

Poesia e experiência histórica no “primeiro” João Cabral

*Aulus Mandagará Martins**

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a produção poética inicial de João Cabral de Melo Neto, verificando como, sobretudo em *A pedra do sono* e *Os três mal amados*, o poeta dialoga com Carlos Drummond de Andrade no sentido de configurar uma poesia de dicção própria, que procurava assimilar as conquistas formais do Modernismo, ao mesmo tempo em que dele se afastava.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência histórica; Poesia; João Cabral de Melo Neto

ABSTRACT

This article aims to analyze the early poetic production of João Cabral de Melo Neto, noting how, especially in *A pedra do sono* and *Os três mal amados*, the poet converses with Carlos Drummond de Andrade in order to configure a own poetry diction, which sought to assimilate the achievements of Modernism, while it was moving away.

KEYWORDS: Historical experience; Poetry; João Cabral de Melo Neto

* Doutor em Letras. Professor de Literatura do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, Pelotas, RS, Brasil. aulus.mm@gmail.com

A poesia de João Cabral de Melo Neto, considerada pela crítica como uma das contribuições mais originais para a lírica de língua portuguesa, parece, por isso mesmo, determinar certas dificuldades quando a tarefa é articulá-la ao contexto onde surgiu. A obra de Cabral forma “sem dúvida um corpo estranho no percurso de nossas letras”, escreve um de seus mais importantes estudiosos, que conclui:

Não há na poesia brasileira uma linhagem ostensiva onde comodamente se possa instalar a obra de João Cabral de Melo Neto. Essa espécie de orfandade, que faz dele um autor-ilha, não implica, insistimos, um processo criador isento da História, inclusive porque, se uma ilha se define em si, ela só se percebe por oposição ao continente (SECCHIN, 1996, p. 73,76.)

Não há como discordar da declaração do crítico, de sua bela imagem e de sua prudente ressalva; acrescenta-se que, no entanto, ao se colocar um poeta em perspectiva histórica, através da qual se procura compreender os liames de sua obra com a tradição literária, tem-se de considerar não apenas as linhagem de continuidade, onde se filiaría, mas também, e sobretudo, o modo como esse autor procura impor-se diante de um dado contexto, de um cenário, mais ou menos fechado, onde reivindica o direito de entrada. Nem sempre esse cenário é favorável ao surgimento de novas obras, como também é verdade que nem sempre esse cenário configura-se de acordo com as convicções estéticas dos novos poetas. Assim, o fato de um poeta não se filiar diretamente a uma das linhagens de sua tradição poética, não significa necessariamente que não se vincule à tradição — pode significar que seja esse o modo através do qual a ela se articule: negando-a. Claro está que muitos autores que negam a tradição são justamente aqueles que melhor se ajustam a ela. De qualquer modo, seja qual for a maneira como um autor mobiliza a tradição, interessa perceber que sua negação é uma estratégia através da qual ele procura legitimar sua obra ao campo literário. Assim, entende-se que a construção do projeto poético de João Cabral vincula-se a determinada experiência histórica através do modo como o poeta percebe as estruturas e valores estéticos então dominantes e a forma que em relação a elas se posiciona.

1 Do sopro noturno às coisas claras

De *Pedra do sono* (1942) a *O engenheiro* (1945), a poesia de João Cabral de Melo Neto expõe a trajetória de um poeta iniciante em busca de afirmação, em que as tomadas de posição estética ainda não são suficientemente claras ou consistentes. Esses poemas, aos quais se adiciona o ensaio “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941), constituem, entretanto, um *corpus* do qual uma análise de sua obra não pode se furtar, pois mostram as hesitações e as escolhas com as quais a conhecida dicção cabralina começa a se definir. Esse *corpus* foi aumentado com a publicação de *Primeiros poemas* (1990) que, além de restituir à *Pedra do sono* sua configuração original, com o acréscimo dos nove poemas suprimidos em suas edições posteriores, revelam dezenove peças inéditas escritas entre 1937 e 1940. Ainda pertencem ao *corpus* literário do “primeiro” João Cabral três poemas, cujos manuscritos, que permaneceram longamente esquecidos pelo poeta, foram publicados pelos *Cadernos de literatura brasileira* (1996) e que não figuram na *Obra completa*.

