e a minha solidão de indivíduo, cada dia mais agravada. Será que aprenderei algum dia aquela linguagem de seu livro, tão intimamente marcada por aquela presença *au-delà de soi*⁷ da fórmula de Daniel-Rops? (p. 165)

Evidente que o crítico não estaria sozinho em seu comentário; o vate Cabral, como que revelando sua angústia, indaga ao mestre se o tempo também lhe traria “aquela linguagem de seu livro”, ou seja, se algum dia ele também conseguiria fazer versos como aquele que, desde muito jovem, lhe indicaram a possibilidade da poesia. A carta continua informando que o Congresso ainda não se realizara; pede recomendações ao Murilo Mendes e pergunta ao interlocutor se já tivera a oportunidade de conhecer o pernambucano Joaquim Cardoso.

O próximo contato é feito por Cabral, em 05/05/1941, através de um telegrama informando que o Congresso estava em curso e pedindo colaboração de Drummond com poemas ou artigo resposta. Em 29/07/1941, Drummond informa a Cabral que os exemplares do “Poeta dormindo”⁸ foram encaminhados aos destinatários indicados por Cabral e sentencia sobre o poeta-crítico: “Pelo que tocou a mim, muito obrigado. Seu

⁷ Além de si mesma

⁸ Drummond refere-se a *Considerações sobre o poeta dormindo*, “tese” apresentada por Cabral ao Primeiro Congresso de Poesia do Recife, publicada como separata do número de junho de 1941 da revista *Renovação* (dirigida por Vicente do Rego Monteiro e Edgar Fernandes) e em 1997 em MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 11-16.

trabalho tem um pensamento sutil e trai a rica intuição do poeta, que v. é.” (p. 168) Até esse momento, a correspondência escrita por Drummond limitava-se a responder as indagações do jovem poeta, emitindo, como nesse caso, pequena análise ou impressão sobre a produção de Cabral. Nessa passagem acima reproduzida, é curiosa a observação que Drummond faz de que o “pensamento sutil” revelado no texto crítico escrito por Cabral, “trai a rica intuição do poeta” que o mesmo já se revela aos olhos do leitor Drummond. É importante lembrar que até este momento Cabral ainda era um poeta inédito em livro e que sua primeira aparição impressa se deu pelas vias da prosa e com uma “tese”, rompendo, em certo sentido, com a tradição das páginas de jornais, da qual Drummond era um dos exemplos maiores, e, arrisco-me a dizer, inaugurando o que hoje já se nos apresenta habitual, qual seja: o poeta acadêmico, aquele que concilia, sem grandes perturbações, sua produção de crítico literário e ao mesmo tempo poeta. A próxima carta, de 20/09/1941, escrita por Cabral, vai como acompanhamento ao capítulo do livro *Ensaio de crítica de poesia* que o autor, Otávio de Freitas Júnior, pedira para ser remetido ao Drummond, pois tratava-se da análise que este fizera sobre o livro *Sentimento do mundo*. O destaque dessa missiva é a passagem em que Cabral critica o que ele chama de “traços evidentes de um ‘cientista’” ao referir-se ao texto que encaminha. Endossando a opinião de Rilke de que a crítica “pode chegar, no máximo, a algum mal-entendido mais ou menos feliz”, Cabral busca justificar sua “decepção” com o texto de Freitas Júnior, ao mesmo tempo em que reflete sobre o “medo que [tem] tido até hoje de falar de uma poesia [Drummond?], da qual, ainda há pouco tempo, pensava ter encontrado a chave” (p. 169). Esta, como já vimos, não é a primeira vez – nem será a última – que Cabral transparece sua ânsia por produzir alguma crítica acerca da poesia de Drummond. Realização que, nestes termos, nunca se concretizou. Nesse ponto, quero

abrir parênteses e chamar a atenção para o fato de que a *chave* que Cabral pensara ter encontrado acerca da poesia drummondiana, precede, em alguns anos, da utilização desse conceito na poética drummondiana. Refiro-me, evidentemente, à penúltima estrofe do poema “Procura da Poesia” publicado em 1945 no livro *A Rosa do Povo*, onde Drummond ensina sobre a procura da poesia:

Chega mais perto e contempla as palavras
cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te perguntas, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (ANDRADE, 1991, p. 14)

Quero, com este exemplo, evidenciar o óbvio no processo de influência poética entre duas grandes forças: embora neste trabalho estejamos privilegiando a influência que a poética drummondiana exerceu sobre a cabralina nos primórdios do seu fazer, o processo de influência age numa mão de via dupla e não me surpreenderia se, numa hipótese contrária de análise, pensarmos a poética drummondiana à luz da poética cabralina, sobretudo na realizada a partir de *O engenheiro*, não conseguiríamos evidências significativas de como este período de correspondência e convivência mais próxima (1940 a 1957) auxiliar-nos-iam numa melhor compreensão do formalismo drummondiano de *Claro enigma*, livro de 1951.

Pela carta seguinte, de 23/11/1941, Cabral encaminha a Drummond os poemas de *Pedra do Sono*, para que, na condição de dedicado da obra, Drummond emita seu parecer sobre a publicação. Cabral não se mostra nem um pouco à vontade com a ideia de publicar o livro. Revela que esta perspectiva o tem “deixado num estado quase de pânico” e que, qualquer demora ou ausência de resposta à sua carta, será motivo para que Vicente do Rego Monteiro, que insistira para publicar o livro em continuidade à série iniciada com os *Poemas de bolso*, “inclua outro qualquer poeta no [seu] lugar”.

Mais adiante, Cabral encerra o penúltimo parágrafo de sua epístola com uma frase que surpreende pela consciência que o mesmo tinha sobre aquele primeiro livro e por uma crítica a um aspecto que anos depois serviria para ele como justificativa de aceitação da obra: “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, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos “cubista” (MELO NETO, 2001, p. 171).

O desejo final expresso por Cabral, de que queria “uma coisa menos ‘cubista’” pode ser lido de dois modos: primeiro revela aquilo que, entre os primeiros críticos, somente Antonio Candido⁹ foi capaz de precisar na leitura de *Pedra de Sono*: que não apenas o surrealismo serviu de fonte ao livro, mas o cubismo também já estava ali presente; o outro ponto a destacar é que foi justamente o aspecto “cubista” da obra apontado por Candido e já percebido por Cabral que serviu de justificativa para que ele não renegasse, posteriormente, sua primeira obra¹⁰.

A resposta de Drummond, escrita em 17/01/1942, trata-se da nona carta deste escopo e é aquela em que o poeta mais aprofunda seus pontos de vista acerca da

⁹ CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Poesia ao Norte” In.: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 135-142.

¹⁰ Seguem duas passagens que ilustram bem a importância que Cabral atribuiu ao artigo de Candido: “Eu poderia perfeitamente eliminar *Pedra do Sono* [da minha obra]. Nele, a influência surrealista é muito forte, mas o Surrealismo só me interessou pelo trabalho de renovação da imagem. Antonio Candido, quando o livro foi lançado, escreveu um artigo admirável chamado “Poesia ao Norte”, dizendo que meus textos eram aparentemente surrealistas, mas com uma organização cubista. Por esse aspecto de construção é que decidi não renegar *Pedra do Sono*” (Antonio Carlos Secchin, *João Cabral: a poesia do menos*. Livraria duas Cidades, Pró-Memória, Instituto Nacional do Livro, 1985). “Hoje eu poderia colocá-lo [o artigo de Candido] como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo, era a poesia de um cubista. De fato, de todas as escolas, estilos de pintura, a coisa que mais me influenciou, mais me marcou foi o Cubismo. Daí também essa grande influência de Le Corbusier. O Antonio Candido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim”. (Entrevista a Adalberto de Oliveira Souza e Maria Neuza Cardoso, *Geratriz*, São Paulo, 1975) Apud ATHAYDE, *op. cit.*, p. 100-101.

literatura e, noutros termos, a que melhor assume o papel de *lição de amigo*. Drummond inicia a missiva posicionando-se favoravelmente à publicação de *Pedra do Sono* e sentencia:

Sou da opinião que tudo deve ser publicado, uma vez que foi escrito. Escrever para si mesmo é narcisismo, ou medo disfarçado em timidez. Sem dúvida, todo sujeito honesto escreve por necessidade, mas nessa necessidade está latente a ideia de comunicação. Os outros que gostem ou não gostem. A reação do público evidentemente interessa, mas não deve impressionar muito o autor. Daqui a 20, 30 anos que ficará dos nossos atuais pontos de vista e juízos críticos? As obras terão que ser examinadas de novo. E então haverá uma importância maior no julgamento, ao qual, provavelmente, não estaremos presentes (MELO NETO, 2001, p. 174).

Para quem confessava o estado quase pânico em que se encontrava em função da possibilidade de publicação, o tom com que Drummond inicia seu discurso em favor desta soa bastante reconfortante. Talvez antevendo no olhar do jovem poeta uma criticidade exacerbada sobre os poemas que produzira, Drummond, que nesse tempo já se distanciava 12 anos da publicação do seu *Alguma poesia*, falava como o mestre que sabe que a definição da qualidade ou não de um primeiro livro de poemas está estritamente vinculada à obra futura do autor e aos “pontos de vista e juízos críticos” do

tempo futuro. Mais à frente, ainda sob o signo da *lição*, mas agora, de algum modo, escrevendo também para si, Drummond convida Cabral ao exercício de escrever para o povo, “se lhe desagradar a opinião dos jornais e revistas”. Pede a Cabral que não se preocupe com o hermetismo de sua poética e que, assim o sendo, se ofereça ao povo, pois este “tem um instinto vigoroso, quase virgem” para recebê-la. Este arroubo drummondiano em prol do povo, que dali a três anos se concretizaria no livro *A Rosa do Povo*, continua, também, pelo viés editorial:

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? (p. 174-175)

Como vimos, os argumentos de Drummond são fortes em favor da publicação do primeiro livro de Cabral, contudo, não nos iludamos de que este apoio é feito sem alguma ressalva. Logo após a *meditação* proposta acima, Drummond chama a atenção para o fato de que este primeiro livro, representa, uma “fase de transição”, onde Cabral, “com métodos, inclusive os mais velhos, está procurando caminho”, mas que ainda há muita coisa “a fazer antes de chegarmos a uma poesia integrada ao nosso tempo, que o exprima limpidamente e que ao mesmo tempo o supere” (p. 175). Note-se que, ao analisar os poemas de Cabral, Drummond erige para si também o desafio de chegar a “uma poesia integrada ao nosso tempo”. Poeta do tempo presente, esta perspectiva o acompanharia por toda a vida.

No documento seguinte, um telegrama de 10/03/1942, Cabral solicita ao *caro amigo* alguns *subscritores* para os exemplares de luxo da 1ª edição de *Pedra do Sono*, já que a publicação na revista de Vicente Monteiro não seria mais possível, pois esta deixara de circular. Na carta resposta, de 23/04/1942, Drummond, por *questão de temperamento*, informa a Cabral considerar-se “pouco indicado para a consulta aos

amigos sobre as possibilidades de subscrição do livro”, pedindo apenas que reservasse para ele um exemplar, pois “queria ter a *Pedra do Sono* em bom papel, gostoso de se pegar” (p. 177). Na carta de seguinte, de 18/06/1942, tudo nos levar a crer que Cabral ainda não havia recebido a anterior de Drummond, pois retoma o assunto da lista de subscritores, mas, agora, de outro modo, valendo-se do endereço do amigo para enviar-lhe exemplares de “pessoas que desconfio serem seus amigos” e, para facilitar, somente os residentes no Rio de Janeiro. Para os outros, *alguns mineiros* (Emílio Moura, João Alphonsus, Alphonsus de Guimarães Filho) solicitava o endereço que remeteria, ele mesmo, do Recife. Entre um pedido de desculpas pelo incômodo que provocava mais uma vez – tinha-se valido do mesmo método quando da publicação da “tese” do congresso de poesia – e as lamentações dos problemas de saúde que não lhe deixavam levantar da cama e nem atender à convocação para a FEB – Força Expedicionária Brasileira, Cabral dizia ter recebido uma grande notícia de um amigo que lera num jornal de Minas sobre a publicação das obras completas de Drummond. Isso gerou, nele, a perspectiva de “reler alguns poemas [seus] amigos”, tais como “Viagem na família”, cuja cópia havia perdido e “Sentimental”, “publicado há muitos anos na *Revista Nova*” (p. 178-179). Essa amizade que da parte de Cabral nascera a partir dos poemas publicados em antologias que chegavam ao Recife e lhe eram apresentadas por Willy Lewis, a cada epístola trocada consolidava-se mais, e, ao que nos parece, também a admiração mútua.

Em 22/09/1942, a carta enviada por Cabral inicia um assunto que, segundo ele, “sempre [esperou] não ter suficiente coragem” de falar ao seu interlocutor. Trata-se, basicamente, de dois pontos: informá-lo que sofria de “neuralgia do trigêmeo” e que findadas as possibilidades de tratamento em Pernambuco, iria mudar-se para o Rio de

Janeiro; e que, em função disso, necessitava de uma “colocação no Rio, mesmo provisória”. A formalidade do pedido e do desabafo sobre questões de ordem *nevrálgica*, são quebradas por um curto parágrafo em que Cabral, agradecendo o envio do livro *Poesias*, novamente desculpa-se por “ter de adiar o estudo que sempre [pensa] fazer sobre sua poesia”. Contudo, a repetição da frase já empregada em cartas anteriores, não passa despercebida pelo crivo de Cabral, que na oração seguinte, qualifica de pretensioso esse pedido de desculpas, “como se esse estudo fosse qualquer coisa de grande interesse” (p. 181).

O último documento de 1942 é um curto telegrama postado por Cabral em 15 de novembro com os seguintes dizeres: “De passagem Brejo das Almas¹¹ Abraço caro amigo. João Cabral” (p. 183). Essa disposição para o registro imediato e escrito de sua *passagem* por uma *Brejo das Almas* que já não há – que desde 1938 passara a se chamar Francisco Sá –, tende a confirmar o que Marly de Oliveira afirma no prefácio à edição das obras completas de Cabral de que o título *Pedra do Sono* partiu de “um topônimo¹² como *Brejo das Almas*, de Drummond” (OLIVEIRA *apud* MELO NETO, 1997, p. x.).

Os documentos que se seguem, dos números 15 ao 32 do escopo organizado por Sússekind, referem-se ao período em que Cabral morou no Rio de Janeiro e passou a ter

¹¹ O livro *Brejo das Almas* (1934) vinha com a seguinte nota retirada do jornal *A Pátria*, de 6-VIII-1931: “BREJO DAS ALMAS é um dos municípios mineiros onde os cereais são cultivados em maior escala. Sua exportação é feita para os mercados de Montes Claros e Belo Horizonte. Há também grande exportação de toucinho, mamona e ovos. A lavoura de cana-de-açúcar tem-se desenvolvido bastante. Ultimamente, cogita-se da mudança do nome do município, que está cada vez mais próspero. Não se compreende mesmo que fique toda a vida com o primitivo: Brejo das Almas, que nada significa e nenhuma justificativa oferece.” Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. *Brejo das Almas*. In: *Sentimento do mundo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995, p. 85.

¹² Em pesquisa na internet, não foi possível validar a informação de que *Pedra do Sono* seja mesmo um topônimo brasileiro. Parece que se trata de uma pequena vila do município de Limoeiro, em Pernambuco, e que dos anos 1882 até 1968 também era o nome dado à uma estação de trem que ali existia. Sendo, portanto, verdadeira esta constatação, cabe apenas observar que, entre a influência pura da toponímia drummondiana, que obrigaria o poeta a contentar-se com algum outro nome, Cabral impôs-lhe dois signos que o acompanhariam em grande parte de sua produção. Cf. http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcp_pe/pedradosono.htm acessado em 02/05/2011.

um convivência quase que diária¹³ com Drummond. Nesse sentido, os documentos caracterizam-se, em sua maioria, por pequenos bilhetes acompanhados de algum outro objeto: originais, fichas de protocolos de requerimentos e encomendas para outras pessoas etc. Outro aspecto a se destacar é que, desses 17 documentos, Cabral será o autor de apenas 4: dois poemas¹⁴ e dois bilhetes acompanhando o envio dos originais de *Os três mal-amados* (10/03/1943) e do poema “Engenheiro” (30/08/1943). No caso d’*Os três mal-amados*, Cabral repete o recurso utilizado em *Pedra do Sono* de forma menos evasiva:

Aqui está a primeira parte do ato que tentei tirar de seu poema “Quadrilha”. Lendo-o v. entenderá melhor aquilo que eu quis explicar ao telefone.
Não é preciso que v. faça esta leitura às pressas; sei o quanto v. é geralmente ocupado e, além disso, não sei se continuarei com o trabalho (p. 187).

Diferente da responsabilidade outorgada a Drummond sobre o destino de *Pedra do Sono*, no “ato” *Os três mal-amados*, Cabral assume para si a dúvida sobre a continuação do trabalho. Contudo, no bilhete de devolução dos originais, datado de 29/03/1943, a opinião do poeta mais velho ainda parecia exercer forte influência sobre Cabral. Drummond é sintético: “Aí vai a sua “Quadrilha”, de que gostei tanto. Desculpe a demora. Acho que você deve continuar”. Como sabemos, o *acho* foi atendido e, em

¹³ Os biógrafos dos dois autores atestam essa convivência: “Durante longo tempo, passam a lanchar juntos, quase diariamente, no Café Itai, onde se encontram logo após o fim do expediente de Cabral no DASP e de Drummond no Ministério da Educação. “ Cf. CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma; Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 69; “Os encontros entre Drummond e João Cabral, nessa época, passaram a ser quase diários. Mas eles iam agora a um outro café, que ficava na rua Araújo Porto Alegre: o Café Itahy, ao lado do Vermelhinho, que era frequentado por Vinícius de Moraes e Rubem Braga. Drummond preferia o Itahy, pois achava que lá, ao contrário do Vermelhinho, onde ‘a agitação tinha se tornado uma maneira normal de viver, era possível conversar mais concentradamente, e com um único interlocutor de cada vez.” Cf. CANÇADO, *Op. cit.*, p. 219.

