

ILUSTRADO COM TEXTO: UM ESTUDO SOBRE ANIKI BÓBÓ, DE ALOISIO MAGALHÃES E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

FÁBIO JOSÉ SANTOS DE OLIVEIRA*

RESUMO

Em 1958, o artista Aloisio Magalhães lançou em parceria com o poeta João Cabral de Melo Neto, seu primo, uma obra que ficaria por muito tempo desconhecida do público em geral. Trata-se de *Aniki Bóbó*. O objetivo deste ensaio é analisar essa obra cabralina pouco abordada e verificar como se realiza nela o diálogo entre poesia e imagem visual, aspecto central de sua composição.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e outras Artes; João Cabral de Melo Neto; Aloisio Magalhães; Aniki Bóbó.

“*Aniki Bóbó* é um livro muito peculiar [...]”
Aloisio Magalhães

Em 2016 foi relançada uma obra do escritor João Cabral de Melo Neto (1920-1999) muito pouco conhecida do público em geral. Trata-se de *Aniki Bóbó* (1958)¹. A bem da verdade, a primazia do livro cabe mais ao artista plástico e designer Aloisio Magalhães (1927-1982), primo do poeta. No meio da década de 1950, João Cabral atuava como cônsul-adjunto em Barcelona. Em passagem por Recife, encontrou-se com Magalhães, deu acordo de algumas ilustrações do primo (as que comporiam posteriormente a obra) e se propôs a preparar alguns versos

* Professor adjunto da Universidade Federal do Maranhão/UFMA, Bacabal, Maranhão, Brasil. E-mail: fabiolittera@yahoo.com.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>.

¹ Utilizamos o termo “Bóbó” sempre com dupla acentuação, tendo em vista ser a forma constante no original estudado. Quando houver variação no uso (com acentuação apenas na última sílaba), indicaremos a fórmula “[sic]”.

ilustrativos às imagens. Não é à toa que encontramos a seguinte legenda no colofão do livro de 1958: “Aniki Bóbó/ de Aloisio Magalhães/ ilustrado/ com texto de João Cabral de Melo Neto” (MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, Caderno 2)². Paradoxalmente, a ilustração é atribuída ao texto e não à imagem. A graça do dito se dá justamente porque as imagens vieram primeiro. É nesse sentido que o texto cabralino serviria como “ilustração” do trabalho plástico de Magalhães.

Segundo João Cabral, esse projeto artístico nasceu por interesse lúdico de ambos: “Este texto foi uma brincadeira minha com Aloisio Magalhães. Ele fez os desenhos e eu escrevi as ilustrações, interpretando os desenhos (que são coloridos). Ele fez os desenhos e me pediu para ilustrar com o texto.” (MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, p. 34).³ Também nessa entrevista de João Cabral permanece o trocadilho: é dele a tarefa de “ilustrar” a obra e não do primo artista. A insistência nessa afirmação só reforça o tom descontraído do material. Como o próprio escritor esclarece: “foi uma brincadeira” a partir da qual surgiu “um texto abstrato, um jogo” (MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, p. 35). A informação da “brincadeira” faz eco com um dado no mínimo curioso: *Aniki Bóbó* também é o título de um filme de 1942, do cineasta português Manuel de Oliveira (1908-2015), considerado precursor do neo-realismo. Um dos motes do filme é uma parlenda infantil, cujo emprego serve para distribuir a meninada entre “polícia” e “ladrão” numa brincadeira de rua.⁴ No filme, a parlenda aparece ainda como cantilena. Eis o texto:

² Para efeitos deste artigo, a edição que utilizamos é a de 2016, na qual consta a de 1958, em fac-símile. Essa edição mais recente compreende dois cadernos: o primeiro contendo textos críticos sobre *Aniki Bóbó* e o segundo correspondendo ao fac-símile do texto original.

³ Originalmente, de uma carta enviada à pesquisadora Zila Mamede. O fragmento é citado em “Dualismo ao quadrado”, de Augusto Massi, contido no Caderno 1 da edição de 2016.

⁴ Segundo Saraiva (2014), a decisão para o título do filme foi dos colaboradores, que já durante as gravações o chamavam assim. É verdade que o termo aparece no início do e em meio ao filme, mas ele foi coletado por acaso. Diz Saraiva (2014, p. 81) se referindo à parlenda: “Por isso, interroguéi o próprio Manoel de Oliveira, que me disse que antes de começar as filmagens na Ribeira do Porto nunca a tinha ouvido, e que a recolheu exactamente dos meninos que por lá andavam.” Cf. “*Aniki Bobó* [sic], um texto esquecido, ignorado ou desprezado”.

