

O discurso de João Cabral de Melo Neto e a construção da modernidade brasileira

Helânia Cunha de Sousa Cardoso

UNIPAM

Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG

Resumo Este artigo tem o objetivo de recuperar o conceito de modernidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, destacando as marcas da tradição e da ruptura no discurso cabralino. Nesse sentido, investiga a contribuição do poeta pernambucano para o projeto de construção do Modernismo no Brasil.

1. Considerações iniciais

Para se discutir o processo de construção da modernidade no discurso de João Cabral de Melo Neto, dois caminhos são inevitáveis. O primeiro deles é o que estabelece o que há de novo, o que há de original no projeto do poeta em relação à tradição brasileira; e o segundo é o que propõe a permanência de traços da tradição no modernismo cabralino.

A primeira perspectiva é a escolhida pela maioria dos textos produzidos pela crítica que investiga a trajetória de Cabral no contexto literário brasileiro, uma vez que, como observa Silviano Santiago (1989):

estamos mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, para usar a expressão de Octavio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg, e assim no infinito. A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado (SANTIAGO: 1989, p. 94).

Já a segunda opção se vincula ao momento em que os críticos brasileiros, a partir da década de 80, resolveram fazer o que Silviano chama de “uma revisão crítica do moderno, em particular do modernismo, abrindo caminho para o pós-moderno e o pós-modernismo respectivamente” (1989, p.95), momento em que a tradição é recuperada e reinventada.

O presente artigo deseja dar continuidade a essas investigações, uma vez que o projeto poético de João Cabral de Melo Neto parece recuperar algumas marcas da tradição ao se inventar como *novo*. Nesse sentido, pretende-se observar até que ponto essa herança do passado contribui para o projeto de inovação dessa poética. Por outro lado, tenta-se averiguar em que medida esse discurso favorece a construção da idéia de modernidade no Brasil, a partir da década de 40.

A hipótese é a de que, na esteira de Paz, Cabral parece construir ao longo de sua obra (de forma dispersa ou concentrada) os seus conceitos de modernidade. A obra do poeta nordestino consiste em não separar a busca do *novo* da busca da sua origem, enquanto poeta brasileiro, ambas configuradas, na obra de Paz, como negação do estabelecido e desejo de alteridade, então, sob a sua ótica, em constante tensão.

Para tanto, pretende-se retomar os ensaios e as conferências do poeta, publicados no livro *Prosa*¹; algumas entrevistas concedidas nas décadas de 80 e 90,² bem como parte da correspondência trocada com Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.³

Em todos esses textos, o poeta chama a atenção para o diálogo que deve existir entre a nova geração de poetas de sua época e as velhas tendências consagradas pela tradição da poesia brasileira, a fim de que se possa configurar um novo tipo de poesia que corresponda às necessidades de comunicação exigida pela modernidade brasileira.

2. O poeta pernambucano e o conceito paziano de modernidade

Ao tratar do conceito de modernidade em Octavio Paz, Maria Esther Maciel (1995) observa que o poeta mexicano segue um trajeto ambivalente, detectando a tradição no novo e o novo na tradição. Ao fazer isso, Paz parece desmitificar a idéia de modernidade (confundida com vanguarda) apenas como recusa ao passado (tomado como um depositário de tradições mofadas) e de exaltações da novidade (esta, vinculada unicamente ao culto do futuro). Paz vê o Romantismo como o ponto de partida para se compreender a unidade ambivalente de toda uma constelação moderna de poetas, à qual se filia como poeta-crítico ao delinear a sua própria tradição. Desse modo, Paz diverge da visão de Eliot sobre a conciliação harmônica, ao afirmar uma permanente tensão entre as gerações literárias.

No entanto, a modernidade de Paz estaria mais próxima de Eliot do que de Pound. Mais próxima, ainda, de Jorge Luis Borges, por se fundar numa poética da intertextualidade.⁴ “E mais, trata a questão da tradição também no âmbito complexo da realidade latino-americana, de onde emerge a problemática da ‘identidade cultural’, da qual não se ocuparam os poetas-críticos do modernismo norte-americano” (MACIEL: 1995, p. 197).