Dos poemas que constituem o seu livro de estreia, nada lembra o rumo que sua poesia seguiria posteriormente. Essa coletânea é dominada por um “complexo de imponderabilidade, que valoriza a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas” (NUNES, 1971, p. 36-7) bastante estranho às posições estéticas defendidas por Cabral, sobretudo a partir de *Psicologia da composição* (1947). O interesse desses poemas reside na verificação de que nenhum projeto literário nasce pronto e que sua elaboração pode se dar através de um processo em que as escolhas e posições adotadas passam por constantes reformulações.

O que chama, sobretudo, a atenção nos poemas de *Pedra do sono* é o modo como o jovem poeta começa a se definir em um campo literário marcado por tensões de várias ordens. De uma maneira bastante esquemática, a poesia brasileira, que se estende dos anos 1930 à primeira metade dos 1940, está consolidando novos caminhos, a partir das conquistas do Modernismo, ampliando-as ou a elas opondo-se – isso sem mencionar o fato de toda uma produção ainda aos “velhos moldes”, devido à pouca penetração do Modernismo nos centros mais afastados de São Paulo e Rio de Janeiro. A primeira metade da década de 1930 é considerada a “fase áurea de maturidade e equilíbrio” do Modernismo, pela superação dos “modismos e cacoetes dos anos vinte” (LAFETÁ, 1974, p. 20); essa maturidade acontecia ao mesmo tempo em que se observa, igualmente, a “normalização” e a “generalização” de seu sobro inovador, a “perda da

auréola do Modernismo, proporcional a sua relativa incorporação aos hábitos artísticos e literários” (CANDIDO, 1989, p. 185). Por outro lado, há reação conservadora contra o “clima desleixado da primeira fase modernista, reivindicando uma volta à disciplina e à ordem, à reflexão e ao rigorismo, à busca da forma e do equilíbrio”, enfim, uma “volta às regras do verso” (RAMOS, 1986, p. 195n.), que irá desembocar na chamada “Geração de 45”, preconizadora de uma poesia “séria”, escrita por “bons meninos”, incapazes de “fazer pipi na cama da literatura” (MERQUIOR, 1996, p. 49).

Assim, o campo literário que se apresentava ao candidato a poeta obrigava-o a definir-se em relação ao Modernismo, que simultaneamente colhia seus louros e era alvo de muitas críticas. Mas não apenas ao Modernismo, uma vez que muitas contribuições estrangeiras, algumas delas divergentes, começavam a circular, dentre as quais o movimento surrealista, as obras de Valéry, Pablo Neruda, Rilke e tantos outros (NUNES, 1971, p. 25-34).

O ensaio “A poesia de 30” de Mário de Andrade é sintomático desse período. Nele, o agitador Modernista faz um balanço da poesia que começava a surgir no início daquela década, apontando as contribuições, para o bem ou para o mal, do movimento que liderou. Mário de Andrade saúda o surgimento de quatro livros: *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem* (1930), de Manuel Bandeira; *Pássaro cego* (1930), de Frederico Schmidt e *Poemas* (1930), de Murilo Mendes. Todos esses poetas são, de uma maneira ou de outra, devedores do Modernismo, na compreensão de Mário de Andrade, principalmente no que diz respeito à “aquisição de ritmos pessoais” (ANDRADE, 1972, p. 28). Mário critica a “inconveniência” do verso-livre, que, devido à aparente facilidade, estimulou vários poetas, sobretudo os jovens, a publicarem seus livros. Não é o caso dos acima citados, poetas já maduros no manejo do verso.