¹⁴ Os dois poemas foram publicados posteriormente nos Cadernos de Literatura Brasileira do IMS em março de 1996. Trata-se do poema “Os quatro elementos” e do poema sem título que inicia com o verso “Difícil ser funcionário”. Junto a esses dois poemas, os Cadernos também publicaram o “A corrente de ar”, dedicado a Vinícius de Moraes. Todos os poemas foram localizados na Casa de Rui Barbosa. Sobre esta descoberta escreveram: “Consultado a respeito, o poeta, surpreso pela descoberta dos originais, sustentou o ineditismo dos textos, ressaltando que não se lembrava mais deles – desobrigando-se assim de julgá-los. Os poemas, porém, poderiam sem favor algum figurar na *Obra completa* do autor. “Os quatro elementos” demonstra bem a vocação substantiva da poesia de João Cabral; “A corrente de ar” traz um poeta lúcido no controle da sensibilidade; por fim, “Difícil ser funcionário” revela a decisiva influência de Drummond nas primeiras produções do autor de *Pedra do Sono*.” Cf. *Cadernos De Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. 3ª reimpressão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998, pp. 53-61.

dezembro deste mesmo ano, o texto foi publicado na *Revista do Brasil* e mantido por Cabral na sua antologia poética.

Embora o documental produzido pela lavra de Drummond seja maior, em sua maioria refere-se a pedido de favores burocráticos, taxados por Drummond como o *pão* e o *câncer* que os alimenta. Destaca-se o bilhete de 22/03/1944, provável acompanhante da novela *O gerente*, publicada em 1945 ou dos *Contos de aprendiz*, de 1951, considerando a referência que faz ao ficcionista alagoano: “Aí vai a minha tentativa de imitação do Breno Accioly” (p. 202).

A carta seguinte, de 26/06/1944, escrita por Cabral quando se encontrava em Goiânia a serviço do DASP, vem em favor do que há pouco utilizamos como justificativa para os pequenos telegramas trocados após a chegada de Cabral ao Rio de Janeiro: em virtude da convivência diária e dos telefonemas constantes, a necessidade do registro em papel cada vez mais perde seu sentido. Nesta carta, passados mais de 3 anos de contato regular com Drummond, Cabral não se furtou em reforçar a admiração pelo amigo. No início da missiva, após justificar que seu “silêncio não significa nenhuma intenção de evitar os amigos”, assegura a Drummond, “a quem (...) caceteava diariamente pelo telefone”, ser “o primeiro a quem [escreve] e o único a quem [tem] sentido necessidade de escrever”. Esta necessidade produziu uma carta *excessivamente ética*, como a definiu o próprio Cabral, mas, também, com passagens ricas e que contribuem para o escopo teórico desenvolvido pelo poeta em seus textos em prosa. Começamos pelo segundo parágrafo, em que ainda justifica não tê-la enviado anteriormente:

Além disso, esta vida sozinho nos deixa num estado perigoso para os amigos; um estado que eu imagino seja um estado pré-romance ou livro de diários. É grande minha força para evitar cair nesses maus gêneros e por isso tenho evitado até os poemas, por medo de não saber me evitar neles (p. 205).

Essa luta contra o *estado perigoso* que uma vida *solitária* pode impor a um escritor, foi uma constante no pensamento cabralino e contribuiu para que construísse uma obra poética fundamentada numa, podemos chamar, estética do trabalho, do esforço em construir um poema sem as *facilidades* possíveis, mas através dos *desafios*. Nesse ponto, reside, talvez, a grande contribuição que Cabral, sobretudo a partir d’*O engenheiro*, outorgará à poesia brasileira: saber evitar o *eu poético* como único veio possível ao poema moderno. A rigor, existe para Cabral apenas um gênero possível a esta concessão: as cartas. Para ele, nelas “a tendência para contar nosso tédio, e dar importância a ele, é quase invencível”. Esta invencibilidade se sustentaria, na maioria dos casos, por circunstâncias comuns aos autores:

O fato de haver sempre um quarto para onde o personagem está voltando não é nenhum recurso comum provocado por motivos comuns e mais ou menos profundos: é que de fato o autor vai voltando para casa aborrecido por não ter aonde ir; e o ar de derrota não é nenhuma perversão nacional, mas simplesmente o tom de qualquer pessoa falando sozinha. A solução talvez esteja em impedir que essas pessoas voltem para casa, a não ser morta de sono. Baixa no preço dos cinemas, por exemplo. Se se fizesse uma pesquisa entre os autores, acho que se descobriria terem eles escrito esses romances quase sempre desempregados ou estudantes (ou em comissão do governo, como a minha atual) (p. 205-206).

Aqui, é importante percebemos que, contra a máxima apregoada por Drummond na carta sobre a publicação de *Pedra do Sono*, de que se deve publicar tudo, Cabral vai ao radicalismo da não-escrita, ou seja, não se deixar levar por circunstâncias de quase uma epifania e se submeter, como escritor, ao desígnios do mistério, da inspiração. Há, também, nessa ressalva de Cabral, uma preocupação em razão do caráter, em muitos casos, de *morbidez* apresentado nessa literatura de circunstância, pois, segundo lhe parece

a literatura [deve] ser um veículo de alegria, saúde, não morbidez. Creio que a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se está vendo na miséria. Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por ela (p. 206).

Contra o *invencível*, não há remédio, senão a fuga. A fuga para o mundo do *trabalho*, da *técnica* e da *imposição* do artista sobre sua obra.

De volta ao Rio, mais uma vez Cabral abriga-se sob o guarda-chuva das conversas ao vivo e dos telefonas. Dos próximos 10 documentos (34 a 43), apenas um autógrafo de Cabral, o poema “A Carlos Drummond de Andrade”, publicado em 1945 no livro *O engenheiro*. Nos outros documentos, Drummond mantém o mesmo repertório: favores burocráticos, indicações de amigos, listas de livros e indicações de leituras e dúvidas de autoria. Sobre este último aspecto, quero destacar a passagem em que Drummond, em correspondência de 29/01/1945, diz ter se lembrado da prosa de Cabral, “em conversa”, nas palavras de Alfonso Reyes sobre a prosa de Rabelais: “*En la prosa de Rabelais hay momentos de verdadeiro furor dionisiaco: el gran creador de estilo hace botar y rebotar las palabras, las entrechoca y descoyunta con el regocijo del moro que corre su pólvora*” (p. 213). Nada mais contrastante com um possível *furor dionisiaco* do que as entrevistas existentes de Cabral. A *persona* literária é sempre um outro.

O próximo período de correspondência inicia-se em 10/04/1947 com carta de Cabral remetida a caminho de Barcelona, onde assumiria seu primeiro posto consular, perdurando até 05/10/1957, também com Cabral selando o fim de mais de 17 anos de correspondência, de Sevilha, em sua segunda fase espanhola como cônsul. Os documentos desse período são espaçados e em sua maioria se constituem de pequenos telegramas de “comunicação de nascimento” dos filhos de Cabral; agradecimentos de livros; cartões de final de ano. As cartas de Cabral desse período espanhol, têm como assunto recorrente o início de sua atividade de tipógrafo. Na primeira carta do solo espanhol, enviada a Drummond em 03/06/1947, Cabral solicita ao amigo que lhe envie

“José” ou “Suplemento 1946” para que possam iniciar a coleção de “plaquettes” que marcaria a nova fase de sua vida de “artesão tipográfico” (p. 220). A resposta de Drummond viria quase um ano depois, em carta datada de 30/07/1948. O tom da carta é fundamentalmente de desculpas pela “insuficiência epistolar” e que o “aparentemente infiel amigo Carlos” é só “aparentemente”, pois este ainda nutre, “no íntimo”, o “comércio intenso (...), como nos velhos tempos em que [vadiavam] um pouco à tarde, pelos cafés do Castelo”. No entanto, não demora muito para Drummond restabelecer o diálogo através do elogio aos poemas “Anfion” e “Antiode”, do livro de 1947, *Psicologia da composição*, que, segundo ele, fazia com que Cabral continuasse “presente em conversas e pensamentos”. Nesse ponto, Drummond aproveita para aguçar o ego do amigo no além mar: “(...) ficamos por aqui considerando que v. está abrindo um caminho para a nossa poesia empacada diante de modelos já gastos. Deu-me uma grande alegria o diabo do seu livro, tão rigoroso, de uma pureza tão feroz”. A curta e precisa análise não para por aí:

(...) sua poesia está adquirindo um valor didático (nada de confusões quanto a esta palavra), um caráter de prova límpida, de exemplo, que há de ser muito proveitoso para os rapazes desorientados de cá. Bem sei que v. não pretende provar nada, mas por isso mesmo sua poesia prova. É de uma qualidade artística evidente. E, por mais individual que seja a sua solução para o impasse geral de nossa poesia, ela é um tipo de solução e sobretudo convida ao esforço e à pesquisa (p. 225).

É curioso observar que Drummond escreve esta carta em 1948, poucos anos antes do movimento concretista brasileiro ascender e fazer do *esforço* e da *pesquisa* algo inerente às suas obras. A resposta de Cabral não demoraria muito. Em 09/10/1948, ele escreve a Drummond, informando “que o seu silêncio [lhe] fez falta não há dúvida; mas daí a ficar aborrecido, nunca”. E nesse tom amistoso, também confessa-se em fase “antiepistolar”, agravada por “gripe, chateações, tédio”. Mais uma vez aproveita a chance para cobrar do amigo o envio de algum coisa para publicação, deixando-o

“profundamente triste o fato de o Livro Inconsútil, que já vai para seu sétimo volume, não ter publicado nada seu”. Aproveita a missiva para falar de um projeto que estava “arquitetando” de um poema que “seria uma espécie de explicação de [sua] adesão ao comunismo”, mas, “como esta palavra é explosiva, [chamará] a coisa, plagiando José de Alencar: *Como e por que sou romancista*”. Cabral julgava que, como nunca escrevera um romance, o título deixaria intrigados os possíveis leitores. Para aumentar ainda mais a distinção do livro, “a coisa [seria] em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto”. Considerando que tal projeto não se concretizou, podemos dar como motivo o estudo sobre Miró, que Cabral informa na sequência que lhe ocupava e estava escrevendo “... com ódio. Com ódio pela prosa e pela técnica da crítica” (p. 228). Mais uma vez, o “silêncio” de Drummond será longo. Somente em 05/01/1950 escreverá ao amigo. A carta traz como epígrafe um quadra em homenagem ao casal Cabral de Melo:

Neste ano-novo que desejo diferente
 Transforme a vida sua face de Gorgona
 Em manso rosto protetor e resplendente
 Para alegrar Estela e João, em Barcelona

O tom, mais uma vez, é de desculpas e afirmações de que a falta de carta não significava nada, talvez apenas “que em matéria de correspondência [ele] era como a mula velha e incorrigível” e que, “a verdade é que, como sempre, [pensou] muito em [Cabral] esse ano de 49, e agora aqui [estava], não para desejar as mofinas boas-festas de praxe, mas para dizer-lhe que a ausência de palavras escritas não significava nada, e que os velhos afetos perduram com a mesma intensidade neste peito itabirano” (p. 232).

Em carta de 14/8/1950, Cabral revela que também começava a deixar o tempo ocupar cada vez mais o espaço entre os dois. Em seu caso apresentava como

justificativa o fato que gostaria que suas cartas ao amigo abordassem “certos assuntos” que costumavam discutir, mas que contra isso faltavam-lhe duas coisas:

a disposição “física”: a caneta me pesa, mais do que nunca. E a disposição espiritual: porque muitas coisas que eu lhe diria são coisas que aprendi de você, naquelas nossas conversas, em que eu me encastelava num racionalismo esquemático e radical (que hoje compreendo ser onanista inteiramente). Ora, v. hoje está preocupado por outras coisas, já muito mais adiante, por exemplo: a “quadratura” do verso. E só poderia ficar indiferente às minhas preocupações atuais. Eis o que me gela ainda mais e acentua – infelizmente – aquela indisposição epistolar de que comecei falando (p. 234).

Cabral terminaria esta carta com o fraternal abraço ao “amigo e mestre (que nunca quis ser)”.

Antes que a *insuficiência epistolar* de um e a *indisposição epistolar (fase antiépistolar)* do outro, silenciassem, em definitivo, a correspondência entre os dois poetas, o escopo organizado por Süssekind apresenta-nos 3 cartas de Cabral e 3 de Drummond. As missivas de Cabral, datadas de 31/10/1950, 04/06/1951 e 05/05/1957, referem-se ao período em que este encontrava-se em Londres. Delas podemos destacar, mais uma vez, o lado crítico de Cabral aflorando quando este recebe o livro *Contos de aprendiz*. Como já o fizera em outras oportunidades, afirma que “se [ele] fosse crítico, *i.e.*, um cidadão com coluna obrigada, ia aproveitar a ocasião para dar um balanço” na obra de Drummond. Para ele *Contos de aprendiz* e toda a prosa de Drummond “iam servir para tentar mostrar certas coisas de sua poesia”. Deste ponto, Cabral lança-se a uma pequena síntese da escrita drummondiana:

Você – e isso já desde alguns anos atrás – chegou àquele ponto invejável num artista, em que é possível transformar tudo em Carlos Drummond de Andrade. Até o Código Civil, se v. o reescrevesse. É a isso que se deveria chamar estilo. E é isso que faz você um caso diverso da maioria dos nossos criadores de estilo: Gilberto Freire, José Lins do Rego, etc. Neles estilo é o conjunto de tiques, é o conjunto do que resulta e não uma exploração, estudada e conseguida (p. 238).

No último documento, um cartão pessoal de visita, Cabral, ao fazer referência ao portador do mesmo, como sendo um admirador da obra de Drummond, encerra a

correspondência entre os dois com o saudável “e quem não é seu admirador entre os brasileiros nascidos depois de 1920?” (p. 246).

Das cartas de Drummond, datadas de 27/03/1953, 22/04/1953 e 23/04/1984, destacamos a primeira e a última. A primeira dá notícia de uma das fases mais conturbadas vividas por Cabral com o “seu caso no Itamarati”, onde, acusado de subversão, é colocado em regime de disponibilidade, sendo restabelecido ao cargo somente em 1954, por decisão do Supremo Tribunal Federal. Drummond, em um longo parágrafo, coloca-se à disposição do amigo e lhe afiança o quanto tais acontecimentos também lhe foram tortuosos:

Quero também significar a v. a emoção que experimentei com a decisão do seu caso no Itamarati, decisão que espero seja revista, por via administrativa ou judicial. Quem, como eu, conhece e estima v. há longos anos, não pode desejar senão isto: que acima das paixões ou dos cálculos políticos se repare o dano infligido à carreira pública de um dos homens mais puros e dignos do nosso país. Confio nessa reparação e desejo vivamente que ela não tarde. Se a amizade deste velho companheiro puder revestir-se de qualquer préstimo para v., João, confio em que não a porá de lado. Pelo menos, saiba de minha solidariedade, que o acompanhou em todo o desenrolar deste episódio (p. 240).

Para o último documento aqui utilizado é necessário, antes de qualquer coisa, repetir a ressalva colocada em nota por Süssekind: “Este bilhete não constava do acervo particular de João Cabral de Melo Neto. Não é possível ter certeza, portanto, de que foi, de fato, enviado. O que há é um rascunho manuscrito, anexado pelo próprio Drummond ao acervo que organizou e doou à Fundação Casa de Rui Barbosa”. O bilhete é de agradecimento pelo envio do *Auto do frade* com dedicatória do autor. Nele Drummond procura explicar o silêncio de tantos anos pela secular “falta de explicação”. O tom é de pura reconciliação, àquela altura, infelizmente sabemos, tardia:

Está comigo o exemplar especial do *Auto do frade*, com sua dedicatória cordial.

Recebi-o com alegria, pois quebra um silêncio de muitos anos, para o qual não encontro outra explicação senão... a falta de explicação. Sempre estranhei e lamentei o afastamento a que nos vimos submetidos, e que não foi motivado por qualquer desentendimento ou desavença entre nós. Ainda bem que as coisas voltam ao natural, e

podemos restaurar aquele velho e bom contato, do qual conservo as melhores recordações de amizade e confiança mútua.

Drummond aproveita ainda para tecer alguns comentários sobre o livro: “O *Auto do frade* é uma criação engenhosa, que entrelaça habilmente história e poesia, de modo a alcançar plenamente o objetivo teatral e edificante, uma obra literária calcada na vida. Parabéns por mais essa vitória” (p. 247).¹⁵

Findada a leitura desta correspondência, pequena amostra de 17 anos de convivência entre dois mestres da poesia brasileira, tidos por muitos, como os cânones da poesia nacional, sob os quais cresce, em sombra frondosa, boa parte da poesia produzida no país desde a segunda metade do século passado, fica-nos a sensação de um mosaico incompleto, mas do qual é passível de perceber a ideia do todo. Certamente que alguns documentos se perderam nessa caminhada, pois, diferentemente do que ocorreu com, por exemplo, as cartas trocadas entre Drummond e Mário de Andrade, onde a lição do amigo só foi possível à distância, contribuindo com o pesquisador contemporâneo de vasto documental, com Drummond e Cabral a vida proporcionou o privilégio das “conversas diárias”; das quais se para nós não resta nenhum documento, para eles certamente ficaram grandes experiências que as cartas aqui apresentadas apenas apontam, como ponta de um possível *iceberg* de troca e aprendizado. Para nosso caso específico, todo este *corpus* epistolar funciona como cimento e água para o alicerce

¹⁵ Em entrevista a José Geraldo Couto, publicada no cadernos Mais! da *Folha de S.Paulo* em 22/05/1994, Cabral parece elucidar bem esta questão que no meio literário se criou sobre o possível rompimento com Drummond: “Não houve afastamento nenhum [entre mim e Carlos Drummond]. O que o pessoal ignora é que desde 47 eu vivi no estrangeiro. Eu era diplomata de carreira. De 47 a 87 eu vivi fora do Brasil. Não houve afastamento nenhum. Eu não sou capaz de escrever carta, mas eu continuei amigo de Carlos até ele morrer. Aliás, eu estava no Porto quando ele morreu. De minha parte não houve afastamento. Se houve da dele, não sei. Carlos Drummond nunca foi muito homem de receber visita. Em geral ele era encontrável na cidade. Minhas passagens pelo Rio eram rápidas, quando eu mudava de um posto para o outro, de modo que nem ia ao centro da cidade”. ATHAYDE, *Op. cit.*, p. 124.

de nossa hipótese inicial: a influência da poética drummondiana sobre os primeiros versos cabralinos.