Essas considerações sobre a obra paziana sinalizam para a possibilidade de aproximação entre o projeto de construção da modernidade de Paz e a proposta cabralina. Para isso, é necessário observar que traços da tradição da literatura brasileira, seja do período

¹ MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. Os textos de Cabral são comentados na seqüência em que foram publicados em seu livro *Prosa*. Há momentos em que preciso citar diretamente o texto do poeta, a fim de contextualizar as idéias que se pretende destacar neste estudo.

² São analisadas algumas entrevistas de Cabral, reunidas na obra *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN/ Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

³ Reunida por SUSSEKIND, Flora, in: *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

⁴ Na mesma vertente de Borges em “Kafka e seus precursores”, Paz acredita que ao poeta (concebido como leitor-tradutor-crítico de outros poetas) cabe eleger seus próprios clássicos e subvertê-los. A fidelidade à tradição, nesse caso, se manifesta, paradoxalmente, através da traição.

colonial, seja das gerações modernistas, são inscritos na obra de João Cabral de Melo Neto e em que medida esses traços contribuem para a construção do Modernismo no Brasil.

Dois estudos⁵ realizados nesse sentido apontam para a capacidade do poeta de assimilar criticamente a contribuição das gerações artísticas que o antecederam. Dentre as marcas evidenciadas nessas pesquisas, podem ser destacadas, como pontos de conexão com o passado: o aproveitamento de temas históricos, a preocupação descritivo-geográfica, a marca da prosa no verso, a preocupação da poesia como construção, a plasticidade das imagens, na perspectiva de Flora Sussekind (1998, p. 31); ou a poética da recusa, da negação, “a minimização do melódico, a diluição de fronteiras entre o prosaico e o poético, a utilização de um léxico sem chancela, o gosto de solapar o sublime”, como propõe Antônio Carlos Secchin (1999, p. 309).

A despeito dessas “semelhanças”, o poeta é visto dentro de um “movimento apreciativo de exclusão” (Sussekind), ou como um “autor-ilha” (Secchin) no contexto da tradição da poesia brasileira.

Essa vertente crítica é respaldada pelos ensaios cabralinos, nos quais o autor chama a atenção para o diálogo que deve existir entre a nova geração de poetas de sua época e as velhas tendências consagradas pela tradição da poesia brasileira, como poderá ser observado na seqüência desse estudo.

3. O artista e a tradição

No estudo sobre a pintura de Juan Miró, publicado em Barcelona em 1950 e ilustrado pelo próprio Miró, Cabral destaca a capacidade do pintor de se libertar da composição renascentista, sem destruí-la:

A composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor (MELO NETO, 1998, p. 23).

A particularidade da pintura de Miró estaria, portanto, no diálogo crítico constante do pintor com a tradição da pintura renascentista e pós-renascentista. O que Cabral pretende mostrar é que em Miró há a valorização do fazer. Seus quadros, segundo Cabral, são “um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta” (MELO NETO: 1998, p. 39). Nessa concepção, o ato de criação é mais importante que a obra criada.

Portanto, o compromisso de Miró com o “novo” pode ser revelado, não por seu aprisionamento a pressupostos teóricos, mas por sua reflexão permanente acerca do processo de criação. Em Miró, mais vale a luta contínua do gesto criador na procura de trans-

⁵ Conferir SUSSEKIND (1998), em “Com passo de prosa – voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”; *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*, de SECCHIN (1999), no capítulo “João Cabral: Marcas”.

cender os limites temáticos que a cristalização de formas e a profusão de cores. Desse modo, o pintor é visto como aquele artista que está em “permanente depuração de seus hábitos visuais, através da luta contra o hábito e habilidade – nesse ponto anterior à pintura” (MELO NETO: 1998, p. 46).

Na final do estudo sobre a pintura de Miró, Cabral vai usar o adjetivo *vivo*, traço relevante para se entender o seu projeto de modernidade e que está, constantemente, reiterado no discurso crítico e literário do poeta:

Na conversa de Miró, uma palavra existe: *vivo*, a meu ver, muito instrutiva. *Vivo* é o adjetivo que ele emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de *vivo* é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou desse equilíbrio, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida (MELO NETO: 1998, p. 47).