Capitão: (*para alguém*) Aniki-Bébé, (*para outro*) Aniki-Bóbó.
(*para outro mais*) Passarinho, (*para ainda outro*) Totó.
(*para outro mais*) Berimbau, (*para ainda outro*) Cavaquinho
(*para outro mais*) Salomão, (*para ainda outro*) Sacristão.
(*para outro mais*) Tu és polícia, (*para ainda outro*) Tu és la
drão.

A estrutura textual é, portanto, pautada em oposições: “Aniki-Bébé” faz par opositivo a “Aniki-Bóbó”; “Passarinho”, a “Totó”; “Berimbau”, a “Cavaquinho”; “Salomão”, a “Sacristão”; “Tu és polícia”, a “Tu és ladrão”. É esse pequeno texto que costura no filme o drama central da história. O que o filme poderia apresentar como ponto de contato com a obra de Magalhães e João Cabral advém justamente dessas oposições estabelecidas na parlenda, já que também a obra de João Cabral de Melo Neto se nutre muito fortemente de oposições:

Há uma recorrência do uso de oposições por João Cabral, como presença em poemas ou em diversos discursos (um raciocínio de trabalho que se pauta no paralelismo de opostos, quer mutuamente contrapostos ou não, quer intimamente complementares ou não). Mesmo quando articulava juízo sobre sua própria obra, João Cabral não deixava também de se valer de oposições [...]. (OLIVEIRA, F.; 2018b, p. 521)

As oposições do texto cabralino podem indicar contrastes ou mesmo complementaridade entre o material interposto. No geral, esse confronto entre duas realidades distintas (mas não necessariamente antípodas por natureza) serve como base a um desenvolvimento imagético a partir do qual o escritor constrói o poema. Muitas vezes, essas oposições se deixam ver, inclusive, na preferência do poeta pelos números pares (não raramente múltiplos de quatro), sendo este um elemento marcante na obra cabralina e que também está contido nesse livro de 1958. Para o poeta, “só o tempo ama o ímpar instável” (MELO NETO, 1997b, p. 72)⁵, já que somente o

⁵ Cf. “O número quatro”, de *Museu de tudo* (1966-1974).

quatro seria número da estabilidade, acabado e lúcido: “dar ao número ímpar/ o acabamento do par/ então ao número par/ o assentamento do quatro” (MELO NETO, 1997b, p. 47)⁶. Desse modo, entre o ímpar e o par, se sobressairia na poesia cabralina o número par; e, entre os pares, o número quatro. Repetindo: também o poema de *Aniki Bóbó* está dividido em quatro, número correspondente ao das estrofes.

Há que observar ainda, antes de maiores aprofundamentos sobre *Aniki Bóbó*, que a relação criativa entre Aloisio Magalhães e João Cabral de Melo Neto começa bem antes de 1958. No período em que serviu como vice-cônsul no Consulado Geral de Barcelona, João Cabral adquiriu uma prensa manual Minerva e editou, ele próprio, alguns livros seus e de amigos escritores, entre os quais Manuel Bandeira (1886-1968), Joaquim Cardozo (1897-1978), Vinicius de Moraes (1913-1980) e Joan Brossa (1919-1998). O selo editorial tinha o título de “O Livro Inconsútil”, porque, como rege o adjetivo, os materiais impressos não apresentavam costura. O interesse nessa empreitada editorial era apenas clínico, conforme atesta o escritor:

Em Barcelona, eu comprei uma prensa Minerva, manual, por razões terapêuticas. Eu andava com problemas de saúde e o médico me aconselhou a fazer ginástica. Em vez de fazer ginástica sueca, eu resolvi comprar uma prensa manual. Trabalhar nela era quase a mesma coisa que fazer exercícios. (CADERNOS..., 1998, p. 22)

O curioso é que essa passagem do poeta pela atividade editorial e tipográfica, quase obra do acaso, posteriormente serviria de estímulo a um grupo de jovens recifenses, Aloísio Magalhães (1927-1982), Gastão de Holanda (1919-1997), José Laurenio de Melo (1927-2006), Orlando da Costa Ferreira (1915-1975) e Ariano Suassuna (1927-2014)⁷, os quais

⁶ Cf. “A escultura de Mary Vieira”, de *Museu de tudo*.