4. *Pedra do Sono*: fortuna crítica ao “livro falso” de Cabral

Existe, de uma maneira geral, entre os críticos que se dedicaram à análise da obra de João Cabral de Melo Neto, certa resistência, mesmo recusa, em considerar o seu primeiro livro, *Pedra do Sono* (1942), como parte importante em seu projeto poético e, sobretudo, útil para a sustentação de Cabral como o principal poeta de sua geração. Gledson credita esta “simplificação generalizada” da análise da obra cabralina ao próprio poeta que, mais de uma vez, encorajou-os ao enfatizar “a natureza ‘clara’, ‘construída’, ‘concreta’ e ‘objetiva’” de sua poesia, “depreciando qualquer sugestão de subjetividade, acaso ou inspiração” (GLEDSON, 2003, p. 170). Esta visão que Cabral buscava construir de sua obra, apresentando o “poeta como um calculista de efeitos”, assemelha-se – observa Gledson – ao que fizeram outros poetas como Edgar Allan Poe e Paul Valéry, numa tradição importante da poesia moderna. Contudo, essa *visão extrema* sobre a poética cabralina, que separa uma fase “madura” (pós-*O engenheiro*) de uma inicial, “romântica”, quase ingênua do jovem efebo, trata-se, ainda com Gledson, de “um mito, que talvez seja útil para o poeta, mas que submete o crítico a uma camisa de força desnecessária” (p. 170). Cabral contribuiria para esta dicotomia ao qualificar seu livro primeiro livro, quando muito, de um “livro falso”.¹⁶ Sobre este aspecto de negação da primeira coletânea de poemas, cabe recordar que um dos principais motivos apresentados por Cabral para deixar que o livro *Pedra do Sono* compusesse sua obra

¹⁶ “O livro *Pedra do Sono* é muito o resultado dessa época, não é um livro surrealista, porque não é um livro de escrita automática; é livro ambíguo, finge surrealismo: Valéry dizia que cada poema de Mallarmé pretendia compor um *buquê* de palavras; em *Pedra do Sono*, o Poeta pretende compor um *buquê* de imagens em cada poema; as imagens revelam matéria surrealista no sentido de oníricas, subconscientes, porventura, mas não há escrita automática. As imagens são *montadas de maneira organizada*. (...) Livro falso, segundo João Cabral. Daí sentiu que sua tendência era construtivista e racional, abandonando a ideia da imagem intuitivista e subconsciente, surrealista”. Cf. FREIXEIRO, Fábio. “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa)”. In: *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 182.

completa, devia-se ao artigo “Poesia ao norte”¹⁷, escrito por Antonio Candido em 1943. Neste artigo, senão o primeiro, sem dúvida o mais importante publicado até aquele momento sobre o livro, Candido percebeu que aquela obra era “de um poeta extremamente consciente, que [procurava] construir um mundo fechado para a sua emoção”, onde “os poemas que [a] compõem são, é o termo, *construídos com rigor*, dispondo-se os seus elementos segundo um *critério seletivo*, em que se nota a *ordenação vigorosa* que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade” (CANDIDO, 2002, p. 136 (grifos meus)). Evidentemente que, para um poeta que buscava para si o título de *engenheiro*, as expressões utilizadas por Candido seriam mais do que suficientes para a defesa do livro. Portanto, é desse ponto que partiremos para uma revisão da fortuna crítica de *Pedra de Sono*.

Voltemos ao artigo de Candido. Primeiro por questões cronológicas: trata-se do mais antigo do *corpus* escolhido para esta análise; segundo porque, ao analisar *Pedra de Sono* somente com base em seus poemas, parece-nos que o crítico evitou a *camisa de força* a que Gledson se referia acima: não havia ainda o contágio do discurso crítico de Cabral sobre a sua própria obra e, talvez tão importante quanto, não existia o livro *O engenheiro*, pedra fundamental para desviar o curso de qualquer análise posterior do primeiro livro. Estes dois aspectos fazem com que “Poesia ao norte”, embora mais distante no tempo, aproxime-se mais da leitura proposta por Gledson – que a mim me

¹⁷ Em uma entrevista de 1975, Cabral refere-se assim à recepção e importância do artigo de Candido: “Quando eu vim para o Rio, um dia conversando com Carlos Drummond ele citou esse artigo de Antonio Candido. Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo, era a poesia de um cubista. De fato, de todas as escolas, estilos de pintura, a coisa que mais me influenciou, mais me marcou foi o Cubismo. Daí também essa grande influência de Le Corbusier. O Antonio Candido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim”. Entrevista a Adalberto de Oliveira Souza e Maria Neuza Cardoso, *Geratriz*, São Paulo, 1975, disponível em ATHAYDE, *Op. cit.*, p. 101.

parece mais justa – de compreender o livro *Pedra do Sono* “como parte coerente” de toda a produção poética de Cabral, e não uma exceção a ser evidenciada como elemento anômalo ou anulada como consequência imatura, de um poeta ainda em formação.

Candido qualifica *Pedra do Sono* como uma “aventura arriscada”, pois parte de “imagens livremente associadas ou pescadas no sonho” e “ordenadas” por seu autor. Daí o aspecto, já apresentado acima, “consciente” do poeta que escreve aqueles versos e que procura a construção de um “mundo fechado para a sua emoção”, algo como o sugerido pelo próprio Cabral na epígrafe d’*O engenheiro*, a partir de Le Corbusier: “...*machine à émouvoir*...”¹⁸. Candido percebera a “necessidade de um certo rigor” no tratamento dado a um “material caprichoso” como o “sonho” e a “associação livre” dos poemas, que evidencia “duas características principais”: hermetismo e valorização plástica das palavras (Idem, p. 136). A isso chamará de “construtivismo”, onde “há um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo”. Para o crítico, existe nesse livro um “sistema fechado” em que “as palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos”, às vezes, “composição pictórica”. Nesse ponto, Candido alerta:

Não se conclua porém que esta poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem (Idem, p. 137).

O alerta acima, se concordamos com Gledson, nos soa tão contemporâneo que, certamente, ruboriza parte de uma crítica que, a despeito da análise da obra, tem feito do eco acadêmico técnica e método de pesquisa. Para Candido, importa menos o lado estritamente racional dos poemas que se lhe apresentam. É a “tendência construtivista”

¹⁸ Máquina de comover.

do poeta que lhe preocupa, onde em aparente “cubismo” sobrevoa “um senso surrealista da poesia”. Segundo Candido, reside nessas duas influências – Cubismo e Surrealismo – as fontes da poesia cabralina desse momento, sendo, inclusive, o mais “interessante”, pois “engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal” (Idem, p. 139). Não obstante, nesta *solução bastante pessoal*, há, também, alguns pontos a ressaltar. Para o crítico, em certos momentos, tem-se a impressão de que “o sr. Cabral de Melo está *despoetizando*¹⁹ demais as suas poesias, e fazendo uma *natureza-morta*, ou qualquer outra composição pictórica”, o que “leva-o frequentemente ao exagero de um certo composicionismo verbal a que ele não sabe fugir” (Idem, p. 140, grifos meus). Candido classificava isso como “ar experimental” do poeta. Sabemos, hoje, que não era apenas um *ar*, mas trata-se de um *projeto poético-pensante*²⁰ que Cabral impunha-se via poesia e, não nos esqueçamos, via o texto de reflexão teórica, escrito à mesma época, “Considerações sobre o poeta dormindo”²¹. As ponderações de Candido não se encerram aí. Chama a atenção para o que lhe parece um “empobrecimento humano” a que Cabral se atira na “busca da poesia pura”. Via nisso a inevitável influência de Mallarmé, cujos versos – “*Solitude, récif, étoile*” – epigramam

¹⁹ É curioso como o que Candido percebe como perigo, hoje é quase um mote, dentre muitos, para explicar a poesia de Cabral. Ele mesmo, nos últimos versos do poema “Alguns toureiros” de *Paisagens com figuras* (1954-1955), indica esse caminho: “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”. In MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 131. (grifos meus)

²⁰ Valho-me do conceito utilizado por Affonso Romano de Sant’Anna para criticar análises feitas da obra de Carlos Drummond baseadas em fases: (...) as divisões geralmente estipuladas como fases de sua poesia – a ironia (de *Alguma Poesia a Brejo das Almas*); a social (de *Sentimento do Mundo a Rosa do Povo*); a metafísica (de *Claro enigma a Boitempo*) – parecem-me etapas artificiais, engendradas pelo vezo didático e pelo embaralhamento do que seja conjuntural e estrutural numa obra. Tripartido assim, Drummond seria apenas um autor fragmentário, e essa poética é, para usar uma linguagem heideggeriana, um ‘projeto poético-pensante’. Nela não há saltos, pois – como vira Hoelderlin – ‘Odeia/ o Deus sensato / crescimento intempestivo’. Cf. SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 15.

²¹ Tratado por Cabral como “tese”, foi apresentado em 1941 no Congresso de Poesia do Recife, organizado por Cabral, Vicente do Rego Monteiro, Willy Lewin e José Guimarães de Araújo. Disponível em MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 11-16.

Pedra do Sono. Para ele o problema não era, em absoluto, a “*réussite*”²² pessoal” de Cabral: “Quanto à poesia pura é que não sei se o seu barco alcançará as estrelas ou se ficará pelos escolhos. Toda pureza implica um aspecto de desumanização. É o problema permanente da pureza ressecando a vida” (Idem, p. 140). O receio de Candido advinha de sua percepção de que na poesia de Cabral havia um distanciamento “do sentido de comunicação” que, segundo ele, justificava, naquele momento, a obra de arte. Ademais, sentenciava: “O erro da sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola (...). Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo” (Idem, p. 140). Se considerarmos o valor que Cabral atribuiu a esse artigo de Candido, não nos parece difícil supor que as críticas aqui apresentadas tenham-lhe servido de *norte* para seu projeto poético que, não abandonando certo *hermetismo*, fez-se *comunicante*; querendo-se *puro*, não *desumanizou-se* – pelo contrário, se lembrarmos, por exemplo, de livros como *Cão sem plumas* (1949-1950) e *Morte e vida Severina* (1954-1955). Isto aceito, a última orientação do crítico parece ter sido providencial ao poeta: “O sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso o trabalho de olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista” (Idem, p. 141). Acredito que não haja quem discorde que Cabral tenha apreendido estes caminhos e mesmo o construído, pedra sobre pedra.

Em 1952, o crítico Antonio Houaiss, em artigo intitulado “Sobre João Cabral de Melo Neto”²³, ao analisar a obra produzida por Cabral até àquela data, dividiu-a em 4

²² Feito, façanha.

²³ HOUAISS, Antônio. “Sobre João Cabral de Melo Neto”. In: HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago: 1976. Este artigo foi publicado originalmente em 1960 como parte do livro *Seis poetas e um problema*. Serviço de Documentação, Ministério da Educação e cultura (Cadernos de Cultura). Rio de Janeiro, 1960. Ele é composto de três partes onde Houaiss, em datas diferentes, fez uma análise da obra de Cabral tendo como base o último livro publicado. A primeira

fases: na *primeira fase*, *Pedra do Sono* (1942), “poesia é sono e sonho, e também alucinação, e também ludismo, jogo gratuito de palavras, se possível belas”; na *segunda fase*, *O engenheiro* (1945), “poesia é construção, rígida, de compasso e régua de cálculo, em que não há nem revelação, nem inspiração, nem encantamento, mas raciocínio, embora puro e nada mais, raciocínio pelo raciocínio, com palavras”; na *terceira fase*, *Psicologia da composição* (1947), o poeta “introduz um novo elemento que o título indica, mas à sua maneira: como ‘pensa’ o poeta o poema, como ‘pensa’ quando quer compor o seu poema” (HOUAISS, 1976, p. 205); na *quarta fase*, *O cão sem plumas* (1950), “a poesia, como os poemas clássicos, tem um conteúdo racional íntegro. (...) se pode fazer a análise do *movimento da inspiração*, movimento que obedece a um plano, uma ordenação, um epílogo uma tese e uma afirmação – não sei se tudo deliberado, dentro desse esquema, mas de qualquer jeito existente” (Idem, p. 206). Embora, à primeira vista, pareça que, com esta divisão, Houaiss queira propor uma leitura desconjuntada da obra de Cabral, sua justificativa caminha em direção oposta. Houaiss via no silêncio que imperou na “crítica oficial” da época em que foi publicado o livro *O cão sem plumas*, certa dificuldade de vincular esta coletânea a todo o conjunto cabralino. Observava que o livro havia deixado a crítica “perplexa e em dúvida, expectante de nova mostra para certificar-se, a fim de jogar a condenação final ou respirar aliviada e reiterar os protestos de admiração tidos outrora”. Para ele, o silêncio era fruto do que lhe parecia “fundamental no poeta: o conteúdo e o processo, se quiserdes melhor, o conteúdo e a evolução desse conteúdo e sua forma em face dos

parte, de 1952, após a publicação de *O cão sem plumas*; a segunda, de 1954, após a publicação de *O Rio* (1954); a terceira, de 1956, após a publicação de *Duas águas* (1956). Este último trata-se da segunda reunião de livros de Cabral composto por *Pedra do Sono* (1942), na versão definitiva que daria ao livro, com a exclusão de alguns poemas; *Os três mal-amados* (1943), que havia sido publicado apenas na *Revista do Brasil*; *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiodo* (1947); *O cão sem plumas* (1950); *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1954); e os inéditos em livro: *Morte e vida Severina* (1954-1955), *Paisagens com figuras* (1954-1955) e *Uma faca só lâmina* (1955). p. 223-224.

livros anteriores, se quiserdes melhor ainda, o fundo e o sentido em que esse fundo se orienta” (Idem, p. 205), ou seja, não bastaria considerar o poeta em uma das fases isoladamente, mas a partir de cada fase ver a “evolução” de uma poética pensada e construída por seu autor. Seu artigo, inaugura o que, com Gledson, estamos chamando de divisão entre uma *fase imatura* para uma *fase madura* na produção cabralina. Contudo, no caso de Houaiss, a chamada *fase madura*, nesse primeiro artigo, não iniciava-se em *O engenheiro* – que apenas se opõe à primeira como uma “completa negação do fator irracional” – mais sim em *Psicologia da composição*, onde “procuram-se certas palavras, excluem-se certas construções, cuida-se de certa condensação sintáctica, para manter-se tanto como possível certo rigor hermético e certo gozo de adivinha” (Idem, p. 205). É curioso que, dentro desta metodologia de fases, Houaiss antevia futuras fases – *quinta, sexta, sétima* – mas, ao mesmo tempo, partindo da crítica de *O cão sem plumas*, perguntava-se até que ponto este “ato engajado de raciocinar”, que levava Cabral ao *status* de “construtor de versos pelos versos, a construtor de versos pela poesia” caía – como Candido também sugerira – no velho problema do “comunicar-se”:

Raciocinar, muito bem, mas com que fim? Raciocinar, muito bem, mas para comunicar-se com quem? E fiquemos nessas duas perguntas: não há omitir que certas ‘correntes’ *filosóficas* vos proporão muitas outras perguntas, quase todas girando em círculo fechado que abstrai a realidade do móvel que leva o poeta a ser poeta: o comunicar-se. (...) Simplifiquemos: o que já agora pensa o poeta pode ser nocivo ao seu auditório, pode ser contra o seu auditório tradicional. Sendo contra, é a favor de quem? (Idem, p. 205)

A preocupação de Houaiss, embora não diga, mas transpareça no substantivo *auditório*, é que, para além da crítica, absorta em seu silêncio, Cabral, com sua tendência ao *raciocínio engajado*, algo *hermético*, de *pureza estética* (versos pelos versos), principiava-se numa poesia inaudível, senão sem leitor, com raros. Nesse

sentido, e, evidentemente, numa posição cronologicamente privilegiada, atrevo-me a responder a última pergunta de Houaiss com o taxativo: *a favor da própria poesia*.

No tocante a *Pedra do Sono*, Houaiss, dentro desse método proposto de não ler uma obra isolada em si, em sua *fase*, observa que, em princípio, podia-se lê-lo como uma “formulação do objeto da poesia como a consecução de um conjunto de formas verbais, tijolos, cimentados por formas gramaticais incompletas, cimento para erguer-se, não uma choupana, uma casa, um edifício, ou mesmo uma calçada, mas uma estrutura caprichosa e inútil, em que não houvesse tão-somente uma mostra do seu virtuosismo”. Ao passo que numa leitura “a seguir”, perceberíamos “uma atitude teórica de indagação, de moda, de evasão, de vaidade, de tentativa”, onde, na procura do “ambiente onírico ou hipnótico, com pesadelo e alucinação” de *Pedra do Sono*, “vemo-lo sonhando ou dormindo acordado desperto, procurando, cuidadoso, seu verso, com base no conceito tradicional da associação psicológica, e o que é mais, reflexiva” (Idem, p. 207-208).

A *evolução* vista por Houaiss, daquela *estrutura caprichosa e inútil* para algo mais *reflexiva*, embora tenha, evidentemente, sua valia, não evita que mais à frente em seu artigo, talvez por conta ainda das questões de ordem comunicante, qualifique *Pedra do Sono*, à semelhança de Candido, de “desumanizada”, pois “não lhe perpassa um sentimento, fantasia fria, em que a luta do viver fica circunscrita a uma intravivência na fantasia do poeta” (Idem, p. 211).

Em análise de 1954, tendo como último livro-referência *O Rio*²⁴, Houaiss, como que para confirmar a sua teoria de que era necessário ler todas as *fases* do poeta para apreender o valor individual de cada livro, destaca que, embora vivendo em “estado

²⁴ O título completo do livro é *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Foi publicado em 1954 após ter sido contemplado com o “Prêmio José de Anchieta”, conferido pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. O júri era composto por Antonio Candido, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes de Almeida.

aparentemente onírico e sonambólico”, o poeta, em *Pedra do Sono*, não age nunca de modo automático: “Se há jogo de palavras, construção de harmonia ou melodias gratuitas, trai-o uma coisa visível: a *écriture* é *artiste*, jamais *automatique*” (Idem, p. 218). E sobre este novo ponto de vista, muda-se, também, a visão, e *O engenheiro* assume a madureza apregoadá antes a *Psicologia da composição*, pois sua “poesia é construção (talvez planejamento, mais precisamente); e, com régua de cálculo, são linhas traçadas sobre o branco papel, nada de inspiração caída do céu em estados de expectância, nada de encantamento” (Idem, p. 218). Com *O Rio*, Houaiss identifica elementos que amenizam as críticas feitas anteriormente acerca da dificuldade de comunicação e, ainda sob a perspectiva de uma *evolução*, identifica uma qualidade rara:

Poucos poetas entre nós têm variado mais, a cada livro, do que [Cabral]: e, quando os admiradores seus de uma das suas maneiras o conhecem sob outra, entram em conflito ou se desorientam. Sente-se que o objeto da poesia lhe é preocupação verdadeira e sincera. Sente-se que nenhum maneirismo lhe entra pela técnica adentro. Sente-se que não é apenas a consagração de glórias ou gloriolas que o move. Sente-se que, sobretudo, poesia não é para ele uma forma de afirmar-se ou afirmar a sua personalidade. É algo mais – que o faz fluir de um hermetismo construído inicial para uma comunicabilidade quase de nível popular (Idem, p. 217).