O conceito de *vivo*, explicitado na citação, revela a *práxis* artística de Miró. Parece que o pintor pretende a leitura metamórfica de uma realidade também metamórfica, na qual todos os objetos estão sujeitos a contínuas mutações. O resultado desse fazer é o esvaziamento da linguagem artística, desencadeando o estranhamento: o objeto artístico fere a acomodação cotidiana.

Vivo, portanto, pressupõe uma postura reflexiva do artista e a sua luta obscura e lenta pelo dinamismo na pintura. Nesse sentido, o artista inova a sua proposta, ao mesmo tempo em que resgata um pouco da tradição de um tipo de realismo que possibilita uma visão clara, transparente, *viva* da realidade.

Esse procedimento aproxima o pintor de seu crítico-poeta, uma vez que a composição poética cabralina, em todas as suas fases⁶, está ligada à reflexão metalingüística. Marly de Oliveira, no prefácio da obra *Prosa*, ao lembrar o poema que Cabral dedicou ao pintor⁷, confirma essa aproximação. Ambos estariam preocupados com um tipo de arte nova, “cuja qualidade seria o ‘vivo’ da coisa, o inquietante território ‘onde a vida é instável e difícil’” (MELO NETO: 1998, p. 06).

Atentando para a produção poética de Cabral, observa-se que o adjetivo *vivo* comparece em diferentes momentos de sua poesia. Na fase construtiva, *vivo* assume uma conotação mais concreta, visual. Vale lembrar que mais de um leitor-crítico de Cabral aponta para a luta do poeta nordestino para assegurar sua opção por uma poesia luminosa, clara.⁸ Poesia que demanda um olhar atento, lúcido, diante da realidade:

⁶ Na publicação de *Duas águas*, poesia completa até 1956, o poeta divide a sua obra em dois momentos distintos: o momento construtivo, experimental, que vai até *Psicologia da composição* (1946-1947); e o momento participante, social, que se inicia com *O cão sem plumas* (1949-1950).

⁷ Trata-se do poema “O sim contra o sim”, do livro *Serial* (1959-1961).

⁸ SENNA, Marta de. *João Cabral – tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980; PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas* (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto). São Paulo: Perspectiva, 1983. A autora observa que as imagens têxteis que aparecem em *Psicologia da composição*, sugerem “brancura, limpeza,

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma

longe de mim mil metros
(MELO NETO, 1986, p. 375)⁹

RAIMUNDO:

Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso (MELO NETO: 1986, p. 372)¹⁰

Deve-se ressaltar, também, que esses textos foram produzidos na fase em que o poeta começa o diálogo com outras vozes artísticas: Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardozo, Vicente do Rego Monteiro, Ledo Ivo, Mallarmé, André Masson, Picasso, Le Corbusier, Paul Valéry, Jorge Guillén, dentre outros. É uma fase de intensa pesquisa e reflexão acerca da produção artística brasileira.

Ao entrar na fase do personagem Anfião, metáfora da tradição do indizível, na qual o personagem abandona a sua flauta no deserto, depura a sua linguagem, mineraliza a palavra, Cabral volta-se aos modelos artísticos que intensificaram o antilirismo. O sentido da precisão, da análise, da depuração da linguagem, são tomados a Jorge Guillén e a Ledo Ivo, nomes recuperados na epígrafe inicial da obra *Fábula de Anfião* e na dedicatória de poema “Psicologia da composição”, respectivamente.

Mineralizada a *dicção*, o poeta passa a tratar da realidade pernambucana, onde percebe uma atmosfera mineral, um homem *vivo*. Surge, então, a fase social, iniciada pela obra *O cão sem plumas*, dedicada a “Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe” (MELO NETO: 1986, p. 303). A partir de então, o *vivo* se concretiza em rio “espesso e real”, que conversa: “A história é uma só/ que os rios sabem dizer”¹¹ (MELO NETO: 1986, p. 284). Ou então se torna “presença viva”, na vida severina do retirante nordestino.