⁷ Sobre a participação de Ariano Suassuna no grupo d’*O Gráfico Amador*, cf. entrevista concedida pelo escritor e constante no catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo, de 13 de maio a 23 de julho de 2017 (BONAN, 2017). No jargão do grupo, Suassuna seria um “mão limpa”, ou seja, não tinha envolvimento braçal nas atividades de editoração.

fundariam *O Gráfico Amador*, selo editorial que duraria de 1954 a 1961. O principal interesse do grupo era “editar sob cuidadosa forma gráfica, textos literários cuja extensão não [ultrapassasse] as limitações de uma oficina de amadores” (apud OLIVEIRA, M.; 2013, p. 84). A prioridade do grupo nessa empreitada editorial eram os autores locais.

Em 1955, Aloisio Magalhães produz pel’*O Gráfico Amador* uma edição em fôlder-sanfona de “Pregão turístico do Recife”, poema de João Cabral de Melo Neto que sairia no ano seguinte no volume *Duas águas*, em publicação pela José Olympio Editora. No “Pregão turístico do Recife”, o trabalho técnico é distinto daquele aplicado em *Aniki*, mas algo daquele ainda perdura neste: a valorização das cores básicas, a figura reduzida a poucos traços, a pouca coincidência entre cor e desenho. Todavia, comparativamente às imagens de *Aniki*, as de “Pregão turístico do Recife” ainda preservam uma noção de relevo e profundidade, algo que minguava ou desaparece na obra de 1958.

Na verdade, as imagens de *Aniki*, enquanto lógica compositiva, terão parentesco mesmo é com as ilustrações feitas por Magalhães para o livro *As conversações noturnas* (1954), de José Laurenio de Melo. Aliás, a técnica empregada em ambas as obras é igual, resultado das pesquisas desenvolvidas por Magalhães nesse período: “[Na década de 1950] Magalhães se dedica às técnicas que empregou no raríssimo livro, como o pochoir, o clichê de barbante e a tipografia.” (MAGALHÃES; MELO NETO, p. 9).⁸ Vale destacar que parte dessas inovações técnicas é oriunda de uma passagem de Magalhães pelos Estados Unidos (a estudo), onde ele teve a oportunidade de publicar em parceria com Eugene Feldman (1921-1975) o volume *Doorway to Portuguese* (1957), numa edição por *The Falcon Press* (Filadélfia). Ainda sobre *As conversações noturnas* e *Aniki Bóbó*, muito nelas se assemelha: as cores são reduzidas, aplicadas sem matizes e têm pouca ou nenhuma articulação com as linhas; a seu turno,

⁸ Cf. Valéria Lamego, “Um livro ‘inclassicável”, contido no Caderno 1 da edição de 2016.

as linhas mal delineiam figuras, e estas lembram em muitas oportunidades a imagem de um pássaro, o que não vem por acaso:

Aniki Bóbó é um livro muito peculiar, porque na verdade ele surgiu de um nome. Eu li esse nome, Aniki Bóbó, em algum lugar, não me lembro... E fiquei muito interessado pela palavra [...] e então imaginei um pássaro. (*apud* MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, p. 45)⁹

Ao menos para Magalhães, a figura cifrada de Aniki representaria um pássaro. O artista não se recorda da origem do nome, mas não se pode negar aqui a coincidência do termo “pássaro” com o de “passarinho” da parlenda há pouco referida. No caso das imagens de Magalhães, o que poderia parecer apenas um composto abstrato à base de linhas soltas tem ainda para ele uma relação com a realidade empírica. Prevalece aqui uma lógica persistente em sua atividade como designer, qual seja, a de “[...] uma representação figurativa ainda que reduzida a traços básicos” (LEITE, 2017, *on-line*). Já no texto de João Cabral de Melo Neto, o detalhe do pássaro míngua de tal forma que só aparece textualmente como sugestão, e aqui nos referimos ao trecho “Do alto do seu [...]”, da terceira estrofe. No mais, o Aniki cabralino é um signo sem tradução aparente, comportando-se antes como uma variável que poderia acolher as mais diversas materialidades empíricas, dependendo do alcance imaginativo da leitura e/ou do viés interpretativo. Retomando palavras do poeta: esse é “um texto abstrato”, afinal.

Curiosamente, os traços compositivos das imagens de Magalhães em *As conversações noturnas* e *Aniki Bóbó* se aproximam muito dos de algumas produções do artista catalão Joan Miró (1893-1983), sobre quem, diga-se de passagem, João Cabral de Melo Neto tinha escrito um longo ensaio em 1949, publicado na Europa pouco antes de sua primeira edição

⁹ Originalmente: MAGALHÃES, Aloisio. *Entrevista a Edna Cunha Lima*. Recife: Iphan, 21 de agosto de 1980. p. 4.