Na análise de 1956, após a publicação de *Duas águas*, Houaiss consolida ainda mais sua visão de que existe um “traço sistemático” baseado num “sadio espírito de originalidade e de pesquisa” em toda a poética de Cabral. Constatação que evidencia-se, sobretudo, na “racionalidade”, onde o poeta “menta” a sua poesia, e sob sua “ordenação”, atinge “mais eficazmente o lado afetivo, emotivo e intuitivo e sensível do leitor ou auditor”. A questão da “comunicação” parece, deste modo, em definitivo, resolvida para Houaiss com esta coletânea. E, mesmo, passa a ser o ponto forte da poesia cabralina, colocando-o acima dos seus pares, pois, segundo o crítico, “está no polo oposto da poesia automática ou impulsiva, mas tampouco se inscreve na direção de certo neoparnasianismo vigente, eivado de largos traços de beletrismo excessivamente

canônico quanto à consecução de ‘beleza’ formal na base da estrutura fônica ou fonêmica dos versos ou do poema” (Idem, p. 225). Com isso, Houaiss, embora sem nomear, contribui para a desconstrução de uma noção equivocada em que alguns críticos caíram ao incluir Cabral na chamada Geração de 45 (Idem, p. 225). Mais do que isso: sua proposta de uma leitura mais abrangente da obra de Cabral, naquele momento, parece-me importante, também, do ponto de vista de certa preservação de *Pedra do Sono* no escopo de alguns críticos que, menos presos à *camisa de força* tecida por Cabral, seguiram sua trilha e dedicaram tempo e palavras à análise do primeiro livro, sem *automatismo*. Desse ponto de vista, o artigo de Houaiss, ao que nos parece, teve um papel mais decisivo do que o de Candido – sem juízo de valor –, pois consta na bibliografia de todos os outros críticos elegidos nesta fortuna crítica, ao passo que o do segundo, não.

O trabalho de maior fôlego – após o artigo de Houaiss – a tratar da obra de Cabral como um todo e, portanto, dedicando considerável espaço ao livro *Pedra do Sono*, foi o artigo “Realidad y forma en la poesia de João Cabral de Melo”²⁵, escrito por Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate em 1964. Assim como Houaiss, Crespo e Bedate observam que a obra de Cabral possibilita uma leitura por “ângulos distintos” e, por isso, priorizaram em sua análise a “evolução ao realismo” que Cabral alcançara com “a última e mais interessante etapa” de sua poesia que, para os críticos, representava a “consequência lógica do agudo espírito crítico de seu autor que, se no princípio centrava-se exclusivamente sobre o fenômeno poético, termina, uma vez explorado este em profundidade, por abarcar a realidade circundante” (CRESPO; BEDATE, 1964, p.

²⁵ CRESPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gomez. “Realidad y forma en la poesia de João Cabral de Melo”, *Revista de Cultura Brasileña*, VIII, 1964, pp. 5-69. Velemo-nos neste trabalho dessa mesma versão digitalizada e disponível em <http://hemeroteca.fchb.es/files/FICHERO190.pdf#search=> acessado em 01/05/2011. Todas as citações serão em português, com minha tradução.

5). A questão da *comunicabilidad* também era, ainda na década de 60, uma preocupação aos críticos espanhóis que, na justificativa da “divisão dos gêneros poéticos” para análise da obra cabralina, teriam em conta “um dos problemas fundamentais da poesia atual: o de sua *comunicabilidade*” (Idem, p. 7). Eles identificavam como ponto crítico dessa questão o *hermetismo* e o *surrealismo* existentes nos primeiros poemas de Cabral. Iniciada a análise de *Pedra do Sono*, Crespo e Bedate chamarão a atenção para o “parentesco” entre os poemas deste livro e os de Drummond, sobretudo do livro *Brejo das Almas*. Para eles, este “ar de família” existente nos poemas de Cabral em relação aos de Drummond,

(...) se refletia, de uma parte, na tendência ao emprego de versos de arte menor organizados em estrofes, senão paralelas, ou mesmo semelhantes, com as de Drummond – que ao longo de toda sua obra tem mostrado flutuações e até indecisões entre o versolibrismo e a metrifcação – inicia a reação contra os excessos de liberdade do modernismo e por outra no ambiente mesclado de magia e realidade que ambos poetas provocam com frequência nos livros mencionados (Idem, p. 14).

Deste ponto, sem citar o artigo de Candido, a análise que Crespo e Bedate irão desenvolver sobre *Pedra do Sono*, assemelha-se muito ao que o crítico brasileiro salientara em seu trabalho. Para eles, o livro é “o produto consciente e pessoal de um enfrentamento com o mundo” e que, a chamada “ascendência surrealista” e as influências de Mallarmé e Valéry neste primeiro livro são somente “atmosféricas”. Nesse sentido, os críticos fazem um alerta que, em certo sentido, nos faz “cair a carapuça”:

Seguindo o caminho das influências, ofereceríamos tão-somente uma visão superficial da poesia de *Pedra do Sono*, e estaríamos distantes de uma compreensão da sua essência, pois pensamos com Dámaso Alonso que “o verdadeiro objeto da investigação literária é a unidade da obra” e “não ver as marcas que da tópica humana tem passado a uma obra, senão descobrir, explicando o que nela há de *único*, o que lhe garante sua original e inconfundível encanto” (Idem, p. 15).

A *originalidade* e o *inconfundível encanto* de *Pedra do Sono*, residiam, segundo os críticos, na “rigorosa crítica e seleção do material poético e sua racional disposição no poema”. Para eles, por mais distante que nos possa parecer, *Pedra do Sono* seria um “livro narrativo”. Esta hipótese, ainda não levantada pela crítica anterior e pouco reverberada pela posterior, consistia em pensá-lo como “uma narração cujo fio discursivo nos parece mais semelhante ao cinematográfico que ao gramatical, pois está mais definido por meio de imagens justapostas extraídas da memória. Mas não da memória daquilo que o poeta tem contemplado desperto, mas sim das imagens oníricas” (Idem, p. 15). Sobre este caráter narrativo do livro, eles ainda o justificariam pelo fato de que Cabral não seria uma “vítima” das imagens descritas no livro – *fantasmas, pesadelos, desilusão, inferno* – “porque faz história delas”. Outra hipótese levantada e tratada *en passant*, seria um aspecto de “poeta maldito” que alguns versos sugeriam: “sente, como Drummond, que não possui a si mesmo e do deslocamento de sua personalidade, de que é consciente, nasce nesse clima de desassossego, de insatisfação, em que nele às vezes podemos perceber um vago aroma de poesia ‘maldita’” (Idem, p. 18)²⁶. Evidentemente que estas duas hipóteses lançadas sobre *Pedra do Sono* – livro narrativo e vago aroma de poesia maldita – não vingaram na crítica posterior e, de fato, não nos parece fidedignas daquela poesia. No entanto, não custa lembrarmos que, no trabalho seguinte a *Pedra do Sono*, Cabral se aventurou no campo narrativo com o “poema dramático” *Os três mal-amados*, desenvolvido a partir do poema “Quadrilha” de Drummond. Ademais, a grande contribuição de Crespo e Bedate neste artigo para a fortuna crítica de *Pedra do Sono* está em duas considerações finais:

²⁶ Referem-se, sobretudo, aos versos do poema “Jardim”: *Como o inferno que se esquece/ buliu o lírio nu/ à valsa que o gramofone / espalhou no jardim / aos gestos que o enforcado / estendeu para mim.*

1ª. Quando apresentam a “precisão” com que Cabral “empregou medidas matemáticas para determinar uma extensão: sua alma está *mil metros* distantes dele, o poema possui uma face *metade de flor, metade apagada*; a memória tem um lado *ímpar*” e também ao destacarem o desejo do poeta para “incorporar os objetos utilitários na poesia”, tais como: *telefones, gramofones, máquinas e telescópios* (Idem, p. 20);

2ª. Refere-se – como Candido fizera – em destacar o caráter *construtivista* de *Pedra do Sono*, mais do que seu aspecto surrealista ou hermético. Para eles este seria o ponto que ajudaria a compreender sua evolução a partir dos livros seguintes e o diferenciaria dos autores de sua época, pois, ao

(..) eleger para seu primeiro livro de versos uma matéria tão pouco usual como a dos sonhos, não está buscando um conforto com o subconsciente nem com o automatismo surrealista. Quase poderíamos dizer que está despojando a poesia brasileira de sua temática. Pelo menos, da temática objetiva ou subjetiva, mas ancorada sempre em experiências de vigília, e dominada por tendências extraliterárias, própria dos poetas modernistas brasileiros (Idem, p. 21).

Luiz Costa Lima, em seu livro *Lira e antilira*²⁷, publicado em 1968, dedica um capítulo à análise da obra produzida por Cabral até aquela data. Ao tema que aqui nos importa – a fortuna crítica de *Pedra do Sono* – a contribuição de Lima foi crucial para estabelecer, com maior rigor, e, mesmo, sem pudor, os aspectos da influência poética sofrida por Cabral dos modernistas Drummond e Murilo Mendes nestes seus primeiros poemas. O crítico destaca que a grande herança de Cabral dos versos drummondianos pode ser percebida na “maneira como são articuladas as estrofes” dos seus poemas. Ao contrário da ideia de um “fio discursivo” proposta por Crespo e Bedate, Lima acredita que a união das estrofes dos poemas, relativamente autônomas, se processe mais por “superposição” do que por um “fio narrativo”, onde “cada uma se faz e se encerra, para

²⁷ LIMA, Luiz Costa. “A traição consequente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e antilira*: Mario, Drummond, Cabral. 2ª ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

que a seguinte insista e descubra o mesmo núcleo” (LIMA, 1968, p. 197). Valendo-se da leitura que fizera no mesmo livro sobre Mario de Andrade, Lima observa que Cabral “não cerca o mesmo fenômeno encarando-o a partir de ângulos ou cenas diferenciadas” como propunha o poeta modernista. No entanto, a influência da estrofe drummondiana sobre Cabral, “se não é epidérmica, tampouco chega a ser profunda”, já que, segundo Lima, Drummond conseguira em suas estrofes uma autonomia muito maior. Como exemplo lembra-nos o “Poema de Sete Faces”. Este raciocínio desenvolvido pelo crítico é, com alguma razão, para justificar o que para ele está claro: a herança poética outorgada por Bandeira a Drummond, em Cabral estará desaparecida. Reforçando, portanto, a pouca profundidade dessa influência de Drummond, ancorada até agora nesta *superposição* de uma estrofe a outra, Lima irá qualificar como a melhor marca drummondiana “os elementos simples” adotados por Cabral. Para ele a influência “se denuncia pelo constante retorno de palavras como ‘anjo’, ‘flor’, pela preocupação com o ‘poema pensado’, pelo movimento do tom entre irônico e pessimista” (Idem, p. 199). Entretanto, será por esta mesma via, quando Cabral “assegurar sua configuração própria”, que o poeta pernambucano se afastará da sombra drummondiana. Para ele, nas obras seguintes, em vez de *exposta*, essa influência, sobretudo certo “lirismo irônico”, existirá *traduzida* à sua maneira. Retomando o tema tratado por Houaiss, no artigo aqui apresentado, Lima irá reforçar o entendimento de que o surrealismo apregoada aos primeiros poemas de Cabral vinculam-se muito mais ao “sentido plástico” herdado de Murilo Mendes, do que às proposições teóricas dos seguidores de Breton: “é certo que a alucinação surrealista não toca em sua lucidez”, conclui Lima. Em resumo: “Só a imagética é surrealista. O poeta, entretanto, que guarda lúcido seu controle, opõe um dique ao onirismo. É ele que dá as cartas e nunca se entrega à deriva. Pois o que recebe

de Murilo Mendes é basicamente o sentido plástico da sua imagética” (Idem, p. 200). É com base nisso que afirmará que o “termo” alcançado por esta influência é “intermediário” e tornou-se, em *Pedra do Sono*, mais evidente, “apenas porque o autor ainda não [fora] capaz de recortar o imagismo muriliano da configuração surrealista” (Idem, p. 201). Esta leitura alinha-se aos argumentos de Cabral de que *Pedra do Sono*, na verdade, “finge um surrealismo”. Podemos, nesse sentido, acrescentar que muito do surrealismo visto em *Pedra do Sono* estava mais no olhar crítico do que no desejo de expressão de seu autor, ao que nos parece, muito mais inspirado em Murilo Medes do que nos franceses. Por outro lado, a leitura também pode ser no sentido de que o surrealismo depurado de Cabral advém do surrealismo já filtrado por Murilo, daí seu *fingimento*. Ainda sobre as influências de Drummond e Murilo Mendes, Lima alerta:

Não se pense entretanto que a lição de Murilo, como a de Drummond, se encerre quando deixe de se fazer patente. É que elas agora se movem submersas. Esse fato inclusive não é de estranhar ao leitor atento. Pois da *Pedra do Sono* pode-se deduzir uma regra geral: é nas peças onde mais nítida transluz a influência, onde mais se verifica a insubmissão de Cabral (Idem, p. 201).

Após a leitura da influência dos poetas modernos em Cabral, Lima, partindo da epígrafe mallarmaica “*Solitude, réfif, étoile*”, conduzirá sua análise rumo à defesa da “traição” do autor de *Pedra do Sono* em relação ao sentido primeiro dos versos de Mallarmé. Resgatando o poema original, *Salut*, composto para uma ocasião precisa: “o sétimo banquete, oferecido, 1893, pela revista *La Plume*, sob a presidência de Mallarmé” (Idem, p. 204), o crítico destacará que – em seu argumento da *traição* cabralina – “enquanto em ‘Solitude’, o verso tomado como epígrafe tem um sentido figurado, indicando os riscos da vida do marinheiro-poeta, sua citação isolada, na abertura de *Pedra do Sono*, faz as palavras soarem na sua dureza concreta” (Idem, p. 205). Há nos versos de Cabral, uma “força nomeante” que descarta toda a “sugêrência

simbólica” do verso de Mallarmé. Segundo Lima, este “desvio do curso semântico do verso de Mallarmé” reforça o posicionamento que o crítico vem atribuído a Cabral de uma “lucidez poética”, na qual os legados – Drummond, Murilo Mendes e Mallarmé –, embora importantes, são de “profundidade curta”, pois o poeta, desde *Pedra do Sono*, “resguardava sua lucidez contra uma absorção mais extremada”. É nesse ponto que o crítico afirma que Cabral revolucionou o sentido que a poesia ocidental assumira a partir dos “monstros sagrados” do fim do século XIX. Concluindo sua análise de *Pedra do Sono* e reforçando a chamada “traição” de Cabral contra os seus precursores, Lima assim se expressa:

Cabral a subverterá [poesia ocidental], sem, entretanto, se afastar de seus postulados básicos. Assim considerando, é que dizemos a epígrafe de *Pedra do Sono* conter a verdadeira chave de penetração na obra que estudamos. Pois, malgrado as diferenças que iremos notando entre a expressão dominante no livro de estreia e a que começará a se disseminar a partir de *O Engenheiro*, uma raiz única penetra, envolve e se aprofunda pela obra integral do poeta: aquela que repudia a palavra demasiado poética (Idem, p. 205).

Este posicionamento analítico do crítico corrobora com a visão, aqui defendida, de que a exclusão de *Pedra do Sono* do *corpus* poético de Cabral é prejudicial, não apenas para a obra em si, mas, sobretudo, para uma melhor apreensão do percurso, ou melhor, do projeto poético que o poeta se propôs e buscou, em todos os livros, cumprir. Nesse sentido, Lima definirá duas medidas para análise do conjunto da obra de Cabral: uma primeira, composta por *Pedra do Sono*, de “tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista”, e outra, desenvolvida a partir de *O engenheiro*, de “tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas” (Idem, p. 208).