Na fase da poesia que inicia o diálogo com outras culturas, sobretudo com a cultura espanhola, o adjetivo *vivo* retorna aos poemas. No entanto, essa palavra assume conotação sonora, oposta à da tradição brasileira, ao associar-se à explosão do canto flamenco:

O canto da Andaluzia
(...)
Tem alfinetes nas veias
que mas veias se atropelam,
tem mantas de carne viva
colorindo sua alma inteira
mas o timbre desse canto
que acende na própria alma

um impulso de purificação” (p. 61) e AFONSO, Antônio José Ferreira. *João Cabral de Melo Neto – uma teoria da luz*. Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1995.

⁹ “Poema”, do livro *Pedra do sono* (1940-1941).

¹⁰ *Os três mal-amados* (1943).

¹¹ “Discurso do Capibaribe” de *O cão sem plumas* (1949-1950) e “Conversa de rios”, de *O rio* (1953).

o cantor da Andaluzia
procura-o no puro nada.
(MELO NETO: 1986, p. 265)¹²

O cante hondo às mais das vezes
desconhece essa distinção:
o seu lamento mais gemido
acaba em explosão.

Tão retesada é sua tensão,
tão carne viva seu estoque,
que ao desembainhar-se em canto
rompe a bainha e explode.
(MELO NETO: 1997, p. 47)¹³

Além de atributos visuais, a palavra *vivo*, no contexto dos poemas, está relacionada a um tipo de musicalidade não consagrado pela tradição artística do Brasil, pois Cabral nega a tradição de uma poesia musical, de ritmo melódico, fluente para alcançar uma outra consciência de música: aquela ditada pelo sotaque da “frase de pedras”, pelo timbre “a palo seco”, “a contra-pêlo”, em que a voz “só dispõe do que ela mesma ponha”.¹⁴

4. O poeta e a originalidade

Na terceira conferência¹⁵ publicada no livro *Prosa*, João Cabral chama a atenção do leitor para o contexto da crítica brasileira que cobra dos poetas “uma expressão original” (1998: p. 53), autêntica:

Para empregar uma palavra bastante corrente na vida literária de agora, o que se exige de cada artista é que ele transmita aquilo que em si mesmo é autêntico, sua autenticidade será reconhecida na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida.”
(MELO NETO: 1998, p. 53)

O primeiro passo a ser dado pelo poeta em busca dessa originalidade, segundo Cabral, seria procurar, entre os autores de seu tempo, aqueles com cuja tendência haveria uma identificação, até o dia em que pudesse “dar expressão ao que nele é diferente” (MELO NETO: 1998, p. 57) do seu precursor:

É 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 à custa da eliminação de tudo o que ele pode localizar em outros, que o jovem autor pensa ter desencavado aquele material especialíssimo, e exclusivo, com que construir sua literatura (MELO NETO, 1998, p. 57).

¹² “Diálogo”, de *Paisagens com figuras* (1954-1955)

¹³ “El cante hondo”, do livro *Museu de tudo* (1966-1974).

¹⁴ As citações foram retiradas dos seguintes poemas: “Paráfrase de Reverdy” (*Museu de Tudo*) e “A palo seco” (*Quaderna*, 1956-1959).

¹⁵ *Poesia e composição*, pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952.

Esse momento da “volta ao mundo” parece corresponder ao que Jean-Michel Rey (2002) chama de “tempo de tormenta”, ao tratar do nascimento da poesia em Antonin Artaud:

Nesse tempo de tormenta, há o sonho de uma escrita que seria capaz de fraturar uma tal circularidade, de desfazer sua pressão – para deixar lugar para outra coisa. É o que começa a se produzir com esse jogo introduzido entre a referência grega – a frase de Anaximandro, enquanto enunciado “fundado”, longínquo, pré-filosófico – e a menção religiosa (“o primeiro deus”...) jamais unívoca, aliás – que é causa de sua riqueza e precariedade. Escrever consiste também em efetuar tais precipitados, mistura de gêneros; como uma confusão ativa dos predecessores. Talvez trate-se do primeiro passo pra um processo de liberação da influência alheia, a parte do outro (REY, 2002, p. 35).