O fragmento é citado em “Uma investigação da ‘coisa gráfica’”, de Zoy Anastassakis e Elisa Kuschnir, contido no Caderno 1 da edição de 2016.

no Brasil, em 1950.¹⁰ Nesse ensaio, João Cabral menciona os elementos constituintes da obra de Miró, ressaltando com isso o papel inovador de sua pintura, principalmente quando confrontada com aquela posterior ao Renascimento, de onde surgem as principais normativas para o trabalho pictórico até então.

“Sensação de relevo anulada” (MELO NETO, 1997c, p. 24), rompimento “contra qualquer hierarquização de elementos de seu quadro” (p. 24), “contemplação descontínua” (p. 24), “figuras simplificadas, verdadeiras cifras da realidade” (p. 24), “abolição da terceira dimensão e do centro de interesse” (p. 25), “luta oculta, mas constante, entre a velha maneira de compor e certos elementos perturbadores que a vão corroendo internamente” (p. 28), “possibilidades dinâmicas da superfície” (p. 29), todos esses excertos do *Joan Miró* cabralino poderiam tranquilamente referir-se também às imagens de Magalhães constantes em *As conversações noturnas* e *Aniki Bóbo*. Do que João Cabral assinala em Miró, o que menos teria correspondência com essas obras de Magalhães seria a quebra do “centro de interesse”. É importante lembrar que, mesmo com a abstração da figura, a presença na tela de um “centro de interesse” (delimitado pela moldura) se comporta como um lastro persistente da “velha maneira de compor”. Até certo ponto, essa não correspondência exata se deveria ao fato de Miró congregar em cada obra mais elementos que os que Magalhães

¹⁰ Ao mencionarmos Miró, pensamos sobretudo em certas obras realizadas pelo artista na década de 1940:

1) Para confronto com a ilustração da capa e da contracapa de *Aniki Bóbo*, vide “Personagem, pássaros diante do sol”, de 20 de outubro de 1942, guache e tinta sobre papel, Galeria Pierre Matisse, Nova Iorque. Disponível em: <<https://successiomiro.com/catalogue/object/2027>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

2) Para confronto com as imagens internas, vide “Estrela matinal”, de 16 de março de 1940, guache e óleo sobre papel, Fundació Joan Miró, Barcelona. Disponível em: <<https://successiomiro.com/catalogue/object/167>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Com essas indicações, não desejamos apontar estrita relação entre obras de Miró e as de Magalhães. Interessam-nos aqui certas semelhanças entre ambos os artistas no que diz respeito à experimentação e aspectos técnicos presentes em cada artista. Considerando-se que são obras de razoável proximidade cronológica e que João Cabral mantém contato com os dois artistas nesse mesmo período, a coincidência de traços estéticos entre Miró e Magalhães de alguma forma pode ter animado ainda mais o poeta na resposta em texto às imagens de *Aniki Bóbo*.

empregava. Além de congregá-los, Miró os distribui privilegiando a intersecção das linhas, num cruzamento que, visualmente, significa a confluência de corpos que também podem ser lidos em separado, se para tanto o espectador ainda perscrutar na tela o que o título da obra indica. Já na produção de Magalhães, as figuras tendem a ser mais compactas e “econômicas”, possibilitando maior oportunidade de centralização da imagem e de um enquadramento ainda da matéria trabalhada. Um artifício de Magalhães que compensa essa distinção, demarcando um dado pessoal ainda, é o aproveitamento que faz em certas oportunidades de duas páginas inteiras para receptáculo do mesmo conjunto imagético. Esse prolongamento distribui a imagem de tal modo que o princípio da dinamicidade apontado por João Cabral em Miró, e que tanto lhe agrada, não teria tanto prejuízo nessas obras do artista pernambucano.