O que se ressalta do ensaio de Mário de Andrade é a diversidade nas poéticas assinaladas. Os poetas que mais se aproximam, em que pese as profundas diferenças, são Manuel Bandeira e Carlos Drummond que, em certo sentido, cristalizam o verso-livre, utilizando-o na aquisição dos “ritmos pessoais”. Essa maturidade do verso-livre é alcançada por meio de seu uso mais consciente, do qual os metros tradicionais não estão afastados. Nesse aspecto, a poesia de Drummond é notável, no conceito do autor de *Macunaíma*. Por outro lado, Frederico Schmidt, apesar da grande admiração dos poetas

modernistas¹, parece estar longe do espírito renovador do Modernismo. Seu verso está ligado à “poesia burguesa” (ANDRADE, 1972, p. 37), de um gosto mais conservador, dominado pelo tom cristão, que será uma das vertentes desenvolvidas pela “Geração de 45”. O exemplo abaixo, transcrito do ensaio de Mário, ilustra o distanciamento de Schmitd em relação aos outros poetas citados:

Se não obedeceres à escolha do Senhor, será melhor
 Que os animais ferozes dividam teu corpo em pedaços,
 Que o mar te atire de encontro aos rudes rochedos
 E desabem sobre tua cabeça todas as desditas.
 Fortifica bem o teu espírito atormentado,
 Tira da tua fraqueza o teu heroísmo.
 Abandona toda a poesia do mundo que é inútil
 Pois a beleza distrai os homens e os diminui.
 Deixa o teu corpo fechado para todas as volúpias.
 Que a noite abandone teu corpo cansado,
 Porque teu papel é maior que tu mesmo — e o precisas cumprir!
 (SCHMITD, apud ANDRADE, 1972, p. 38).

A posição de Murilo Mendes em relação ao Modernismo também é interessante. Dos poetas citados, talvez seja o mais inovador no trabalho da imagem poética, o que se deve à influência do Surrealismo. No entanto, os pontos de contato de Murilo Mendes com o Modernismo não são poucos: o humor, a mescla do elevado e do sério “ao coloquial mais terra-a-terra” (ANDRADE, 1972, p. 37).

Esse reduzido panorama da poesia brasileira, cuja melhor compreensão exige um estudo mais acurado, mostra, entretanto, que as aquisições do Modernismo, apesar de ter sido um movimento de restrita abrangência, passavam por um período de reformulações, seja no sentido da continuidade, seja no da contrarreação. A hipótese com a qual se trabalha é que, naquele momento, a legitimação da obra nova deveria dar-se nessa perspectiva, ou seja, em relação ao Modernismo. Isso significa dizer que o Modernismo ocupava, no campo literário, o ponto a partir do qual os posicionamentos

¹Talvez seja um interessante objeto de estudo o fascínio que Frederico Schmidt exerceu sobre os poetas do Modernismo Brasileiro. Não apenas Mário de Andrade, que nele percebia qualidades e defeitos (“A poesia de 30”), como também Manuel Bandeira que, certa vez, no início da década de 1940, louva a poesia de Schmidt ao primo João Cabral, dizendo: “João, esse país é um país grande. Um país que dá um pintor como Portinari, um compositor como Villa-Lobos, um romancista como José Lins, um sociólogo como Gilberto Freyre, um poeta como Frederico Schmidt, só pode ser um país grande.” A resposta do primo é sintomática: “Manuel, eu estou inteiramente de acordo com você, menos no negócio do Schmitd. O Carlos Drummond é muito mais importante que o Schmitd.” Manuel Bandeira, ao que consta, ficou muito espantado com o juízo do primo: “Para o senso comum da época, Cabral está formulando uma heresia.” (CASTELLO, J., 1996, p. 69).

estéticos deveriam definir-se.² Nessa perspectiva é que se pretende analisar o livro de estreia de João Cabral de Melo Neto.