Ao se liberar da “parte do outro”, o poeta encontraria a sua originalidade, o que nele seria “autêntico”. Alcançar a chamada autenticidade demanda reflexão em torno do fazer poético de seus precursores e do seu próprio fazer. O poeta é obrigado a se dobrar sobre o texto alheio e sobre o próprio texto, tornando-se um crítico da arte de seu tempo e um crítico de si mesmo na busca do novo.

Cabral retoma a idéia de continuidade e originalidade em arte ao tratar da geração de 45, em quatro artigos publicados no *Diário Carioca*, em 1952. A particularidade da geração de poetas de 45 é a descoberta de um *timbre* próprio, dentro do conjunto de velhas *vozes*:

Diferente do poeta de 30, ele não pode apenas confiar-se à sua voz. Ele tem de refletir sobre ela, e, de certa maneira, dirigi-la. A criação de sua poesia não coincide mais com a criação da poesia brasileira. Os tiques de sua voz já não têm força de inaugurar um estilo. Ele tem de submeter-se às formas que encontra (MELO NETO: 1998, p. 77).

O traço comum entre os poetas de 45 é o fato de partirem da experiência de um poeta mais antigo. Desse modo, Cabral reafirma a tese da necessidade dos novos poetas de estarem sintonizados com as *vozes* consagradas pela sensibilidade vigente em suas épocas, como ponto de partida para a realização de uma nova poesia:

Seria necessário que cada um deles estivesse armado da aguda consciência de si mesmo e da tradição em que se tem de mover, inicialmente, a fim de poder apressar o processo de liberação por meio da eliminação de tudo o que em sua voz soasse como eco da voz de alguém (MELO NETO: 1998, p. 79).

5. O papel do leitor no projeto da modernidade cabralina

Consciente do seu papel de poeta-crítico, Cabral, em seus textos teóricos, propõe uma reflexão sobre a chamada poesia de “inspiração” e o tipo de composição que exige um “trabalho artístico”. Ele acredita que as idéias correntes sobre a poesia moderna partem desses dois extremos. A poesia de inspiração sendo aquela escrita em linguagem corrente, resultante de pouca elaboração, cuja essencialidade estaria no tom:

É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar das palavras, sua música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (MELO NETO: 1998, p. 60).

O primeiro tipo de poesia desdenha os efeitos formais e todo apelo à inteligência é marcado pelo *tom*, ou pela entonação, ou pela musicalidade. Cabral parece limitar o termo *tom* ao sentido de musicalidade postulado por Antonio Candido (1981) quando trata de certa tendência da poesia romântica¹⁶. É importante ressaltar que o conceito da palavra *tom*, em teoria da literatura, aponta para um conjunto de variados traços estilísticos, independentes do tipo do discurso¹⁷.

Na seqüência de suas reflexões, Cabral comenta o segundo tipo de composição artística: aquele resultante do trabalho do artista. Nesse momento, parece haver um retorno às constantes propostas no estudo sobre Miró e na sua fase construtiva¹⁸. Por não se constituir como uma atividade limitada, aplicadora de regras, ou posterior à inspiração, essa tendência é convertida em exercício, ou seja, passa a valer por si, independentemente de seus resultados. Aceitar o predomínio do trabalho de arte é uma atitude raríssima no contexto literário brasileiro, segundo Cabral. Essa seria a forma de realização artística em que o poeta se tornaria um crítico de sua poesia:

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. (...) Não é de estranhar que muitas vezes esqueçam essa experiência, como tal, e que ela, ao ressuscitar, venha vestida de outra expressão, diversa completamente (MELO NETO: 1998, p. 65).

O poeta pernambucano acredita que a segunda tendência artística cria um “novo tipo de dicção” para a poesia brasileira. Essa nova *dicção* confunde-se com uma nova lei criada pelo poeta que, no entanto, não toma a forma de “catecismo para uso privado, um conjunto de normas precisas que ele se compromete a obedecer” (MELO NETO: 1998, p. 66). O único ponto de referência que o poeta tem ao escrever é a sua consciência, “a consciência de *dicções* de outros poetas que deseja evitar” (MELO NETO: 1998, p. 66).¹⁹

¹⁶ Ver o capítulo IV, “Avatares do Egotismo”, do 2.º volume da *Formação da Literatura Brasileira* (6 ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981, pp. 152-4)

¹⁷ Conferir MAIA, João Domingues. *Literatura, textos e técnicas*. São Paulo: Ática, 1995, p. 78.