Em *Joan Miró*, Cabral assinala que a dinamicidade presente na obra do artista catalão advém do trabalho deste com a linha, e é por meio dela que o pintor romperia drasticamente com a estaticidade conservada pela pintura desde o Renascimento. Esse poder dinâmico da linha teria origem principalmente na sua maneira criativa de reler o real. O dinamismo que o poeta assinala em Miró não é apenas o de linhas em claro movimento interno ao quadro, mas do modo como elas lidam com as expectativas tacitamente bem demarcadas quando da feitura da obra: “Ela [a obra de Miró] me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático. Para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade.” (MELO NETO, 1997c, p. 38). O resultado imediato desse procedimento é a construção no quadro de um conjunto de componentes (“mulher”, “pássaro”, “lua”, “estrelas” etc.) que não condiz com a expectativa visual da realidade empírica: “[...] é fácil constatar como o pintor vai corroendo internamente seu vocabulário – essa lua ou essa estrela – até deixá-lo inteiramente vazio de qualquer valor semântico.” (MELO NETO, 1997c, p. 39). E esse procedimento é semelhante ao que encontramos no Aniki de Magalhães: o pássaro que lhe serve de tema só vagamente corresponde ao pássaro da realidade empírica. Além disso, nem todos os signos visuais

de Aniki são explicados por Magalhães, e isso gera uma possibilidade de perscrutação para quem quer que se debruce sobre os desenhos e tente deles abstrair alguma informação referencial.¹¹ Daí, retomando, João Cabral falar que seu papel diante dos “desenhos” de Magalhães seria “interpretá-los”.

Interpretar esses desenhos significa, nesse contexto, atribuir-lhes um valor de referencialidade. Mas aqui emerge uma aporia: se o ponto forte na obra de Miró (e, por extensão, na de Aloisio Magalhães) seria a fuga do já-visto e, por isso, do fator estável, por que então João Cabral investiria justamente em seu contrário, isto é, na busca pela referencialidade? Uma vez que ele “interpreta” os traços soltos dos desenhos de Magalhães e associa a eles um valor empírico, ocorreria aqui justamente um procedimento contrário ao que fazia forte a “luta permanente” de Miró. Não haveria uma contradição em João Cabral nesse ponto? A essa questão não se responde sem complexidade e sem acesso ao poema. Por ora, é necessário que sigamos parte a parte.

Em primeiro lugar, essa aparente contradição tem algo a dever ao fato de que os dois labutam com artes distintas: constam aqui os limites próprios a cada obra. Todos sabemos que, a despeito das relações possíveis, a obra literária não se realiza da mesma maneira que as da visualidade. Em segundo lugar, é preciso considerar que Joan Miró não rompe por completo com a referencialidade. Miró às vezes o faz, mas isso não entra em consideração nos pontos assinalados por Cabral no ensaio. O poeta destaca no pintor catalão (inclusive como um artifício positivo) que muitas de suas telas ainda trazem no título a marcação daquilo que estaria lá exposto: se “mulher”, se “pássaro”, se “estrela” etc. A realidade empírica ainda se

¹¹ Patricia Peterle e Alencar Schueroff (2018, p. 549-550) citam um interessante fragmento de uma carta de Magalhães a João Cabral: “Viva pois, caríssimo. Lembranças a Stella, anikis-bobós [sic] e um abraço para você do Aloisio” (JCMN CP 633 – código da Fundação Casa de Rui Barbosa, que conserva a correspondência). Segundo os autores, as cartas de Magalhães ao primo retomam essa graça íntima, incluindo ainda a variante “Anikis”. Se antes Magalhães associava o termo a um pássaro, aqui passa a crianças, projetando nessa ação uma liberdade semântica para o termo “Aniki” ou “Aniki-Bóbó”, o que reforça o “vazio de qualquer valor semântico” apontado por João Cabral sobre Miró e que encontra brechas também aqui.

faz presente na obra de Miró, mas não do mesmo modo como fomos acostumados a vê-la, e é nesse ponto que repousa o elogio do escritor (e isso nos leva de volta ao “vazio de qualquer valor semântico” já assinalado).

No caso de João Cabral, uma maneira de tentar equilibrar isso tudo seria constituir um texto com ampla presença da abstração, porque esse procedimento nos impediria um acesso imediato à realidade empírica. Sabemos que, na obra, o Aniki Bóbó de Magalhães é um pássaro, mas o que seria o de João Cabral? Não é possível afirmá-lo com absoluta certeza. A maneira como o poeta encontrou para levar o texto adiante foi valorizar atributos de Aniki ou realidades do seu entorno que falam dele, sem, contudo, revelar-lhe inteiramente a identidade. Vejamos, por ora, a primeira das quatro estrofes do poema contido na obra de 1958:

1
Aniki tinha de seu duas
côres, o azul e o encarna-
do, como outros têm na
vida um burro e um cava-
lo. Não eram o mesmo as
duas côres para Aniki des-
temido: eram na sua vida
um amigo e um inimigo.¹²

¹² As estrofes de *Aniki Bóbó* aparecem expostas em nosso texto do modo como foram distribuídas visualmente na publicação de 1958. Estamos respeitando, inclusive, a fonte utilizada na diagramação (“Bodoni”). Embora isso não nos acrescente em termos hermenêuticos, era importante que o fizéssemos, porque houve em ambos os artistas um sentido estético que desejaríamos conservar também, ainda que no mínimo de nossas possibilidades técnicas.