2 O panteão pessoal

A dedicatória e a epígrafe de *Pedra do sono* já orientam a reflexão sobre a tribo a qual o jovem poeta pretendia filiar-se: Carlos Drummond de Andrade e Mallarmé. Esses índices paratextuais prestam uma justa homenagem a poetas de sua predileção e, principalmente, figuram como testemunhos a anteciparem a pertinência da obra, em uma espécie de recomendações mudas que servem de garantia ao direito de a obra existir. Por outras palavras, legitimam os poemas conferindo-lhes de antemão um lugar no campo literário. Assim como houve tempos em que o poeta necessitava da autorização do rei ou da proteção de um mecenas para a sua obra vir à luz, o poeta moderno não prescinde de expedientes de legitimação. Mas com uma diferença fundamental: ele próprio pode escolher a quem conferir esse direito. Dessa maneira, suas escolhas podem definir suas opções estéticas, a posição que pretende ocupar no cenário literário onde se lança.

Dedicatória e epígrafe são, entretanto, elementos do paratexto com funções distintas. Enquanto a primeira tanto pode remeter a uma cortesia entre amigos ou parentes quanto a um atestado público de vinculação a ideias ou grupos ideológicos ou estéticos, a segunda uma vez que se trata de uma citação, pode significar apenas um esclarecimento, seja do título, seja do texto, uma frase enigmática, cuja intenção do autor não pode ser claramente detectada no texto, ou até mesmo um mero sinal de cultura, destituído de outra significação, além de se constituir em uma filiação prestigiosa (GENETTE, 1987, p. 110-49).

Esses índices paratextuais são, dessa forma, elementos ambíguos, pois seus significados nem sempre podem ser alcançados. De qualquer modo, sejam quais forem as “verdadeiras” intenções do autor, dedicatória e epígrafe deixam no texto alguma marca pela relação dialógica que provocam, pois, de acordo com Roland Barthes: “A operação na qual o outro está envolvido não é uma subscrição. É, mais profundamente,

²Lembra-se que se tem consciência de que o Modernismo não renovou *toda* a literatura brasileira, mas apenas alguns setores. No entanto, o ponto de vista que se adota é aquele de João Cabral, quer dizer, o espaço das tomadas de posição estética em relação ao qual se construiu seu projeto literário.

uma inscrição: o outro está inscrito, ele se inscreveu no texto, deixou aí seu rastro múltiplo” (1989, p. 69).

No caso de *Pedra do sono*, quais as marcas que Drummond e Mallarmé poderiam inscrever em poemas que pouco ou nada têm de drummondianos ou mallarmaicos, no estrito sentido da palavra? Muito mais do que uma influência direta, percebida através de aspectos formais ou temáticos, que são aliás “traídos”, para usarmos a expressão de Luiz Costa Lima (1995), e que de resto poderiam vir de outras leituras, talvez o “rastro múltiplo” que esses poetas deixam no livro de estreia de Cabral aponte mais para uma filiação ideal do que factual, até porque a influência mais sensível não parte nem de Drummond, nem de Mallarmé, mas de Murilo Mendes. Assim, antes de indicarem os modelos adotados por Cabral em seus poemas, dedicatória e epígrafes anunciam seu panteão pessoal, os poetas cujas obras lhe permite legitimar sua própria enunciação, frente (ou contra) às quais pretende conquistar seu espaço.

Certamente o poeta pode colocar em seu panteão autores divergentes entre si, como parece ser o caso de Drummond e Mallarmé. O que importa perceber, contudo, não é a coerência de suas escolhas (que, aliás, podem mudar de obra para obra), mas o sentido que essas escolhas têm no interior do campo literário. Da mesma forma como o autor pode posicionar-se pelo gênero, a formação de seu panteão pessoal indica qual tipo de poesia considera legítima em relação a suas aspirações estéticas.