¹⁸ Na opinião de Suttana, Cabral, ao falar de Miro, “demonstra que domina bem a gramática do formalismo, e com maior destreza talvez do que os seus melhores apologistas.” (2003, p. 247) Em parte, há realmente uma tendência formalista na construção da poesia de Cabral. No entanto, se observadas as duas grandes correntes do pensamento lingüístico (NEVES, 1997), há também um domínio do modelo funcionalista da linguagem, uma vez que o poeta, sobretudo na última fase de sua obra, volta-se para uma visão de linguagem como entidade não suficiente em si, mas se preocupa com as relações (ou funções) entre a língua como um todo e as diversas modalidades de interação social, a chamada comunicabilidade dos textos, e não tanto com as características internas da língua. O poeta parece frisar a importância do papel do contexto social na compreensão da natureza da linguagem, principalmente nas obras sobre Sevilha.

¹⁹ Muitas dessas *dicções* estão “Linguagens alheias”, do livro *Agrestes* (1981-1985).

Assim, através de referências a *vozes* diversas²⁰, modos de expressão “pouco vivas”, “escrita sem fala”, o poeta vai revelando o que procurava evitar na sua *dicção* poética. Buscava a sua “música desejada”, aquela:

como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do canto emoliente.
Na Andaluzia esse canto
insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepiando a alma e o dente.
(MELO NETO: 1997, p. 63)²¹

A segunda família de poetas, no entanto, se depara com contradições: o trabalho artístico torna-se uma violência contra si mesmo, uma vez que em cada novo livro há a preocupação em se cortar mais do que em se acrescentar ao que já está feito, em nome do que não se sabe. Uma outra questão levantada é que a obra de arte passa a valer por si, matando a comunicação com o leitor:

Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática (MELO NETO: 1998, p. 67).

Essa incomunicabilidade da arte, esse desprezo pelo leitor resultam de um processo criativo o qual, por se tentar escrever para um leitor possível, funda as bases do hermetismo na poesia. Cabia ao crítico, em outros tempos, assegurar a comunicabilidade da arte. Ao autor era exigida essa comunicação com o leitor. Na contemporaneidade o poeta “fala sozinho de si mesmo, de suas coisas secretas, sem saber para quem escreve. Sem saber se o que escreve vai cair na sensibilidade de alguém com os mesmos segredos, capaz de percebê-los” (MELO NETO: 1998, p. 68).

Essa constante preocupação com a comunicabilidade da obra de arte pode ser vista, também, como herança da tradição, a qual remete a “certo realismo de base que, desde sempre, tem se manifestado como uma constante não só da poesia e da ficção brasileira, mas de todo o pensamento da crítica que a espelha e a comenta ao longo do século XX” (SUTTANA: 2003, p. 53).

Por outro lado, essa obsessão sinaliza para uma *nova* literatura que demanda um *novo* tipo de leitor. Que leitor seria esse? Percorrendo depoimentos e a poesia de Cabral, algumas características desse leitor podem ser encontradas: um leitor que se identifica com o texto lido, que tem desejo e prazer em lê-lo:

²⁰ Conferir os poemas “Encontro com um poeta” de *Paisagens com figuras*; “O sim contra o sim”, de *Serial* (1959-1961); “A Pereira da Costa”, “O pernambucano Manuel Bandeira”, “Murilo Mendes e os rios”, de *Museu de Tudo*; “Tio e sobrinho”, de *A Escola das Facas* (1975-1980), “The return of the native”, de *Agressões*, dentre outros.

²¹ “Ainda el cante flamenco”, de *Museu de tudo*.

(...) A leitura é, para mim, a coisa mais importante. Quando me perguntam o que aconselharia a um jovem para ler, eu digo que, para ler, é preciso ter prazer. Quem tem esse prazer vai descobrindo o que quer ler. As escolas deviam ensinar aos jovens o prazer da leitura. Infelizmente, não o estão fazendo. Noto que cada dia se lê menos. A TV está tirando das pessoas o hábito da leitura. Mas, me pergunto: como alguém pode ser um bom médico ou um bom físico sem ler? A leitura é cada dia mais necessária e cada dia se lê menos. (MELO NETO, apud ATHAYDE: 1998, p. 51).