Como vimos, embora empenhados na análise da obra cabralina, os críticos até agora apresentados limitaram-se, quando muito, a um longo capítulo sobre ela. Somente em 1971, pelas mãos de Benedito Nunes, surgirá ao público o primeiro livro dedicado exclusivamente à análise da produção poética de Cabral até aquela data, sob o título homônimo *João Cabral de Melo Neto*²⁸. Talvez, por isso mesmo, o livro tenha, também, certo ar biográfico, apresentando uma longa “nota bibliográfica”, alguma iconografia do poeta e da repercussão que sua obra exercia nas artes cênicas. Como volume primeiro da coleção “Poetas modernos do Brasil”, coordenada e orientada por Affonso Ávila, o volume justifica-se por dois motivos: primeiro pelos 50 anos de vida do poeta, comemorados em 1970; segundo porque “pretende ser um roteiro crítico de alto nível e um documentário vivo da evolução poética verificada entre nós a partir da Semana de Arte Moderna”, conforme informa a orelha do livro. Nesse sentido, há de se valorizar a “antologia” final que o livro traz com alguns poemas e, naquele momento ainda mais importante pelo ineditismo em livro, parte de sua prosa representada pelos ensaios “Joan Miró”, “Poesia e Composição” e “Da função moderna da poesia”. Reforçando o distanciamento estético entre Cabral e seus contemporâneos, Nunes observa que, ao contrário desses últimos, Cabral soube aproveitar o uso consagrado pelo Modernismo da “matéria prosaica e da prosificação do verso” e mais tarde, rejeitando a “linguagem elevada e a poesia profunda”(NUNES, 1971, p. 30), repudiará a ideia de expressão poética perseguida pela chamada “Geração de 45”. Identificando, como os críticos anteriores fizeram, a influência dos poetas da geração de 22, Murilo Mendes, Drummond e acrescentando o nome de Joaquim Cardozo, Nunes atribuirá a essas

²⁸ NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971. Este livro foi relançado em 2007 como parte maior do livro *João Cabral: a máquina do poema*. A ele foram acrescentados dois capítulos: “João Cabral: filosofia e poesia” e “A ‘Geração de 45’ e João Cabral”. NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização e prefácio [de] Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

“afinidades estéticas” a posição decisiva na obra de Cabral quando este “oporá o *princípio de clareza* ao de *pureza* e o *controle reflexivo da elaboração poética* à *sondagem* e ao *aprofundamento das vivências*” (Idem, p. 31, grifos meus). Em Joaquim Cardozo, o crítico identifica “uma escola de iniciação (...) à arte da poesia” e, citando Houaiss, observa que, como Cardozo, Cabral colocará em prática o princípio de que “a formulação poética só é perfeita quando passa pelo crivo da racionalidade”. Já Murilo Mendes será tratado como o “mediador” do contato de Cabral com o surrealismo, aproximando-o das “imagens visionárias” por meio das quais o poeta emprestará “consistência sensível e a condição de protagonistas de um mesmo drama cósmico, que envolve e arrebatava a existência cotidiana”. A Drummond caberá a afinidade dos primeiros versos de Cabral com a chamada “dicção sóbria do *lirismo de suspeição*” do poeta mineiro, que “inclui no verso o andamento da prosa, e que disfarça pela ironia a presença do Eu poético, transformando em espectador *gauche* de si mesmo” (Idem, p. 33). Segundo Nunes, Cabral “realizará o distrato com a poesia de expressão dos sentimentos pessoais, renunciando ao cepticismo ostensivo de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, diante da existência e do valor do estado de emoção poética”. Este distrato, levará Cabral a “dirigir sua intencionalidade criadora sobre as palavras mesmas”, como fizera Drummond em *A Rosa do Povo*. Nesse sentido, para Nunes, a grande marca comum dessa influência dos modernistas – afora o *tom prosaico* de Drummond, o *relevo plástico das imagens* de Cardozo e o *visionarismo* de Mendes – reside na “neutralização do lirismo puro”, tendência comum partilhada pelos três e que, em Cabral, a partir d’*O engenheiro*, em sua busca do *riguroso horizonte*, assumirá sua própria dicção no caminho de uma *poética negativa*, acedendo-o ao *período de construção*, marca indelével de sua obra. Sobre *Pedra do Sono*, Nunes, partindo do que

classificou como monotonia dos títulos dos poemas – “Poema”, “Poema Deserto”, “Noturno”, “Poema da Desintoxicação” etc. – observará que estes constituem “fases diversas de um só e mesmo estado poético”. Este *estado poético* único se caracterizaria por um “mundo onírico, composto de palavras-chave, de fragmentos da infância, de desejos reminiscentes” (Idem, p. 35) que têm como função poética ligar o *visível* ao *invisível*. Nesse sentido, o próprio título do livro evoca o *sentido alegórico* a que Cabral se propunha, onde “sua *pedra do sono* é o objeto lítico, mediador entre o sonho e a poesia” (Idem, p. 36). Há nessa *mediação* o que Nunes denomina “complexo de imponderabilidade” e que se evidencia na valorização da *indeterminação*, da *inconsistência* e da *fluidez das coisas*, experiências que somente o “estado do sono dá acesso”, numa “semântica do vago” elaborada em torno de palavras como *nuvem*, *sonho*, *vulto* e *fantasma*. No entanto, longe de uma “exploração surrealista do inconsciente”, a relação do poeta com essas “cenas variadas desse espetáculo onírico” dá-se, como sugere Nunes, “aqui e ali, uma observação irônica, a modo de pausa meditativa, em versos parentéticos, como os que são frequentes em Drummond, ou uma interrogação de dúvida” para comprometer a “integridade do espetáculo onírico” (Idem, p. 37). O crítico vê neste comprometimento de uma visão estritamente onírica do mundo, um desejo do poeta de “quebrar o efeito alucinatório dessas imagens e sair definitivamente à claridade”. Entretanto, não será em *Pedra do Sono* que o desejo se realizará. Para o crítico, somente em *O engenheiro*, quando o sonho tornar-se apenas pano de fundo cada vez mais recuado da experiência poética, “é que se abrirá uma saída do *estado do sono* para o *estado da vigília*, do *mundo onírico* para o *mundo perceptivo*” (Idem, p. 38, grifos meus). Neste ponto, as proposições de Nunes assemelham-se às de Lima, quando este traça uma distinção entre uma primeira fase de tipo *noturna-lunar* e

uma segunda de tipo *concreto-solar*, iniciada em *O engenheiro*, mas consolidada somente em *Psicologia da composição*.

Nosso próximo crítico, João Alexandre Barbosa, aprofundando os estudos de Luiz Costa Lima e Benedito Nunes, irá propor em seu livro uma leitura da obra cabralina a partir do que ele denomina de “projeto de João Cabral”. Este *projeto* tinha para ele dois significados principais: em primeiro lugar referia-se ao “desenho que se pode ter a partir da leitura de sua obra enquanto atividade que, não apenas procure explicações, como pretende captar o que na obra é problematização dos espaços poético e real que a constituem” e, em segundo lugar, significaria “a direção assumida por uma certa poética em relação tanto ao conjunto da literatura praticada anteriormente, ou concomitantemente, quanto em relação às soluções perseguidas pela própria obra em jogo” (BARBOSA, 1975, p. 17). Com estas definições de projeto – que podemos utilizar, também, para pensar o que propomos como *projeto poético-pensante* – o crítico procura delimitar a *situação* em que surge *Pedra do Sono*. Este observa que em 1942, ano de sua publicação, “já estavam fixadas as características da Literatura Brasileira resultantes do chamado Modernismo da década de vinte e do chamado Regionalismo da década de trinta” e, nesse sentido, constituíam uma espécie de “fundo da tradição moderna da Literatura Brasileira e, por isso, principiavam por sofrer a contestação dos autores mais jovens” (Idem, p. 17). No entanto, sabemos que a contestação de Cabral à tradição, sobretudo poética, deu-se de modo diferente de como se deu com seus contemporâneos. Enquanto estes buscavam um retorno heroico ao verso alexandrino em detrimento do verso prosaico de um Drummond, Cabral no verso prosaico engendrava sua poética. Retomando o constante apontamento da influência surrealista nos primeiros poemas de Cabral, como a crítica anterior já o fizera, sob a sombra de Murilo Mendes,

Barbosa irá apenas reforçar que a lição de Murilo deu-se, nos poemas de Cabral, na predominância da *imagem* sobre a *mensagem* e na *plasticidade* sobre o *discurso*, de maneira que

(...) ao ressaltar o valor plástico da imagem, João Cabral punha o dedo naquilo que é básico desde os inícios de sua atividade como poeta: o sentido de abstração que permeia os seus textos, mesmo os mais densamente “figurativos”, por força da precedência conferida à sintaxe e ao discurso em oposição ao “poético” vocabular e, portanto, ao discursivo construído à base das proposições de “atmosfera poéticas” (Idem, p. 23).

Desse modo, o surrealismo em Cabral só poderia ser percebido – e aqui Barbosa alia-se a Candido – “também no que tinha de construtivismo abstrato e não apenas de onírico temático”. Portanto, será tão-somente pela leitura de Cabral dos poemas de Murilo Mendes que, segundo Barbosa, poderemos compreender o caráter surrealista dos dele e resumi-lo nestes termos: “a aderência inicial de João Cabral ao Surrealismo em sua vertente construtivista e abstratizante – por onde a imagem poderia, desde então, ser utilizada como *instrumento* de realização textual e não apenas hipertrofiada pela prevalência da mensagem e do discurso” (Idem, p. 28). Essa “tradução metafórica” proposta por Barbosa só seria rompida nos primeiros poemas de *Pedra do Sono* sob a presença de Drummond. O crítico identifica um aprendizado de Cabral com o “processo de ruptura entre a afirmação da memória, o jogo irônico das *personae* e a tradução poética de uma circunstância” tão presente na poesia drummondiana. E esta “persistência da memória” será o “antídoto” encontrado por Cabral contra a influência da poesia de corte surrealista. Contudo, ao contrário do efeito produzido na poética drummondiana, onde a memória conduz a um “processo de radicalização na circunstância” que culminaria nos “livros engajados” da década de quarenta, em Cabral “ela é incorporada pela ausência, pela perda, confluindo para o sono e o sonho, na configuração daquilo a que Benedito Nunes chamou, com acerto, de ‘semântica do

vago” (Idem, p. 30). Ainda procurando nos poemas de Cabral desvelar suas influências, ou mesmo, reforçá-las sob outra perspectiva, Barbosa irá expor um aspecto pouco explorado pelos críticos predecessores, sobretudo em *Pedra do Sono*, que seria a importância das artes plásticas para o *projeto* cabralino e onde, a seu ver, melhor seria captada a *lição* de Murilo Mendes e o surrealismo apresentados naqueles primeiros poemas:

De fato, não foi apenas a poesia de Drummond que funcionou como anteparo para o primado da imagem, sobretudo através da ruptura irônica e da radicalização na memória (...), mas o contato com o que se fazia nas artes plásticas (em *Pedra do Sono* revelado pelos textos comentados acerca de Picasso e Masson) dava ao poeta a chave para um cultivo da abstração e do fantástico – em que as *lições* drummondiana e muriliana convergiam –, sem que se perdesse o comando da construção (Idem, p. 32).

De todos, Barbosa apresentou-se, até agora, o mais muriliano leitor de Cabral. Sem menosprezar a presença de Drummond, ao trilhar sua leitura de *Pedra do Sono* na esteira de desvendar certo surrealismo de feições murilianas, contribuiu para reforçar o que Candido na primeira hora já destacava: a solução bastante pessoal encontrada em Cabral sobre as duas fontes de maior influência naquela obra, o Cubismo e o Surrealismo. Anos mais tarde, no segundo livro que dedicou à obra de Cabral, Barbosa reforçaria a influência dos dois poetas modernistas e acrescentaria a dos franceses Mallarmé e Valéry, que contribuiriam para Cabral afinar “os seus instrumentos sob o signo da recusa e da negatividade, assumindo abertamente a fratura moderna entre expressão e composição” (BARBOSA, 2001, p. 20). Esta *recusa e negatividade* identificada pelo crítico na poética cabralina, funcionariam, também, como uma resposta a duas grandes *fontes de pressão* identificadas por ele na literatura brasileira daquela época: de um lado estaria a “forte tradição pós-modernista de poesia”, representada por nomes como Manuel Bandeira, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt; e do outro “os ecos ainda muito fortes de todo o

movimento regionalista de ficção da década de 30” (BARBOSA, 1975, p. 11), com autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Raquel de Queirós.

A resposta geracional à primeira fonte de pressão deu-se na maioria dos casos

(...) com uma poesia de imitação diluidora, acentuando-se os aspectos ‘poéticos’ (as aspas aqui têm valor negativo), refugando algumas conquistas do próprio modernismo de 22, como, por exemplo, o humor e o veio coloquial e irônico (conquistas que, originadas em Oswald e Mário de Andrade, se ampliavam sobretudo através de um Manuel Bandeira e de um Carlos Drummond de Andrade), ou mesmo o aproveitamento de valores da prosa na realização do poema. O resultado era uma poética de raridades, mais chegada às abstrações de uma lírica da subjetividade do que ao concreto de realidade, privilegiando-se a sabedoria técnica do verso e o retorno programático a formas tradicionais do poema, de que o soneto foi o melhor exemplo. Foi o caminho tomado por grande parte dos poetas que constituíram a chamada “Geração de 45”, a que somente por um acidente cronológico se tem juntado o nome de João Cabral (Idem, p. 11).

À segunda fonte de pressão, a resposta de alguns poetas e poemas

Foi a da excessiva folclorização, tendendo ao exotismo regional e, às vezes, chegando mesmo à imitação grotesca de falares localizados. Uma poesia caipira, ou sertaneja, que muito pouco tinha a ver com a verdadeira poética a ser extraída da cultura popular, num esquecimento lastimável daquilo que havia sido a grande lição dos estudos sobre a cultura popular de um Mário de Andrade ou de um Câmara Cascudo, por exemplo, de onde resultou a síntese antiexótica que foi o *Macunaíma*, ou mesmo do que era torturada busca pela autenticidade regional na poesia de largo sopro épico de um Jorge de Lima (Idem, p. 12).

Ao contrário dos seus contemporâneos, Barbosa destaca que a poesia de Cabral foi “uma busca incessante de articulação” entre essas duas *fontes de pressão*. Como exemplos dessa realização o crítico aponta, contra a primeira, o poema “Antiode” do livro *Psicologia da Composição*, que “buscava realizar uma limpeza nos despojos líricos tradicionais, precisamente ali onde mais se escondem os ardis da inconsciência poética, isto é, nas relações dadas e aceitas, sem discussão, entre poesia e imagem” (Idem, p. 12); contra a segunda, temos o livro *O Cão sem Plumagem*, “em que a matéria regional é tratada pelo verso rigoroso e disfórico que o poeta apreendera a dominar nos livros publicados até 1947” (Idem, p. 13). Essas originais respostas encontradas por Cabral serão as “marcas tensas” de sua poética que, como conclui Barbosa, “querendo-

se consciente do fazer e da construção, se abre, cada vez mais, para o dizer da experiência dos homens e do mundo” (Idem, p. 14).

O próximo crítico, John Gledson, aprofundando ainda mais a importância que os críticos anteriores dedicaram ao livro de estreia de Cabral, irá promover uma *reavaliação* de *Pedra do Sono* à luz, sobretudo, da influência exercida por Drummond. Originalmente escrito em 1978²⁹, o texto foi integrado ao livro *Influências e impasses* em 2003, gerando, inclusive, um longo “Epílogo” onde o autor procura sistematizar suas primeiras impressões, validando-as com os novos documentos surgidos nas décadas de 1990 e 2000: as cartas publicadas por Süssekind (2001) e os *Primeiros poemas* (1990) organizados por Secchin. A *reavaliação* proposta por Gledson ancora-se na desmitificação do conceito, atribuído pelo próprio Cabral, de que *Pedra do Sono* seria um “livro falso”. Como já foi dito no início do capítulo, esta definição dada por Cabral foi, segundo Gledson, uma tentativa em cunhar a imagem de um poeta “calculista de efeitos”, cuja poesia caracteriza-se pela natureza “clara”, “construída”, “concreta” e “objetiva” e que “qualquer sugestão de subjetividade, acaso ou inspiração” teriam uma conotação depreciativa. Como sabemos, esta noção, se funcionava bem para Cabral, lançou muitos críticos a uma *camisa de força* desnecessária. Será contra este entrave analítico que Gledson empreenderá seu trabalho. Seu objetivo será uma leitura de *Pedra do Sono* que leve em consideração as aparentes dicotomias da obra de Cabral – “subjetividade” inicial e “objetividade” posterior – compreendendo este livro “como uma parte coerente” desta, onde “pode até ser falso em certo sentido, mas, se é assim, é por razões que, bem compreendidas, nos revelam muito sobre a poesia posterior, ‘verdadeira’” (GLEDSON, 2003, p. 171). É nesse sentido que Gledson qualificará

²⁹ A referência deste artigo consta nos *Cadernos de Literatura brasileira* do IMS, p. 120: GLEDSON, John A. “Sleep poetry, and João Cabral’s ‘False book’: a reevaluation of *Pedra do sono*”. *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, jan. 1978.

Pedra do Sono como um “livro difícil”, onde o *tom linguístico* apresenta-se *indeterminado*; o leitor *flutua* entre o *mortalmente sério* e o *ridículo*, não sendo-lhe possível determinar qual o *tom intencional* dos poemas. É, portanto, nessa *indeterminação* – a qual *Pedra do Sono* lança seu leitor – que o crítico inglês atribui a “verdadeira dificuldade” do livro. Contra ela, ou a seu favor, o primeiro passo para seu entendimento poderia, segundo Gledson, “ser dado pela percepção de que a indeterminação é deliberada e não (ao menos num sentido simples) o resultado de um conflito não resolvido entre um João Cabral ‘objetivo’ e um João Cabral ‘subjetivo’” (Idem, p. 172). Para corroborar esta sua hipótese, além dos próprios poemas do livro, Gledson valer-se-á da “tese” *Considerações sobre o poeta dormindo* escrita por Cabral para o 1º Congresso de Poesia do Recife e publicada em 1941, antes de *Pedra do Sono*, portanto. Há neste trabalho a presença constante do signo do sono, presente em título e no corpo do livro como pano de fundo. O que importa ao crítico é, sobretudo, a distinção que Cabral fará entre sonho e sono, centralizando sua análise no último. Para Cabral o sonho “é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono feita para nosso uso”, ao passo que o sono é “uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada”, “um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes”. Percorrendo esse caminho do sono proposto por Cabral, Gledson observa que, embora ele insista que sono e poesia são “estados meramente paralelos”, sendo que “o primeiro predispõe à segunda”, será justamente nesse relacionamento que encontraremos a chave para a compreensão de *Pedra do Sono*, pois

João Cabral aborda seu problema (em boa parte do livro) em termos psicológicos, tentando criar nos poemas situações em que a relação entre a mente perceptiva e os objetivos da percepção é indireta e distante, e assim recria (para o leitor, com a poesia como meio) sensações similares àquelas produzidas pela percepção das imagens no sono. É irrelevante, neste momento, se isso era uma maneira viável de compor poesia; os poemas não podem ser compreendidos a não ser que se admita que João Cabral tinha esse objetivo em mente (Idem, p. 175).

Gledson enxerga nesse trabalho de Cabral uma tentativa precoce de resolver um problema que o acompanhou por toda a vida: “o problema do caráter objetivo da obra de arte. O que torna uma obra de arte – com sua indubitável origem subjetiva – ‘autônoma’, independente de seu criador, válida *como* uma obra?”(Idem, p. 175). *Pedra do Sono*, para Gledson, será o “exemplo notável” dessa abordagem direta que Cabral desenvolve em *Considerações* acerca da objetividade de uma obra de arte, pois

o sono (...) é um caso perfeito de um estado em que a mente subjetiva se torna seu próprio objeto, contempla a si mesma como se fosse outro ser ou outra coisa, enxergando de maneira bastante clara coisas que não pode controlar, embora sejam parte dela mesma (Idem, p. 176).