Eis o trecho em que Cabral comenta sobre o caráter estético da fonte referida:

“O luxo está na beleza e na simplicidade. Beleza dos tipos e da relação dos espaços impressos. Os livros que eu fazia em Barcelona eram assim. A relação dos espaços impressos. Os livros que eu fazia em Barcelona eram assim. A relação de beleza, para mim, é a da parte impressa e a dos espaços em branco. O papel é extraordinário. O tipo Bodoni, em que *O rio* está impresso, é exatamente o que eu usava. Na minha opinião é o mais bonito que existe. Dato do início da tipografia, sendo ao mesmo tempo o mais clássico e o mais moderno.” (MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, p. 30).

Esse fragmento é citado em “Dualismo ao quadrado”, de Augusto Massi, contido no Caderno 1 da edição de 2016. Originalmente, de *Jornal do Brasil*, entrevista a Celina Luz, Rio de Janeiro, 23 de julho de 1974.

Como vemos, esse texto de João Cabral é escrito em prosa. Se ainda insistimos na classificação de poesia ao longo do artigo, isso se dá por dois motivos. Primeiro, pela disposição visual do texto, numa demarcação bem próxima à que o poeta já estabelecia para seus livros por essa época, quase todos compostos em estrofação regular, ainda que sem uniformidade rítmica. Segundo, pelo ritmo regular (embora sem uniformidade) captável na leitura; procedimento que se reforça pela presença de rimas toantes internas: “encarnado”/“cavalo”; “destemido”/“inimigo” (1ª estrofe); “mar”/“barbear”, “coleção”/“antecipação” (2ª estrofe); “encarnado”/“pagos”; “giletes”/“verdes” (3ª estrofe); “prática”/“lâminas”, “encarnado”/“trabalho” (4ª estrofe). Se o objetivo de Cabral era constituir um poema como pura “brincadeira”, a ideia não se revela tão descontraída como poderíamos supor.

Quanto ao conteúdo propriamente dito: Aniki tinha, como próprias, duas cores – o “azul” e o “encarnado” (vermelho). São essas cores que o caracterizam, portanto. Cada uma delas expressa em Aniki dimensões específicas, que, para os valores do poema, são antípodas. Algo disso já podemos visualizar na oposição que a voz poética estabelece entre “um amigo” e “um inimigo”, ou, ainda mais claramente, “não eram o mesmo as duas côres para Aniki”. Conforme já comentamos, a oposição é elemento corrente na poesia cabralina e é a base para a parlenda infantil onde o nome Aniki Bóbó aparece mais claramente.

Essa primeira é a única estrofe que divide visualmente o espaço com uma imagem. As demais se dividem em duas partes para cobrir páginas abertas do livro. O contato entre poema e imagem é, portanto, mais imediato aqui, o que nos possibilita compreender de pronto a razão das cores citadas: o “azul” e o “encarnado” dividem espaço com as linhas que formam o desenho da página adjunta. De certa forma, essas cores poderiam ser lidas como um detalhe de fundo, mas o poeta prefere associar desenho e cor numa só figura. Por sua vez, o desenho proporciona visualmente uma forma tanto avicular quanto humanoide (e esse é um ponto associável ainda à parlenda infantil, já que ela destaca

as duas dimensões, e aos gracejos de Magalhães sobre os filhos de João Cabral). Nas demais estrofes, a figura é apenas e/ou claramente avicular. Ainda quanto à primeira estrofe, chama-nos a atenção também o termo “destemido”, que calha com o ar autossuficiente da figura em “asas” (“braços”?) abertas. Esses aspectos (o das cores e o do adjetivo) nos fazem observar que o poeta “interpreta” de fato esses “desenhos (que são coloridos)”. Essa “interpretação” fica ainda mais visível na segunda estrofe:

2

O azul era seu colchão	curiosa sua rara coleção,
de molas, líquidas como	pois quando vistas de perto
as do mar. Azul também	eram vermelhas por
eram as suas muitas lâmi-	antecipação.
nas de barbear. Era muito	