Leitor ativo, configurado na imagem daquele que assume o papel de tradutor, porta-voz dos trabalhadores do engenho, como o garoto de a “Descoberta da literatura”²²: essa é a característica do leitor proficiente, que sente a necessidade de frequentar essa poesia de forma atenta e cautelosa e não se cansa de se surpreender diante das possibilidades de *tecer* significados provocados pelo movimento dinâmico e *vivo* desse discurso:

[Eu defendia] uma poesia que chegasse ao povo. Eu achava que a poesia estava fechada demais e tentei abri-la um pouco mais. Mas depois eu vi que era um negócio muito difícil por essa coisa de que o leitor no Brasil é a elite, de forma que você, queira ou não queira, acaba escrevendo para essa elite. Como é que você vai escrever para o sertanejo, que não sabe ler? (MELO NETO, apud ATHAYDE: 1998, p. 111)²³

Seja qual for esse leitor, Cabral, em 1954, com a Tese “Da função moderna da poesia”, insiste na idéia da comunicabilidade em poesia, ao observar que os poetas modernos não inventaram o verso e a linguagem que a vida moderna exige, não conseguem se “comunicar com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente” (MELO NETO: 1998, p. 100). O poeta contemporâneo desconhece os meios de difusão que podem levar a poesia à porta do homem moderno, como o rádio, a televisão e o cinema, por exemplo, e não sabe adaptar os gêneros literários ao contexto da modernidade. Tudo que conseguiu foi produzir um tipo de poema que desconsidera a função social de comunicação.

A comunicabilidade da obra de arte, tão reiterada pelo poeta, não corresponde ao tipo de linguagem observada por Candido (1976) na produção literária brasileira: “certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura” (1976, p. 81).

5. Considerações finais

Esse breve percurso pelo discurso do poeta pernambucano, num primeiro momento, tentou averiguar o conceito de modernidade que atravessa o discurso de Cabral. Observou-se que, se por um lado Cabral reencontra a tradição, por outro, há um forte sentido de ruptura nessa obra, na medida em que os traços de originalidade propostos contribuem para uma depuração da imagem poética de seus ornamentos tradicionalmente apresentados na lírica brasileira e demonstram a consciência do poeta quanto à necessidade de adaptar a sua linguagem às condições da vida moderna, através da apresentação de imagens

²² In: *A escola das facas* (1975-1980), p. 129.

²³ Conferir *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!* São Paulo, 22 maio 1994.

inacabadas, em constante desdobramento. Esse tipo de linguagem consegue despertar no seu leitor/público uma atitude ativa, “que possibilita continuar o movimento constitutivo do objeto, que se apresenta inacabado no passo a passo da leitura”, como observa Ivo BARBIERI (1997, p. 36).

Portanto, poesia *viva*, autêntica, organizada sob nova *dicção*, por uma *voz* dissonante, cujo *timbre*, cujo *tom* “a palo seco” alcança o leitor. Essa parece ser a *dicção* poética cabralina, construída a partir do calar e do falar em relação ao outro, aos seus precursores. Enfim, o que o poeta procura é apenas produzir uma *voz audível* no contexto literário brasileiro da modernidade.

Referências bibliográficas

AFONSO, Antônio José Ferreira. *João Cabral de Melo Neto – uma teoria da luz*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995.

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

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna, in: CHIAMPI, Irlemar (org.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1992, pp. 102-119.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2001 (4 vols.).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MACIEL, Maria Esther. *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

MAIA, João Domingues. *Literatura, textos e técnicas*. São Paulo: Ática, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940-1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

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

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade* (poema para vozes). São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia*. Trad. Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SENNA, Marta de. *João Cabral* (tempo e memória). Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Por um modo novo e completo de ler a poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. 1995. 295 p. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SUTTANA, Renato Nésio. *João Cabral de Melo Neto: o poeta e a voz da modernidade*. Tese de Doutorado – Literaturas de Língua Portuguesa. Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, 2003.