Após esta leitura inicial de *Pedra do Sono*, amparada em *Considerações sobre o poeta dormindo*, Gledson direciona sua análise para as influências que cercam o primeiro livro de Cabral. Acusando a obviedade da influência dos poetas modernistas, sobretudo Drummond e Murilo Mendes, que a crítica anterior – aqui também apresentada – já havia apontado, o crítico, no entanto, observa que não foi claramente compreendida a natureza dessa influência que, segundo ele, “é complexa e está intimamente conectada aos objetivos” de *Pedra do Sono*. Por considerar que a influência de Drummond foi a mais “forte” (Idem, p. 321)³⁰, Gledson fará uma análise sistemática dos traços drummondianos em *Pedra do Sono*, na busca de uma melhor definição da *natureza dessa influência*. Resgatando a figura de Drummond como um poeta que deu um “novo grau de complexidade e autoconsciência” à atitude “às vezes

³⁰ Em defesa dessa afirmação, Gledson apresenta a nota 14: “Luiz Costa Lima (...) menciona Drummond e Murilo como influências importantes, e Benedito Nunes (...) afirma o mesmo, acrescentando o nome de Joaquim Cardozo, cuja influência provavelmente operou menos por intermédio de sua poesia do que de sua amizade e afinidade intelectual com João Cabral. A influência de Drummond parece realmente ter sido a mais importante (...); o livro é dedicado a ele (entre outros) e, no artigo-entrevista de Freixieiro citado anteriormente, ele é mencionado repetidas vezes, ao passo que Murilo não é mencionado. Costa Lima e Nunes estão de acordo – e eu concordaria com eles – que, acima de tudo, é nas imagens que a influência de Murilo pode ser encontrada. O vocabulário de Murilo, particularmente seus substantivos, encontra ecos em *Pedra do Sono* (...)”.

intensa e frequentemente cômica de autodepreciação do eu” (Idem, p. 178), empregada, desde o início, pelos modernistas, principalmente Mário de Andrade e Manuel Bandeira, Gledson observa que será este traço “exacerbado” de Drummond (“sua *gaucherie*, a elusividade de sua *persona* poética”), que será quase o “ponto de uma ruptura” em seu livro *Brejo das Almas*. É nesse livro, e não no primeiro, *Alguma poesia*, que o crítico creditará os maiores ecos em *Pedra do Sono*. Identificando em *Brejo das Almas* “uma tensão entre a presença e a ausência, a coerência e a incoerência do eu”, Gledson especula que, em sendo esta tensão a fonte de grande parte do poder desse livro, não é difícil supor o “fascínio” que exerceu em Cabral:

Já vimos que este último estava interessado no sono porque nele o eu está *a um tempo* ausente e presente. O que fica aparente à medida que se lê *Pedra do Sono* é que em João Cabral a tensão é substituída por uma contradição intimamente ligada àquilo que chamamos de seu tom indeterminado. O humor corrosivo de Drummond, tão frequentemente voltado para o próprio poeta, é alheio a ele – não encontra lugar em sua versão anestesiada da linguagem modernista (Idem, p. 179).

Entretanto, embora, à primeira vista, a escolha desse modelo poético e do interesse de Cabral sobre o sono, teorizado em seu texto em prosa, possam nos parecer apropriados para a criação de uma poesia que resolvesse “os problemas colocados pela origem subjetiva da poesia, por meio do expediente simples de tornar o eu o objeto de sua própria contemplação” (Idem, p. 179), quando partimos para os poemas de *Pedra do Sono*, segundo Gledson, as dificuldades se nos apresentam, pois

Elas se originam na tentativa de resolver um problema poético na base de uma analogia psicológica: da crença de que se pode criar uma obra de arte autossuficiente, estabelecendo o ‘território livre’ do ensaio³¹ sobre Miró, distanciando o pensador e o

³¹ Gledson faz referência ao ensaio “Joan Miró” disponível no livro *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 17-50. Aproveitando a citação de Gledson e considerando o que até aqui já foi *desconstruído* acerca da influência surrealista em *Pedra do Sono*, acredito que valha a pena a passagem em que, falando de Miró, Cabral parece – inclusive como alguns têm sugerido – falar de si e de sua poética: “Esse conceito do trabalho de criação, que acaba resultando, essencialmente, em uma luta contra o instintivo, coloca a obra de Miró numa posição muito especial em relação aos surrealistas a que esteve associado em determinado momento. Especial: porque se oposta, essencialmente ao automatismo psíquico que os surrealistas apontavam como norma de criação, é evidente que Miró não parece haver sido estranho ao programa daqueles mesmos surrealistas, de buscar uma arte que pudesse atingir, e revelar, um fundo existente no homem por debaixo da crosta de hábitos sociais adquiridos, onde eles

objeto do seu pensamento ao máximo grau possível, sem excluir nenhum deles do poema. A solução se encontra em outras direções, especialmente no abandono dos termos em que o problema foi proposto. A busca hesitante de uma base poética mais firme e de uma linguagem mais individual podia então começar. Os poemas mostram os dois processos de experimentação – numa base psicológica e (numa forma mais hesitante) estética – em funcionamento (Idem, p. 179-180).

Na busca por esse *processo de experimentação* de base *psicológica e estética* contido em *Pedra do Sono*, Gledson propõem como leitura a divisão dos poemas em três grupos principais, que se caracterizariam como “resultados de estágios sucessivos na tentativa de estabelecer o ‘território livre’ da poesia” (Idem, p. 180). No primeiro grupo de poemas (“Poema”, “Os olhos”, “Poema deserto” e “Os manequins”) “o eu está ao mesmo tempo claramente presente e é negado com insistência”. Apresenta-se em sua forma de alienação mais extrema: “contemplando-se morto, cometendo suicídio repetidas vezes, enforcando ou contemplando simulacros mecânicos de si mesmo” (Idem, p. 181). Nesse sentido, concordando em parte com que os críticos espanhóis Crespo e Bedate haviam sugerido, há nesses primeiros poemas, certo ar de “*poesia maudite* levada às suas conclusões lógicas” (Idem, p. 181). Este aspecto de *destruição* do eu é o que garante, por contradição, sua insistente presença neste primeiro grupo de poemas e faz deles, segundo Gledson, o grupo onde a “influência de Drummond é mais óbvia do que em qualquer outra parte do livro, e uma comparação com *Alguma poesia* e *Brejo das Almas* põe em evidência elementos importantes da própria poesia de João Cabral” (Idem, p. 182). No segundo grupo de poemas, iniciado em “Dentro da perda da memória”, Gledson aponta que, embora pareça que o problema de estabelecer um “território livre” para a poesia foi resolvido, os poemas desse segundo grupo ainda apoiam-se em base psicológica e não estética: “as imagens continuam, por mais

localizavam o mais puro e pessoal da personalidade. (...) Assim, ao automatismo psíquico Miró opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal. À anulação da razão como caminho para aquele autêntico humano, preferiu o excesso de razão, de trabalho intelectual, na luta pelo autêntico. Uma atitude de luta, a sua, absolutamente contrária à atitude de abandono dos surrealistas que, entregues ao puro instintivo, foram encontrar, mais intensos, os hábitos visuais armazenados, a memória”. p. 40-42.

distanciadas que sejam, como expressões do eu” (Idem, p. 186). Gledson observa que a distinção para os primeiros poemas, consiste que Cabral “experimenta vários métodos para desalojar o eu, de modo que esteja presente e não presente no poema; uma tentativa que atinge um clímax de engenho, invenção e de obscuridade em ‘A porta’ e ‘O poeta’” (Idem, p. 181). No terceiro e último grupos de poemas, iniciados por “Composição”, o crítico credita o “abandono” das contradições dos poemas anteriores em torno de um “eu” de base psicológica. Nesses últimos poemas, “o eu aparece com feições muito menos problemáticas; o que é mais importante, esses poemas mostram os começos hesitantes de um movimento em direção ao reconhecimento de um espaço especialmente estético, com seus próprios limites, leis e termos – o início de um processo que continuou em *O engenheiro* (1945) e além dele” (Idem, p. 181). Especificamente sobre o poema “Composição”, que abre esta série final, Gledson escreve:

É notável que o poema, com sua frase única e modulada, tenha sido, obviamente, cuidadosamente composto com o objetivo de explorar configurações rítmicas, recursos como encadeamento etc. O eu está presente de maneira mais natural aqui do que nos poemas do segundo grupo, mas no final abre mão de seu direito de falar, transferindo a expressão aos objetos em si nos dois últimos versos (Idem, p. 196).

Não por acaso, nesse grupo de poemas encontraremos dois dedicados aos pintores Picasso e André Masson. Gledson vê nessa relação com os “gestos silenciosos das coisas” que a pintura pressupõe uma conciliação do Cabral poeta com o Cabral de *Considerações*, “onde não só as imagens oníricas, mas a atmosfera em que estão mergulhados, é objeto da atenção do poeta, por mais que saiba que não é possível descrevê-la diretamente” (Idem, p. 197). Gledson acredita que nesse terceiro grupo de poemas testemunhamos o “início da reação aos resultados mais extremados da teoria dos paralelos entre sono e poesia”, pois neles o estabelecimento de uma “unidade estética é um pré-requisito”. Como prova disso, o crítico reconhece na “moldura”

herdada dos pintores e imposta aos poemas o sinal dessa unidade estética, “pois ela é algo que ao mesmo tempo é imposta subjetivamente e está presente objetivamente, representante de uma ordem que é intencional e desejada, sem ser arbitrária”. Contudo, a consciência dessa moldura foi “lenta e difícil”, ao que Gledson comprova com “as numerosas referências a obras de arte, a artistas (escritores, pintores, arquitetos), e ao ato de escrever em *O engenheiro*, mostram que a segunda coletânea de João Cabral segue esse caminho, com a mesma deliberação e abertura experimental de *Pedra do Sono*” (Idem, p. 198). Esta leitura proposta por Gledson – sobretudo a partir dos poemas do terceiro grupo –, vendo em *Pedra do Sono*, conquistas creditadas por muitos somente ao *O engenheiro*, faz com a ligação entre as duas obras torne-se ainda mais imbricada, quando pensamos que os primeiros poemas de *O engenheiro* assemelham-se muito mais aos primeiros poemas de *Pedra do Sono*. Fato que comprova que o caráter experimental deste, em *O engenheiro*, não havia cessado por inteiro. Ao fim do seu trabalho, recuperando o conceito de “livro falso” proposto por Cabral para sua primeira coletânea, Gledson defenderá que isso ocorreu “no sentido de que a teoria psicológica sobre a qual grande parte do livro está fundamentada é levada a sério demais pelo poeta” e que é fundamental compreender *Pedra do Sono* “não só pelo que ele mostra da atitude peculiarmente deliberada e teórica de João Cabral em relação a seus objetivos, mas pelo que revela sobre esses mesmos objetivos”. Concordando não ser simples a solução para o desafio a que Cabral se impôs – de “um poema independente e cuja justificação não vem de fora dele mesmo” –, Gledson afirma não ser *Pedra do Sono* uma “pré-história” da obra de Cabral, mas sim “o primeiro estágio desse processo infundável”. A favor desse posicionamento analítico, concluímos com o crítico:

Muitas coisas – relações com tradições anteriores, um vocabulário circunscrito com ênfase no uso de substantivos, forma de estrofes contidas e simples como a quadra, a

escolha de objetos reais como assunto dos poemas (mais do que estados emocionais), a utilização de analogias a outras artes, especialmente a pintura –, todas essas coisas, bem conhecidas dos leitores de João Cabral, podem contribuir para aquela finalidade, mas, o que é inerente à própria natureza do problema, o poeta ficará incerto sobre todas elas. E, é claro, é essa incerteza o que estimulou João Cabral a novos experimentos e novas soluções (Idem, p. 200).

5. Cabral: Drummond, à sua maneira

Em uma das entrevistas realizadas por José Castello com João Cabral para a biografia *O homem sem alma*, o biógrafo procurou com suas perguntas extrair do entrevistado a sua compreensão sobre influência poética, revelando as suas e as implicações para sua obra. Logo após afirmar, em uma das respostas, que não conhecia o livro *A angústia da influência* de Harold Bloom, Cabral responde assim sobre se havia sofrido grandes influências e se chegou a se sentir inibido diante delas:

Não creio não. Tive muitas influências desde que comecei a escrever, mas nunca procurei escrever me livrando, ou para me livrar de influências. Creio que isso nunca tenha me dado angústia. Sob o ponto de vista de fazer uma obra trabalhada racionalmente, sob um certo ponto de vista da psicologia da composição, está claro que Paul Valéry, que eu li desde muito moço, que o arquiteto Le Corbusier e depois os pintores me influenciaram muito. Eu sempre fui muito interessado por pintura. O exemplo dos cubistas, da pintura abstrata geométrica, tudo isso teve influência sobre mim (CASTELLO, 2006, p. 257).

Cabral acredita que as influências que recebeu, muitas, não foram motivo de inibição ao ato criativo e que não lhe causaram angústia. Mais à frente, quando perguntado se teria chegado um momento em que ele amadureceu e as influências perderam força, ou mesmo desapareceram, e quando isso se deu, sua resposta é reveladora:

Eu tenho a impressão que não se deu, o sujeito fica influenciado permanentemente. Até morrer a coisa perdura. Esse negócio de influência é uma coisa muito engraçada. Em que ponto é que você detecta a influência? E influência em quê? No assunto? No ritmo? Na dicção, como dizem os ingleses? Isto é, na escolha da linguagem? Onde é que está a influência? (...) É muito difícil esse negócio de influência. O sujeito pode ser influenciado de muitas maneiras (Idem, p. 259).

O que quis dizer Cabral com “o sujeito fica influenciado permanentemente”, até a morte? Bloom parece estar certo: “não há fim para a ‘influência’” e, somente os “poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte”(BLOOM, 2002, p. 11), sabem lidar com esta influência permanente. Cabral parece-nos este tipo de poeta. E se pensarmos na sua obra como um todo, que buscou

referências por onde quer que o diplomata³² tenha ido, temos que, em certa medida, Cabral resolveu o problema da influência do modo mais difícil: buscando-a, ou melhor, frequentando-a, como atesta a seguinte passagem:

Foram sujeitos (Drummond e Vinícius) que eu li, que me influenciaram, que marcaram minha mocidade. Quando eu me mudei para o Rio, Vinícius era um grande amigo meu, Carlos Drummond também, e Manuel Bandeira era meu primo. Eram sujeitos que eu frequentava. Jorge de Lima, que hoje está esquecido, Schmidt que era meu amigo e hoje ninguém fala dele também, Murilo Mendes – eu tinha muitos pais (Idem, p. 264).

Bloom afirma que os poemas fortes “são sempre presságios de ressurreição”, onde “o morto pode ou não retornar, mas sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na agônica apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos” (BLOOM, 2002, p. 24). Não restam dúvidas do talento de Cabral. E, sobretudo, que sua poesia transcendeu a da maioria de seus pais, cometendo, talvez, o maior parricídio da literatura brasileira que, sabiamente, Schmidt previra quando custeou a publicação d’*O engenheiro*: “Esse livro ainda vai me fazer um grande mal. Mas é um grande livro” (Cf. CASTELLO, 2006, p. 75).

Entre os “muitos pais” apontados por Cabral em sua formação, não por acaso, destaca-se Drummond, que, além de sobreviver ao parricídio, figura ao seu lado como – plagiando Cabral falando sobre Drummond – as duas árvores à sombra das quais mais poetas cresceram no Brasil.³³ Como vimos no capítulo dedicado à correspondência

³² Nesse mesma entrevista, perguntado se sentiria dificuldade para demarcar a rede de influências que formou sua poesia, Cabral emite um testemunho valioso sobre a importância que o seu “roteiro na carreira diplomática” teve para definir leituras e, quem sabe, influências: “Posso dizer quais foram as leituras que me marcaram. Meu primeiro posto na Espanha. Eu, na Espanha, procurei ler minuciosamente os primeiros autores épicos espanhóis. Essa poesia primitiva espanhola me impressionou muito. Fui marcado por ela. Depois, eu me mudei para Londres. Aí descobri a poesia inglesa. (...) Quando eu fui para Londres, então, eu pude ler a poesia metafísica inglesa que eu não conhecia e isso foi uma coisa que me marcou muito. (...) Foi com a poesia metafísica que a literatura inglesa começou a me interessar. Agora, você pode, só por isso, falar em influência? Não sei. (...) Se meu roteiro na carreira diplomática tivesse sido outro, as influências seriam outras também. Mas isso são coisas que você não pode imaginar, de que não pode tirar conclusão alguma” (CASTELLO, 2006, p. 260).