O período inicial se vale de duas figuras bem correntes em Cabral: a metáfora e o símile. Essas figuras, por sua vez, evidenciam a cor azul num complexo imagético que une “colchão”, “molas”, “liquidez” e “mar”. As “molas” do “colchão” são “líquidas como as [molas] do mar”. As “molas” marítimas seriam as “ondas”. Assim sendo, o “mar” se relaciona com “colchão” por ser recipiente de algo. Nesse construto imagético, as “molas” do “colchão” passam ao “mar”, assim como o “azul” deste passa ao “colchão”, completando nesse processo um traçado circunferente. Confrontando o poema com a imagem de Magalhães, é possível encontrar uma justificativa visual para ela, visto que na imagem o “azul” se estende como uma faixa horizontalizada. Mesmo as “lâminas de barbear” referidas se assemelham visualmente com os traços em forma de galhos à direita da imagem, dos quais um se prolonga e completa um ondeado no meio do qual Aniki transita, reforçando com a cor azul a imagem de um “mar”. Curiosamente, assim se refere a voz poética no início de *Uma faca só lâmina* (livro concebido

apenas três anos antes de *Aniki...*): “o gume de uma faca/ e toda a impiedade/ de lâmina azulada” (MELO NETO, 1997a, p. 183, grifo do autor). Nesse caso, coincidentemente ou não, a cor azul também é associada a um objeto cortante.

Embora em termos pictóricos João Cabral mencione apenas a cor, ele também se serve inevitavelmente da linha, pois é ela que contorna o “desenho” a ser interpretado na produção dos versos. Se em Miró, mesmo havendo cor, o poeta destaca a “linha”; em Magalhães, mesmo havendo “linha”, o que o poeta destaca é a “cor”. Esse dado pondera o específico de cada caso, uma vez que temos insistido em *Joan Miró* para leitura de *Aniki*.

Na terceira estrofe, o “azul” e o “encarnado” identificam outra vez a oposição que lhes é característica:

3

Do alto de seu azul Aniki
via tudo encarnado. Por
isso se mudou de seus pa-
gos: não conseguiu desin-
fetá-los. Veio para o país

dos sociólogos, trazendo
suas giletas, cujo país é
um esqueleto com nádegas
obesas e verdes.

“Do alto [do] azul Aniki [vê] tudo encarnado”. Na estrofe anterior, as lâminas, partícipes do “azul”, eram “vermelhas por antecipação”. Embora não tenhamos clareza daquilo a que se referem essas cores nesse momento, sabemos ao menos que o “azul” constitui um primeiro na relação com o “encarnado”. Na imagem de Magalhães, a cor “azul” divide espaço com a “verde” e, de fato, aquela se encontra em posição superior (“do alto”) em relação a esta. Além disso, o desenho de Magalhães guarda uma ligeira sugestão visual das “nádegas obesas” a que a voz poética faz referência. Se Aniki não consegue “desinfetar” seus “pagos” (no sentido de local de origem), ao menos pode mudar-se para outra região, “o país dos sociólogos”, caracterizado este por ser um “esqueleto de nádegas obesas e

verdes”.¹³ Seguindo a lógica cromática a partir da qual o escritor desenvolve o poema, Aniki não poderia “desinfetar” seus “pagos”, pois o “de seu” eram o “azul” e o “vermelho”. Dessas cores, portanto, ele não poderia apartar-se, porque lhe eram próprias. Do “verde”, ele poderia se separar, pois não o constituía. É por essa razão que, ao “[ver] o verde” (4ª estrofe), Aniki pôde “desembrulhar sua coleção de lâminas” e “[limpar] o país de todas as cores”, com exceção do “azul” e do “encarnado”, que lhes eram próprias:

4	
Quando Aniki viu o verde,	de tôdas as côres, senão
disse que tinha grande	do azul e do encarnado.
prática, e pôs-se a desem-	Mas o vermelhão que vê-
brulhar sua linda coleção	des é a lâmina suja de seu
de lâminas. Limpou o país	trabalho.