3 A inscrição drummondiana

Drummond é uma inscrição constante na obra de Cabral. Tanto que não surpreende o fato de que antes mesmo do período de escrita de *Pedra do sono*, o poeta pernambucano já esteja às voltas com Drummond.³ É o que revelam pelo menos dois poemas de *Primeiros poemas* (“C.D.A” e “O momento sem direção”, dedicado a Carlos Drummond de Andrade), ambos de 1938, além de um manuscrito inédito sem título, datado de 1943 (“Difícil ser funcionário/ Nesta segunda-feira. / Eu te telefono, Carlos, / Pedindo conselho.”). Como se percebe, o jovem poeta sequer procura disfarçar a avassaladora presença de poeta mineiro, que, no ano da publicação de *Pedra do sono*, não tinha lançado mais do que quatro títulos.

³Segundo declaração de Cabral, nenhum poeta marcou tanto sua formação quanto Drummond. “A leitura de Drummond me trouxe a certeza de que eu podia escrever poesia” (CASTELLO, 1996, p. 69).

O livro seguinte de Cabral traz novamente o “múltiplo rastro” de Drummond, agora de forma mais nítida, pois *Os três mal-amados* tem como intertexto o poema “Quadrilha”, publicado em *Alguma poesia* (1930). Os críticos dividem-se em relação à importância dessa obra na trajetória poética de Cabral.⁴ O interesse dessa peça reside na leitura oblíqua que Cabral faz de Drummond. Na verdade, *Os três mal-amados* é um poema em que se reflete sobre os limites de uma poética e outra. Nele, Cabral tenta desviar-se o máximo possível de Drummond em uma verdadeira petição poética, na qual o que mais se evidencia é o desejo de marcar as diferenças. Esse movimento de desvio, ou até mesmo de negação da poética drummondiana, não contradiz o fato de Drummond ter sido eleito para o panteão particular de Cabral, uma vez que o “tribalismo” literário também vive seus impasses e disputas internas.

“Quadrilha” é um poema que assimila algumas das mais importantes aquisições do Modernismo brasileiro e que revela, por outro lado, as conquistas do poeta mineiro em relação ao movimento liderado por Mário e Oswald de Andrade:

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história (DRUMMOND, 1971, p.19).

A estrutura de “Quadrilha” assemelha-se ao poema-piada, gênero bastante utilizado pelos modernistas, em que o ritmo veloz e a fina ironia não amenizam a nota, por assim dizer, trágica do poema, antes a ressaltam. A leveza e a rapidez de “Quadrilha” devem-se ao ritmo que mimetiza o redemoinho de amores e desgraças e que captura tanto suas personagens quanto seu leitor a um estado de entrega, de abandono das forças volitivas. A ironia das situações e o humor corrosivo parecem colocar no mesmo turbilhão o destino e as pessoas que ele carrega. Por esses elementos, percebe-se o quanto Drummond soube afastar-se de Oswald, por exemplo, sem contudo prescindir de suas contribuições. A dicção drummondiana acrescenta às observações rápidas, anedóticas e maliciosas de Oswald uma ironia mordaz e algo desiludida que

⁴L. C. Lima considera que *Os três mal-amados* “não passa de um único comentário em prosa” do poema de Drummond (1995, p. 205); opinião semelhante pode ser encontrada em “O geômetra engajado”, de Haroldo de Campos, para quem *Os três mal-amados* é uma “incursão sem maior importância no poema dialogado” (1992, p. 80), enquanto que J. A. Barbosa, em *A imitação pela forma* (1975), atribui-lhe a matriz poética cabralina a ser desenvolvida posteriormente.

não se encontra em poemas como “A Europa curvou-se ante o Brasil” e “O capoeira”, de *Pau-Brasil* (1925), ou ainda “O pirata”, de *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927).