³³ “Além do mais, ele [Drummond] foi a árvore à sombra da qual mais poetas cresceram no Brasil.” Entrevista a Arnaldo Saraiva, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº 270, 07/13 set. 1987. (In

trocada entre Cabral e Drummond, a relação entre os dois construída no diálogo crítico sobre a produção de ambos, contribuiu, a meu ver, para que estas duas grandes forças se estabelecessem, por caminhos próprios, no ápice daquilo que podemos denominar de cânone da poesia brasileira. A opinião de Cabral sobre Drummond, embora tenha algumas variações ao longo dos anos em função, sobretudo, do que me parece ser uma defesa clara de sua própria poética, sempre manteve um ponto de convergência principal: Carlos Drummond era a sua maior influência na poesia brasileira. Esta afirmação deve ser compreendida, evidentemente, a partir do entendimento que, com Bloom e Gledson, procuramos delimitar para o conceito de influência poética neste trabalho, ou seja: a influência como algo tangível, de fácil percepção em poemas, entrevistas e, ao mesmo tempo, como algo mais sutil, muitas vezes revelado pela luta, pelo confronto e superação através de um novo objeto de arte criado que, como sugere Bloom, mais do que *matar* o seu precursor, também evidencia nele a mesma grandeza. Na *dicção* de um *pai-poeta forte* – ou *difícil* como prefere Cabral – é que outro *poeta forte* encontrará a sua possibilidade de criação e sobre a qual deverá lutar, por toda vida, para estabelecer a sua própria grandeza. A partir desse sentido é que podemos compreender o corte que Cabral fazia, ao se referir à poética drummondiana, distinguindo uma poesia de “língua presa”, “seca”, “gaguejada” dos primeiros livros até *A Rosa do Povo* (1945), de uma poesia depois menos “intensa” e “densa”, sob forte influência da “língua solta de Pablo Neruda”. Interessava em Cabral apenas aquilo que lhe foi propulsor para a criação, que lhe mostrou as possibilidades do fazer poético sem as amarras do convencionalismo parnasiano à brasileira, que nas primeiras leituras o afastara da poesia. Vejamos, então, algumas dessas opiniões de Cabral, em diferentes datas, para apreendermos ainda mais esta dimensão do que até aqui estamos

ATHAYDE, 1998, p. 122).

compreendendo como influência e que, certamente, funcionará como pano de fundo para a leitura comparativa dos primeiros poemas escritos por Cabral à sombra da poética drummondiana:

A poesia me interessa muito. Sem falar na poesia do Carlos Drummond. (...) Porque foi a leitura dos primeiros livros do Carlos Drummond que me deu a impressão de que eu podia escrever poesia. Quando li *Alguma poesia*, eu estava diante daquele que, na minha mocidade, talvez tenha sido o autor que mais me marcou. (...) naquele tempo o verso, ou era o verso parnasiano, ou então era aquele verso derramado, oratório. E o Carlos Drummond tinha aquela poesia seca, quase gaguejada, dos primeiros livros. E eu tenho a impressão que eu não me sentia interessado nem na poesia oratória, fluente, como também não me interessava por essa coisa do dodecassílabo, porque no colégio eu já tinha enchido os ouvidos com aquilo – e confesso que aquilo não me interessava nem um pouco. Quando li o Carlos Drummond, eu vi que a poesia era outra coisa. Que o poema podia ter uma dicção que não fosse necessariamente, que não seguisse necessariamente aquelas coisas de cesura e de métrica que a gente aprendia com os parnasianos. Porque aqui no Brasil até os simbolistas eram parnasianos (Idem, p. 267).

De fato, foi a *dicção* de Drummond que parece ter marcado o jovem Cabral. Aqueles poemas do poeta mineiro abriu aos seus olhos um novo entendimento sobre o que poderia ser a poesia, em detrimento do que até então lhe determinavam como tal. Esta opinião, emitida já ao final da vida, reforça o que já dissemos acerca da influência de Drummond, ou, se quisermos, do peso da sua obra sobre a criação de Cabral, que não se restringiu aos seus primeiros versos, mas agiu como uma correnteza contra a qual Cabral teve que lutar, mantendo firme o braço sobre o leme que o guiaria à sua própria *dicção* e poética: “O autor brasileiro, realmente, a quem mais devo é Carlos Drummond de Andrade. Logicamente, é meu poeta preferido. Mas de certa maneira um autor deve sempre um pouco a todos os outros”³⁴.

Cabral não se envergonhava dos seus pais. Não os tinha como estorvos, pois da herança, nem tão rendosa de alguns, soube fazer fortuna. Diria, recorrendo ao clichê, que de algumas pedras disformes da poesia brasileira, fez jorrar espesso leite com o qual alimentou e alimenta valiosa prole. Mas, sobre este tema, Cabral não se sentia tão à

³⁴ *Diário de Pernambuco*, Recife, 25 out. 1953. In ATHAYDE, 1998, p. 122.

vontade para falar, ou, quicá, não conseguira mesmo mensurar a extensão de sua sombra:

Eu me sinto sem ascendentes. Carlos Drummond teve uma grande influência sobre mim. Nos seus primeiros livros, ele usava uma linguagem e uma harmonia ou uma desarmonia que nunca tinha visto na poesia brasileira (Idem, p. 122).

Este sentimento estéril que habitava Cabral, sabemos hoje, tratava-se de falsa impressão ou de pura falsa modéstia, mas que ele levava muito a sério. Tanto que se comparava, nesse sentido, ao improvável Augusto dos Anjos, para justificar sua possível esterilidade:

(...) o Augusto dos Anjos não deixou descendência e eu tenho a impressão também que eu não vou deixar. Mas eu não tenho nenhuma preocupação em deixar descendência literária. O que eu acho bom na poesia brasileira hoje é que cada um desses jovens poetas procura fazer à sua maneira e procura um autor mais antigo para ajudá-lo numa solução, a encontrar uma solução, sem que isso seja uma influência. O que eu acho no Brasil hoje é que temos grandes sujeitos, grandes poetas, que são completamente esquecidos. Por exemplo, Raul Bopp. Era um poeta extraordinário, hoje ninguém fala mais no Raul Bopp. Augusto Meyer era um poeta muito interessante, ninguém fala mais nele. Falam do Augusto Meyer como crítico, não como poeta. Cecília Meireles é extraordinária. Jorge de Lima: quando eu vim para o Rio, ninguém pode imaginar o que era a influência do Jorge de Lima na poesia brasileira. Hoje ninguém fala mais dele. Isso eu não posso compreender. Para mim, que fiquei tanto tempo fora, me surpreendeu muito voltar e descobrir que os santos eram outros. Porque o calendário do meu tempo tinha outros santos (CASTELLO, 2006, p. 265).

É curioso perceber que o que cativa Cabral na literatura brasileira desse final do século XX era o que, em “Composição e Poesia” de 1952, justamente se lhe apresentava como obstáculo para uma definição precisa do conceito de composição no poema moderno: a maneira com que cada poeta procurava fazer sua própria poética, criando suas próprias regras, fazendo uma poesia individualista sobre a qual podia-se apenas classificar a diversidade de estilos e temas como característica comum.

Voltando a Drummond, temos uma passagem que delinea bem o que acima propomos como o corte que o leitor Cabral fazia no *corpus* poético drummondiano a favor de sua poética: “Gostei dos primeiros livros do Drummond, quando ele era um poeta de língua presa. Gostei, digamos, até *A Rosa do Povo*. A poesia dele caiu de

intensidade e densidade depois que se deixou influenciar pela língua solta de Pablo Neruda”³⁵.

Não por acaso, *A Rosa do Povo* é o último livro de poesia de Drummond a ser comentado nas cartas analisadas no capítulo 3. Este corte estabelecido por Cabral talvez resulte em grande prejuízo ao que poderia ter sido sua leitura de *Claro enigma* (1951) e *Lição de coisas* (1962), livros de Drummond que ao entusiasta da poética cabralina pode apresentar-se como leitura menos diversa.

Esse sentimento de gratidão ao Drummond de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, que, através dos seus poemas “secos”, constituídos em “língua presa”, motivaram Cabral ao exercício artístico da poesia, foi claramente expresso no início da sua carreira literária. A começar pelo primeiro livro, *Pedro do Sono* (1942), que, como vimos, além de dedicado ao poeta mineiro, também o homenageava na arte de encontrar em topônimos brasileiros a singularidade do título. Segue-se depois o exercício dramático de *Os três mal-amados* (1943), fruto da “forte má leitura” do poema *Quadrilha*, e, consolida-se em *O engenheiro*, com a dedicatória ao amigo Carlos Drummond de Andrade, como este fizera com Mario de Andrade em *Alguma poesia*.

Não são poucas as pistas encontradas da força que Drummond exerceu sobre os desígnios literários de Cabral. A mostra mais significativa desta ação está, evidentemente nos poemas em que Cabral homenageia o amigo: seja dedicando-lhe versos ou, como mesmo sugeriu, fazendo-os à sua maneira.

Os primeiros poemas escritos por Cabral estão organizados em dois livros: *Pedra do Sono*, publicado pelo autor em 1942, e *Primeiros poemas* (1990), organização

³⁵Entrevista a Sérgio Augusto, *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 09 mar. 1988. In ATHAYDE, 1998, p. 123.

de Antonio Carlos Secchin com poemas que, escritos à mesma época, ficaram fora de *Pedra do Sono* ou foram excluídos posteriormente pelo próprio poeta da versão definitiva que deu ao livro quando da reunião das suas poesias completas. A este *corpus*, acrescentarei mais dois poemas: “Difícil ser funcionário”³⁶ e “A Carlos Drummond de Andrade, à sua maneira”. Ambos fazem parte da correspondência trocada entre os autores. O primeiro não foi incluído por Cabral em nenhum livro e permaneceu inédito até sua publicação pelos Cadernos de Literatura Brasileira³⁷ do IMS em 1996; o segundo foi publicado em *O engenheiro*, com o título “A Carlos Drummond de Andrade”³⁸ em 1945.

Começemos por analisar os três poemas que Cabral dedica a Drummond. Dois deles fazem parte dos que não foram incluídos por Cabral em *Pedra do Sono*: “C.D.A” e “Momento sem direção”; o terceiro poema é o já mencionado “A Carlos Drummond de Andrade”.

Vejamos o primeiro:

C.D.A³⁹

Uma imensa ternura disfarçada
 chegara de Belo Horizonte
 pelos últimos comboios
 e os versos do poeta municipal
 que viúvos traziam entre flores
 vinham em aeroplanos
 e invadiam os arranha-céus federais (1938)

A referência a Drummond expressa no uso abreviado de seu nome como título do poema – ao modo que o próprio poeta costumava assinar poemas e desenhos – é

³⁶ Este poema foi enviado para Drummond em 29/09/1943.

³⁷ Foi publicada o fac-símile do poema nas páginas 60 e 61.

³⁸ Além de retirar a expressão “à sua maneira”, Cabral também alterou alguns versos do poema originalmente enviado ao Drummond: “Como uma flor num canteiro” passou a “Como uma flor mesmo num canteiro”; “Rio fluindo sob a cama, líquido” passou a “rio fluindo sob a casa, correnteza” e “Dissolvendo os dias, os cabelos” passou a “carregando os dias, os cabelos”.

³⁹ MELO NETO, João Cabral. *Primeiro poemas*. Organização e introdução de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Diretoria Adjunta de Cultura e Extensão, 1990, p. 18.

reforçada pela semelhança das imagens já utilizadas antes por Drummond nos versos do poema “Política literária”, do livro *Alguma poesia* e dedicado a Manuel Bandeira:

O poeta municipal
discute com o poeta estadual
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal
tira ouro do nariz. (ANDRADE, 1995, p. 32)

Cabral vale-se da definição abstrata proposta por Drummond, que qualifica os poetas como uma unidade de divisão administrativa do país, para compor o que de fato ocorrera em 1934, com a mudança em definitivo do poeta do município de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, então capital federal do país.

No segundo poema, também de 1938, Cabral já exerce aquilo que no poema seguinte assumira como certa maneira de compor semelhante a de Drummond. Semelhança esta que, mais que identificar-se em determinado poema, ocorre, na verdade, no que o próprio Cabral chamava de *dicção*, onde a leitura de um poeta revela no poema criado o *eco* de outro autor:

O momento sem direção

a Carlos Drummond de Andrade

Os elevadores subiam em movimentos coordenados
invariavelmente tínhamos no sobretudo os jornais da manhã
reportagens imediatas que destacávamos
no telégrafo os suicidas em massa, as comunicações perturbadas
e as recordações viajando como *miss* nos trens noturnos.
Encontrávamos na rua versos esquecidos na véspera
e homens que partiam para encontros com amigos no Oriente.
Meia-noite no alto das cidades ameaçadas
assistindo-as confabular à distância. (1938) (MELO NETO, 1990, p. 1990)

Evidente que contribuem para esta *dicção* drummondiana assumida no poema de Cabral o uso de palavras e objetos comuns a alguns poemas de *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*, tais como os versos: “O fato ainda não acabou de acontecer/ e já a mão nervosa do repórter/ o transforma em notícia” (“Poema de Jornal”); “O poeta entra no

elevador/ o poeta sobe/ o poeta fecha-se no quarto.// O poeta está melancólico.” (“Nota Social”); “No elevador penso na roça, na roça penso no elevador” (“Explicação”); “Pensavam que o suicídio/ fosse a última resolução.” (“Em face dos últimos acontecimentos”); “Inútil você resistir/ ou mesmo suicidar-se.” (“Não se mate”).

No terceiro poema, embora no original encaminhado a Drummond Cabral apresente a confissão de que o compusera à sua maneira, percebemos que os elementos com os quais hoje qualificamos certa poética cabralina já se mesclam à *dicção* drummondiana, apontando para o caminho próprio que Cabral assumiria após o livro *O engenheiro*. Não por acaso este será o livro que encerra esse processo que com Bloom podemos chamar de angústia de Cabral com a obra de seu precursor. Vejamos o poema:

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.

Não há guarda-chuva
contra o tempo,
rio fluido sob a casa, correnteza
carregando os dias, os cabelos. (MELO NETO, 1986, p. 355)

Cabral, valendo-se de um recurso comum à poética drummondiana, o da negativa disfarçada de afirmação [“Não se deve xingar a vida, a gente vive, depois esquece.” (Toada do Amor)]; “Eu não vi o mar./ Não sei se o mar é bonito,/ não sei se

ele é bravo./ O mar não me importa.” (Lagoa); “Não faça versos sobre acontecimentos./// Não faça poesia com o corpo. /// Não cante tua cidade, deixa-a em paz./// Não dramatizes, não invoques,/ não indagues./// Não recomponhas/ tua sepultada e merencória infância./ Não osciles entre o espelho e a/ memória em dissipação./// Não forces o poema a desprender-se do limbo.” (Procura da Poesia)] estabelece como inevitável o que na obra de Drummond, de fato, não teve *guarda-chuva* que evitasse o tratamento poético: o poema, o amor, o tédio, o mundo e o tempo.⁴⁰ Cabral elenca os cinco elementos essenciais da poesia de Drummond para traduzi-la, agora também, à sua própria maneira, num gesto de afirmação frente ao pai. Talvez por isso o poema que precede este no livro seja, justamente, o emblemático “Lição de Poesia”.

Entretanto, o poema em que Cabral mais deixou que o *eco* drummondiano guiasse sua mão – e talvez por isso mesmo nunca tenha figurado em nenhuma de suas obras – seja o que inicia com o verso “Difícil ser funcionário”. Nele, Cabral meio que

⁴⁰ Para um estudo mais detalhado desses dois últimos elementos (mundo e tempo) na obra de Drummond ver: SANT'ANNA, Affonso Romano. *Drummond: o gauche no tempo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992; WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo” In: NOVAES, Aduato. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. O estudo de Wisnik é particularmente interessante ao tema aqui estudado ao dedicar um belo comparativo entre os dois poetas, evidenciando nesse ponto um marco de ruptura importante entre as duas poéticas: “A poesia de João Cabral não postula o 'mundo'. Depois de um início subjetivista, onírico e nebuloso (*Pedra do Sono*), ela conquista um estado de extroversão continuada, pelo menos a partir de *O engenheiro*, focalizando objetos que se bastam na sua presença. Levado por uma imaginação material da vontade, que experimenta a resistência das coisas, no domínio de uma consciência diurna e penetrante, o olhar poético mantém a necessária distância dos objetos – nem tão próximos a ponto de o sujeito se confundir com eles, nem tão distantes a ponto de ser evocados na ausência –, o que lhe permite reduzir o mundo ao alvo nítido da atenção. Reduzido fenomenologicamente à tela da atenção, e coincidindo com ela a cada vez, o 'mundo' não é invocado nem chamado pelo nome. Podemos convir, no caso de Cabral, que isso não se coloca justamente porque 'mundo' é *aquilo que extrapola a tela da atenção*, que suscita a atenção sem caber nela, que supõe uma atenção total que desborda as fronteiras do sensível e do inteligível, e que acabaria por emaranhá-los. A redução fenomenológica operada pela poesia cabralina, com sua potência própria, visa, entre outras coisas, a não se deixar emaranhar no emaranhado (do mundo). Na poesia de Drummond, ao contrário, a atenção do sujeito é continuamente interpelada por aquilo que lhe escapa, que lhe extrapola os limites, que empenha o todo e põe o sujeito em causa. Por isso mesmo, desenvolve-se nela uma consciência aguda e reflexiva do limite, inseparável do seu empuxe totalizador. A apreensão da totalidade do mundo e seu limite se negam e se exigem. Enquanto a poesia de João Cabral trabalha por um restrição programática da sua área de manobra, projetando uma totalidade reduzida e sem resto, dentro da qual operam os seus enigmas próprios, iluminados por uma luz perquiridora fora da qual é como se houvesse um vazio, os objetos em Drummond são como pontos negros que remetem continuamente a algo que escapa e desliza, movidos pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo”. p. 23.

desabafando e, ao mesmo tempo, constatando as inevitabilidades da vida de funcionário público – que compartilha com o amigo Drummond na burocrática cidade do Rio de Janeiro de 1943 –, comprova que se quisesse poderia ter sido um *filho* exemplar da dicção drummondiana, mas, como *poeta forte e difícil* que buscava ser, não poderia assumir outro caminho senão o afastamento abrupto dessa referencialidade que se em princípio motivava, tendia, com o tempo, à castração do espírito criador, acomodado-o, como nos *poetas fáceis*, na espontaneidade e automatismo que uma *fraca boa leitura* de Drummond certamente originaria:

Difícil ser funcionário
Nesta segunda-feira.
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.

Não é lá fora o dia
Que me deixa assim,
Cinemas, avenidas
E outros não-fazeres.

É a dor das coisas,
O luto desta mesa;
É o regimento proibindo
Assovios, versos, flores.

Eu nunca suspeitaria
Tanta roupa preta;
Tão pouco essas palavras –
Funcionárias, sem amor.

Carlos, há uma máquina
Que nunca escreve cartas;
Há uma garrafa de tinta
Que nunca bebeu álcool.

E os arquivos, Carlos,
As caixas de papéis:
Túmulos para todos
Os tamanhos de meu corpo.

Não me sinto correto
De gravata de cor,
E na cabeça uma moça
Em forma de lembrança.

Não encontro a palavra
Que diga a esses móveis.
Se os pudesse encarar...

Fazer seu nojo meu...

Carlos, dessa náusea
Como colher a flor?
Eu te telefono, Carlos,
Pedindo conselho.⁴¹

Percebam que Cabral utiliza-se de técnica comum a Drummond, ao se apresentar como personagem em seu poema, ora como o duplo Carlos, ora como Carlito, ora como Robson Crusoé, ora como José, naquilo que Sant'Anna denominou de “disfarces *gauches*”.⁴² Relembremos, por exemplo, o poema “Não se mate” de *Brejo das Almas*:

Carlos, sossegue, o amor
é isso que você está vendo:
hoje beija, amanhã não beija,
depois de amanhã é domingo
e segunda-feira ninguém sabe
o que será.

Inútil você resistir
ou mesmo suicidar-se.
Não se mate, oh não se mate,
reserve-se todo para
as bodas que ninguém sabe
quando virão,
se é que virão.

O amor, Carlos, você telúrico,
a noite passou em você,
e os recalques se sublimando,
lá dentro um barulho inefável,
rezas,
vitrolas,
santos que se persignam,
anúncios do melhor sabão,
barulho que ninguém sabe
de quê, praquê.

Entretanto você caminha
melancólico e vertical.
Você é a palmeira, você é o grito
que ninguém ouviu no teatro
e as luzes todas se apagam.

⁴¹MELO NETO, *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 60-61.

⁴²SANT'ANNA, *Op. cit.*, p. 51: “Além do duplo 'Carlos' e da mescla de eu, tu, você na mesma subjetividade, o poeta, aos poucos, desenvolve um processo de diferenciação caracteriológica. Aquele que iniciou sua carreira literária sob as vestes de vários pseudônimos vai se projetando numa diversidade de imagens. Ele se consubstancia naquela *moça fantasma*, onde a *gaucherie* atinge o fantástico; ele continua no *elefante*, artefato que diariamente monta e a realidade desmonta; ele é aquele tríplice enigma *áporo*, aquele polimorfo *leão marinho* reunindo atributos aquáticos e terrestres, mas, principalmente, se resume em três disfarces centrais que permanecem por toda obra: *Robson Crusoé*, *José* e *Carlito*.”

O amor, no escuro, não, no claro,
é sempre triste, meu filho, Carlos,
mas não diga nada a ninguém,
ninguém sabe nem saberá. (ANDRADE, 1991, p. 116)

Se nesse último poema o recurso utilizado por Cabral é de pura imitação da *dicção drummondiana*, compondo uma peça à sua maneira, há, nos poemas de *Pedra do Sono*, aquilo que com Gledson podemos chamar de *eco* desta *dicção* e que, em alguns momentos, revela a força do veio drummondiano sobre o jovem Cabral, sem, contudo, furtar certa originalidade e potência no modo como Cabral apropria-se dessa influência. Relembrando as definições empregadas por Cabral para diferenciar os poetas *fáceis* dos *difíceis*, temos que, em *Pedra do Sono*, ao não se impor de modo mais ativo sobre os seus poemas, aceitando que a voz do poeta precursor fizesse eco em sua poesia, o Cabral desses primeiros poemas apresenta-se como um *poeta fácil*, preocupado ainda em dar-se ao espetáculo da obra, mantendo ainda um *eu* que acusa *experiências* e se revela, muitas vezes, em poemas ancorados no exercício do próprio fazer, cujo tema e assunto orbitam em *considerações sobre a poesia*. Não por acaso, dos 20 poemas mantidos na versão final de *Pedra do Sono*, 9 poemas já expressam em seu título esta preocupação: “Poema”, “Poema deserto”, “Poema de desintoxicação”, “A poesia andando”, “Canção”, “Poesia”, “Composição”, “O poeta” e “O poema e a água”. Se considerarmos, ainda, os *Primeiros poemas* e os excluídos pelo autor da versão definitiva do primeiro livro, acrescente-se: “Poesia”, “Poema”, “A poesia da noite”, “Poema” e “Canção”. A urgência do tema era tamanha que Cabral repete-se indiscriminadamente nos títulos, chegando à criação de 3 poemas com título de “Poema”, 2 com o título de “Canção” e o mesmo número para “Poesia”. Nos parece que todo este arsenal tem seu propósito: justificar a sua própria poética, já que, como o próprio Cabral teorizaria em 1952, não havia norma na qual o jovem poeta de então

poderia se amparar em sua criação. A necessidade de escrita não advinha de uma expectativa alheia, mas brotava da necessidade primeira do próprio autor de se dar a ver. O espetáculo não vinha da sociedade e das ruas, mas da literatura anterior, dos autores anteriores e, no caso de Cabral especificamente, das artes plásticas. É, portanto, nesse contexto de uma ausência de teoria da composição poética que o poeta, ainda *fraco*, aventura-se à escrita, sendo-lhe inevitável fazer eco de vozes alheias. Em Cabral, como já dissemos, o eco mais audível é, sem dúvida, o da voz poética de Drummond, emanada dos seus dois primeiros livros, *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*. Vejamos alguns casos:

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros (MELO NETO, 1986, 355)

Logo pensamos nos versos drummondianos “Meus olhos espiam/ a rua que passa.” (“Moça e soldado”) ou, ainda, no “As casas espiam os homens/ que correm atrás de mulheres.” (“Poema de sete faces”), em que o poeta também mantém sobre a rua esse olhar telescópico de, à distância, acompanhar os acontecimentos do mundo. A rua nos dois poetas torna-se o lugar onde as coisas se dão, onde o mundo se revela em sua proximidade absurda e, ao mesmo tempo, em sua distância inalcançável. Em Cabral teremos:

Todos os atentados
 eram longe de minha rua.
 Nem mesmo pelo telefone
 me jogavam uma bomba. (“Poema deserto”, p. 376)

Os pensamentos voam
 dos três vultos na janela
 e atravessam a rua
 diante de minha mesa. (“A poesia andando”, p. 379)

No sono das mulheres
 cavalos passam correndo
 em ruas que soam

como tambores. (“Marinha”, p. 380)

Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,
 porque sob teu manto
 e sob os pássaros de teu chapéu
 desconheço a minha rua,
 o meu amigo e o meu cavalo de sela (“Dois estudos”, MELO NETO, 1990, p. 35)

Por vezes, a rua pertence a Cabral e os acontecimentos dão-se longe dela (“Todos os atentados/ eram longe de minha rua”), ora furtam-lhe a identidade deste espaço seu: “porque sobre o teu manto/ e sob os pássaros de teu chapéu/ desconheço a minha rua”. Algo semelhante encontramos em Drummond de “Na minha rua estão cortando árvores/ botando trilhos/ construindo casas.// Minha rua acordou mudada.” (“A rua diferente” (ANDRADE, 1995, p. 28). Entretanto, será na rua como espaço comum a todos, sem dono e propício ao convívio e ao acaso, que os dois poetas dedicarão maior atenção. Em Cabral, teremos – por força de sua leitura de Murilo Mendes – uma rua *surrealista* e *simbólica* que ora apresenta-se como destino certo de pensamentos que voam “dos três vultos na janela/ e atravessam a rua/ diante de minha mesa”, ora como ruas sonoras que “no sono das mulheres/ cavalos passam correndo/ em ruas que soam como tambores”. Em Drummond, no entanto, embora o recurso exista também para fuga, esta nunca se dá em estado onírico, como nos versos de Cabral. O eco drummondiano apresenta-se mais grave em versos como “Todos passam indiferentes/ como se fosse a vida ela mesma./ O cachorro que atravessa a rua/ e que deveria ser faminto/ tem um ar calmo de sesta” (“Pirandello I”, MELO NETO, 1990, p. 33) e “Eu caminhava ruas de uma grande cidade/ os acontecimentos nunca me encontravam./ Em vão dobrava as esquinas/ lia os jornais./ Todos os lugares do crime estavam tomados” (“Eu caminhava as ruas...”, Idem, p. 24). Por fim, temos os versos de “Canção”, nos quais outros elementos como água e cidade, que também permeiam versos de Drummond, assumem dicção e sentido semelhantes:

Sob meus pés nasciam águas
 onde um navio ia botar,
 onde mãos de máquina
 me saíam a procurar,
 deitado numa rua,
 perdido num lugar. (Idem, p. 36)

A aproximação da rua ao mar dá-se em Drummond de duas maneiras: primeiro como destruição, pelo rompimento de diques e corações, sendo o poeta não só a rua, mas a cidade inteira:

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
 A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
 a cidade sou eu
 sou eu a cidade
 meu amor. (“Coração numeroso”, ANDRADE, 1995, p. 46)

Segundo, como sinônimo de um segredo, em que milagre bíblico torna-se cidadão para o efeito buscado pelo poeta:

Tudo é possível, só eu impossível.
 O mar transborda de peixes.
 Há homens que andam no mar
 como se andassem na rua.
 Não conte. (“Segredo”, Idem, p. 120)

Evidentemente que estes exemplos escolhidos a partir do elemento rua como ponto de interseção nos poemas dos dois autores são apenas uma das possibilidades de leitura dos poemas de *Pedra do Sono* à luz da poética drummondiana. Poderíamos, por exemplo, pensarmos no elemento anjo:

Em densas noites
 com medo de tudo:
 de um anjo que é cego
 de um anjo que é mudo. (Poema da desintoxicação”, MELO NETO, 1990, p. 378)

Sobre o lado ímpar da memória
 o anjo da guarda esqueceu
 perguntas que não se respondem. (“Infância”, Idem, p. 378)

Os despachos, insurmontáveis! e os enigmas. Havia mensagens irrealizadas entre outras. Gestos principalmente. Forças que com-

pareciam: um anjo, um telefone, o silêncio. (“Noturno telegráfico”, Idem, p. 20)

Se em Cabral o anjo é mudo, sabemos que em Drummond sua voz vaticinava “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” e, no “Poema da purificação”, assumia a sua dupla face de anjo bom e mau:

Depois de tantos combates
o anjo bom matou o anjo mau
e jogou seu corpo no rio.

As águas ficaram tintas
de um sangue que não descorava
e os peixes todos morreram.

Mas uma luz que ninguém soube
dizer de onde tinha vindo
apareceu para clarear o mundo,
e outro anjo pensou a ferida
do anjo batalhador. (ANDRADE, 1995, p. 84)

Para um leitor habituado com a *dicção* drummondiana, a leitura dos primeiros poemas de Cabral apresenta uma familiaridade difícil de ser encontrada no próprio Cabral pós *O engenheiro*. Como tentamos demonstrar, não apenas na composição à maneira do mestre modernista, mas na própria escolha de temas e elementos centrais dos poemas, a influência se processou em demasia, possibilitando, hoje, esta nossa leitura. No entanto, é importante dizer que aquele leitor menos afeito ao texto drummondiano não encontrará dificuldades em evidenciar a grandeza de *Pedra do Sono* por si só, como fizera Antonio Candido em sua primeira leitura. A bem da verdade, quando discutimos e evidenciamos elementos da ordem da influência poética, estamos, também, denunciado nossa própria angústia, nossa própria má leitura de outros poetas. Por isso entendemos que o que foi proposto aqui, como parâmetro para a leitura de *Pedra de Sono* e dos *Primeiros poemas*, foi algo próximo do sugerido por Otto Maria

Carpeaux em sua leitura de Graciliano Ramos: construir o meu João Cabral de Melo Neto.

Considerações finais

Trabalhar com duas grandes potências como Cabral e Drummond, embora prazeroso pela própria natureza do objeto de estudo, mostrou-se também penoso por dois motivos: primeiro pela complexidade das poéticas envolvidas, que quanto mais julga-se conhecer, mais o mundo se abre em infinito, mostrando o quão diminuto parece o nosso esforço; segundo porque, ao priorizar um Cabral anterior ao *O engenheiro*, trazíamos à superfície o *corpus* poético que o próprio autor não demonstrava muito interesse em resgatar. Contra o primeiro penar nos valem os ensinamentos de Bloom para a *angústia da influência poética* e agimos sob o signo da *angústia da ignorância acadêmica*, onde, a exemplo do jovem efebo que se angustia com a poética dos seus precursores mais fortes, o jovem crítico também se vê no mesmo dilema frente às forças do seu objeto de estudo e de suas referências bibliográficas. Do segundo motivo, rapidamente nos libertamos do peso, pois quanto mais fundo mergulhávamos, mais o *corpus* dos primeiros poemas de Cabral emanava luz sobre toda a sua obra, assumindo-se como parte fundamental do todo. Evidente que a prosa crítica de Cabral, com a qual nos ancoramos, serviu, sobremaneira, para estabilizar o mergulho.

A teoria da influência desenvolvida por Bloom, como vimos, seduz mais pelas proposições gerais que estabelece sobre a angústia a que é lançado o jovem poeta no enfrentamento com o seus precursores mais fortes, do que propriamente enquanto uma técnica auxiliar para uma análise mais metódica de um poema. Nesse sentido, o seu discurso, embora teórico, tende a agradar muito mais o olhar que nele vê a possibilidade de uma compreensão artística de um tema tão singular quanto a influência. Não foi outro o nosso objetivo. Apropriar-mo-nos dos ensinamentos de Bloom, não para seguir-

lhe a cartilha das proporções revisionionárias, acusando pontualmente num verso o processo de *daemonização* do poeta em relação ao *poema-pai*, por exemplo. Importava-nos, muito mais, tê-lo como pano de fundo de todo o trabalho, revelando sua teoria numa carta ou num poema do jovem Cabral a Drummond. Para que esse processo ocorresse do modo mais natural possível e sem prejuízo da nossa hipótese inicial de trabalho, foi fundamental desvelar o texto “Poesia e Composição” de Cabral no segundo capítulo, filiando-o, na medida do tangível, às proporções de Bloom, apresentadas no primeiro capítulo. Pareceu-nos clara a preocupação comum aos dois autores – Cabral e Bloom – com o futuro da poesia e com a defesa do que se tem chamado de cânone literário. Embora saibamos que não são poucas as ressalvas a esta ideia, principalmente após a ascensão dos *Estudos Culturais*, julgamos que a sua recusa total em nome do *social*, da *inclusão*, da *diversidade* tende, também, a uma aceitação de *tudo* e de *todos* que, sabemos, em qualquer circunstância, premia, quando muito, a medianidade. Contra a qual, devíamos todos erguer-nos contra.

Ao propormos, no terceiro capítulo, uma leitura cronologicamente detalhada das missivas trocadas entre Cabral e Drummond, agimos em favor da teoria da influência e não, como à primeira vista pode parecer, em prol do simples biográfico. Creditamos a este tipo de análise a responsabilidade por traçar um painel mais generoso da formação intelectual dos autores que, além das leituras de livros e de mundo, também se realiza na *lição de amigo* quando este escreve *cartas a um jovem poeta*.

A revisão da fortuna crítica de *Pedra do Sono*, mais que obrigatória por questões de método e técnica de pesquisa, assume nova perspectiva com a publicação do livro *Alguma poesia*: o livro em seu tempo, organização de Eucanaã Ferraz para o Instituto Moreira Sales em comemoração dos 80 anos da publicação do primeiro livro de

Drummond. Penso que uma nova categoria de reedição de obras de primeira linha foi criada, atribuindo a estas revisões um caráter mais didático do longo percurso crítico que uma obra tem que percorrer para assumir o seu papel de pedra fundamental de uma poética.

Ao capítulo final, coube o papel de vitrine das poéticas dos nossos autores, buscando nos versos de Cabral de *Pedra do Sono* e *Primeiros poemas* elementos capitais que justificassem nosso discurso em defesa da influência maior de Drummond do que de outros autores. Acreditando que esta hipótese inicial tenha sido comprovada, nos parece possível pensar que, ainda à luz da teoria de Bloom acerca da angústia da influência, o desvio iniciado por Cabral a partir de *O engenheiro*, distanciando-se o máximo possível de elementos poéticos dominados por Drummond, foi decisivo para alçá-lo, também, ao papel de grande pai da poesia brasileira, ou como ele mesmo preferia: *árvore à sombra da qual mais poetas cresceram no Brasil*.

No documentário *O artista inconfessável* produzido pela Editora Alfaguara para comemorar o relançamento da obra de João Cabral, Chico Buarque declara que “quando você está lendo João Cabral ele é o melhor de todos. Quando você entra naquele mundo, você não quer saber de outra coisa”. A declaração, emitida após a ressalva de que não gosta muito da ideia de definir este ou aquele autor como melhor, auxilia-nos na conclusão desse trabalho, pois reflete o sentimento que imperou nesses últimos anos, onde o convívio contínuo com a poética cabralina fez abrir um campo de possibilidades – acadêmicas e pessoais – antes outorgado apenas a Drummond. Em alguma medida, este talvez até fosse um dos objetivos quando focamos nossa leitura em *Pedra do Sono*, pois havia no estudo da possível angústia de Cabral em relação a

Drummond a nossa. Compreender, portanto, como o autor de livros como *Psicologia da composição* e *Educação pela pedra* havia se libertado do pai, mais que estudo, funcionaria com ensinamento. Se ao *estudo* podemos medir o resultado, posto que empírico, encadernado e apresentado como dissertação, o *ensinamento* do parricídio poético só o tempo poderá comprovar sua eficácia. Ademais, resta saber se a angústia, antes de um grande pai, agora não se fará em dobro. Penso que sim.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A Rosa do Povo*. 11ª Ed. Rio de Janeiro, 1991.
- _____. *Sentimento do mundo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ANDRADE, Mario de. *A lição do Amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro, 1982.
- ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- _____. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. *Um mapa da desleitura: com novo prefácio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- Cadernos De Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. 3ª reimpressão. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
- CANÇADO, José Maria. *Sapatos de Orfeu*. São Paulo: Globo, 2006.
- CANDIDO, Antonio. “Notas de Crítica Literária – Poesia ao Norte” In.: CANDIDO, Antonio. *Textos de Intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, pp. 135-142.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)* 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma – Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CRESPO, Ángel e BEDATE, Pilar Gomez. “Realidad y forma en la poesia de João Cabral de Melo”, *Revista de Cultura Brasileña*, VIII, 1964, pp. 5-69.

- FREIXIEIRO, Fábio. “Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa)”. In: *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOUAISS, Antônio. “Sobre João Cabral de Melo Neto”. In: HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago: 1976.
- LIMA, Luiz Costa. “A traição consequente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e antilira: Mario, Drummond, Cabral*. 2ª ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. “Da função moderna da poesia.” In *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- _____. “A Geração de 45”. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. “Poesia e Composição”. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- _____. *Poesias completas: 1940-1965*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 355.
- _____. *Primeiro poemas*. Organização e introdução de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Diretoria Adjunta de Cultura e Extensão, 1990.
- _____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NUNES, Benedito. “A ‘Geração de 45’ e João Cabral”. In: *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Marly de. “Prefácio”. In: MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- WISNIK, José Miguel. “Drummond e o mundo” In: NOVAES, Adauto. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.