Drummond, ao utilizar uma *espécie* de poema-piada, coloca em seu horizonte o Modernismo, do qual retira uma fórmula já desgastada, que se revigora com seu sobro inovador. Já em 1931, Mário de Andrade reconhece a banalização do poema-piada, em virtude de suas facilidades, e censura Drummond por utilizá-lo em seu livro de estreia. Mário de Andrade culpa a “inteligência” do autor pela sua adesão ao poema-piada, uma “reação intelectual contra a timidez”, que “provoca amargor, provoca *humour*, provoca o fazer graça sem franqueza, nem alegria, nem saúde” (ANDRADE, 1972, p. 34. Grifo do Autor). Talvez Mário tenha amenizado o humor sem graça de Drummond, que é justamente a sua contribuição original ao Modernismo e, mais especificamente, ao poema-piada, que perde sua notação puramente episódica e ganha a irrisão crítica do humor corrosivo.

No entanto, a maior consistência de “Quadrilha” em relação aos poemas-piada do Modernismo e de Oswald, mais especificamente, talvez não tenha sido suficiente para João Cabral, que por certo já começava a refletir sobre uma poética de orientação racional. O fato de Cabral ter sentido a necessidade de estabelecer um diálogo intertextual com o poema de Drummond vai além do simples desejo de prestar homenagem a um poeta de sua admiração. Admiração ambígua, uma vez que *Os três mal-amados* estabelece um gesto legitimante *contra* “Quadrilha”, ou seja, revela a tentativa de construir uma poética que tenha o direito de existir junto com a de Drummond sem ser drummondiana.

Tentativa frustrada, naturalmente, porque Cabral ainda não tem elaborado os fundamentos que lhe permitam postular uma lírica que se imponha frente a de Drummond. Assim, o poema “Quadrilha” é modificado na perspectiva de instaurar uma poética isenta da dicção drummondiana. As transformações indicam os elementos rejeitados, sem apontar, contudo, para uma direção mais consistente. Assim, entre *Os três mal-amados* e “Quadrilha” estabelece-se uma relação de contrariedade: aquele nega o que este afirma, configurando, dessa maneira, uma tomada de posição que procura se legitimar combatendo aquela da qual pretende se afastar. O fracasso de *Os três mal-amados* deve-se, entretanto, ao fato de não conseguir esboçar o gesto inaugural dessa poética.

Há certa superficialidade no texto de Cabral, oriunda sobretudo das transformações um tanto quanto óbvias ao poema de Drummond. O ritmo de “Quadrilha” é rápido e envolvente, como já se disse, ao passo que em Cabral tem-se o ritmo pesado e lento de sua prosa reflexiva. Cabral corta a fluidez do poema de Drummond, mimetizada na mobilidade da quadrilha, substituindo-a por uma série de solilóquios, em que a fala de uma personagem não atinge à das outras. O humor corrosivo de Drummond é transformado em um pessimismo algo mórbido pelas palavras de Joaquim. Em suma, alterações que afetam a estrutura de “Quadrilha” em diversos níveis, como na passagem do verso para a prosa e em seu andamento rítmico, configurando indícios de uma poética que não consegue, entretanto, se estabelecer.

Isto se deve ao fato de *Os três mal-amados* ainda estar preso ao “sopro noturno” de *Pedra do sono*. Mesmo que se considere as intervenções de Raimundo como uma antecipação da proposta cabralina de uma poética racional, sobretudo pela predisposição da personagem à matéria, “opondo-se à nebulosa caça de uma poesia incorpórea” (SECCHIN, 1985, p. 35), o tom do poema ainda remete ao vago e ao onírico. De fato, observa-se nas falas de Raimundo uma “tentação onírica” (SECCHIN, 1985, p. 35) que acaba, afinal, preponderando, porque as imagens concretas, o desejo de organização da matéria e de contenção emocional não passam de projeções de uma vontade ainda não realizada. No seguinte fragmento, as imagens concretas constituem-se no objeto amado, mas distante, de Raimundo:

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado — presenças precisas e inalteráveis opostas a minha fuga. (MELO NETO, 1994, p. 63)

A exemplo de “Quadrilha”, o amante jamais alcança a coisa amada. Esse desencontro traduz o fracasso do poema. A formulação do projeto de uma poesia voltada para a concretude esbarra nas elucubrações de Raimundo, que, embora reconhecendo o “fim onde chegar”, só se refere a ele enquanto promessa. A última intervenção de Raimundo reforça a sua impotência, a impossibilidade de se aproximar daquilo que Maria simboliza:

Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, só ela, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (MELO NETO, 1994, p. 64).

Apesar da ocorrência de palavras que apontam para um projeto construtivista (“sistema estabelecido de antemão”, “fim onde chegar”, “lucidez”), esse projeto está condicionado ainda ao sonho pela distância imposta entre o poeta e seu poema. Assim sendo, o poeta ainda não tem o controle sobre o poema, o que se dá somente a partir de *O engenheiro*.

4 O esboço do projeto

A poesia de orientação noturna, onde se verifica o “complexo de imponderabilidade” é parcialmente abandonada em *O engenheiro* (1945), obra que inaugura, de forma mais nítida e consistente, o veio “racionalista” que se constituirá na marca registrada da poética cabralina. No entanto, trata-se de um livro em que o vago e o sonho ainda se fazem presente, embora a orientação solar prepondere. Isso demonstra que o poeta começa a definir-se no campo literário de forma mais clara e contundente a favor de uma poética bem peculiar no cenário da lírica brasileira. O poema que dá título ao volume possui uma dicção ausente nas produções anteriores:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel:
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples (MELO NETO, 1994, p. 69-70).

Aqui, o sono cede lugar à vigília. Se em *Pedra do sono* o onírico invadia a realidade, em *O engenheiro*, nos poemas que expõem o projeto construtivista, processa-se o contrário: a realidade “penetra o onírico e o modela à sua imagem.” (SECCHIN, 1985, p. 40). Embora o poema não aluda diretamente ao ofício do poeta, pode-se considerar o engenheiro como sua analogia. Nesse sentido, flagra-se a grande contribuição do livro: a reflexão sobre a condição do poeta, um dos pontos nevrálgicos de toda a obra cabralina.

Em “O engenheiro” a condição paratópica do poeta consiste em não ser poeta. Cabral, ao longo de sua obra, mostrará que sente mais afinidades com outros artistas ou profissionais do que com poetas, tais como pintores, toureiros, ferrageiros etc. A transformação do poeta em engenheiro é a primeira estratégia eficiente para legitimar a poesia racional que agora começa a frutificar. Trata-se de um gesto fundador, através do qual marca a ruptura, tanto com sua obra anterior quanto com as vertentes dominantes da poesia brasileira: *O engenheiro* inaugura na lírica nacional uma “*poesia de construção*, racionalista e objetiva, contra uma *poesia de expressão*, subjetiva e irracionalista” (CAMPOS, 1992, p. 80). As concepções de poeta e poesia estão tradicionalmente ligadas a certos ritos e comportamentos culturais que vinculam poesia a um estado de alma e poeta ao ser capaz de transmiti-lo da forma mais bela possível. Essa ideia dominante de poeta e poesia não se coaduna com o projeto que Cabral esboça. A forma de sustentar uma poética de construção é pôr em dúvida a eficiência do poeta de expressão, ou por outras palavras, ameaçar seu “monopólio” no campo literário através da invenção de uma nova personagem: o engenheiro, que disputará com o poeta um lugar no campo literário.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da poesia brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Livraria Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1991.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação pela forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O Modernismo na poesia. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil* (volume 5). 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília, INL, 1985.
- _____. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

Data de submissão: 21/12/2014

Data de aprovação: 30/03/2015