Ao final, o que resta na “lâmina suja” por conta do trabalho desprendido é o “vermelhão”. Esse “vermelhão” explica o “vermelhas por antecipação” da segunda estrofe, já que ela prevê um trabalho a consumir-se. A “lâmina suja”, nesse sentido, é o trabalho consumado. Aqui nos vêm a lembrança alguns versos do poema “Graciliano Ramos:”, de *Serial* (1959-1961):

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

¹³ A ironia presente nesse trecho não deixa de encontrar correspondência com um fragmento de *Morte e vida Severina* onde se afirma: “Cada casebre se torna/ no mocambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar.” (MELO NETO, 1997a, p. 173). Augusto Massi vê nesses versos uma crítica a Gilberto Freyre (1900-1987), no que diz respeito ao quinto capítulo de *Sobrados e mucambos* (1936), uma das obras de referência deste sociólogo pernambucano. Cf. MAGALHÃES; MELO NETO, 2016, p. 39). Patrícia Peterle e Alencar Schueroff (2018, p. 551) citam um trecho de uma carta de Cabral a Drummond, datada de 30 de outubro de 1940, que reforça essa ironia citada por Massi: “não prolongo mais esta carta, com a narração de todas as sabotagens que o Congresso tem sofrido nesta terra de sociólogos... Contando com a sua atenção, espero suas breves notícias”. O evento ao qual o poeta se referia era o I Congresso de Poesia do Recife, que se realizaria em 1941.

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.
(MELO NETO, 1997a, p. 302)

Também nesse texto o escritor associa o termo “lâmina” à contenção da escrita e ao expurgo de tudo quanto lhe seja excessivo ou supérfluo. A lâmina suja se constituiria como o produto dessa limpeza entretida, que no caso de “Graciliano Ramos:” seria vocabular, e no de *Aniki*, cromática.

Serial compreende ainda um longo poema dividido em quatro partes, a última das quais dedicada justamente a Aloisio Magalhães. Cada parte desse poema aborda em pares escritores e pintores. Naquela dedicada a Magalhães, que versa sobre Juan Gris (1887-1927) e Jean Dubuffet (1901-1985), encontramos a seguinte afirmação: “Da lente avião é que podia/ pintar sua natureza:/ com o azul da distância/ que a faz mais simples e coesa.” (MELO NETO, 1997a, p. 290). Esses versos tratam da obra de Juan Gris, mas de certo modo permitem ainda uma referência a Magalhães, em se considerando a dedicatória já assinalada e a coincidência da cor “azul”. No trecho de “O sim contra o sim”, o azul advém da distância, como de um sobrevoo de avião. Ao longe, todo o detalhamento urbano e da paisagem se concentraria na síntese da cor, que é azul. O “azul da distância” corresponderia, assim, ao “do alto do seu azul”, de onde, em artifício de “lâminas”, um trabalho de síntese se realiza. Síntese pela cor, e é nisso que se encontraria o único ponto de contato entre a obra de Magalhães e a de Gris. Afora isso, pouco ou nada há de convergência entre ambos.

Considerando *Aniki Bóbó* por completo e tomando esses versos de *Serial* como ponto de partida, chama-nos a atenção o amplo conjunto terminológico associado (ou passível de ser associado) à pintura: “o azul”, “o encarnado”, “as duas cores”, as muitas “lâminas” (na concepção de “figura impressa, estampa, ilustração”), “vermelhas”, “verde(s)”, “coleção

de lâminas”, “todas as côres”, “vermelhão”, “lâmina suja de seu trabalho”¹⁴. É certo que, em sua maior parte, as cores referidas surgem como descrição direta das imagens. Mas há momentos, nem sempre fáceis de delimitar, nos quais as cores ultrapassam a éfrase imagética, assinalando ainda o esforço e o trabalho referidos na quarta estrofe.

Poderia surgir nesse momento a seguinte ponderação: mas a segunda estrofe é bem clara ao afirmar que as “lâminas” são “de barbear”, o que restringiria, em termos semânticos, o uso de “lâmina” na acepção indicada há pouco (a de “figura impressa, estampa, ilustração”). Em Cabral, a “lâmina” quase sempre se relaciona imageticamente à labuta com algo. A relação se dá por metáfora, naturalmente; o que seria o caso também em *Aniki*. Por sinal, na quarta estrofe, o termo “barbear” desaparece e cede espaço à expressão “coleção de lâminas”. Empiricamente, o termo “coleção” calharia mais propriamente com “lâminas” pintadas (ou seja, estampas), que com um conjunto de instrumentos de asseio. Mesmo com a perspectiva da “lâmina” como estampa, é preciso que vigore ainda o conceito de coisa aguda e afiada, daí a “lâmina” como utensílio de “barbear” e as “giletas”. Em outras obras, como em *Uma faca só lâmina*, o poeta se serve ainda de “espada” e “faca” como equivalentes. Esse procedimento reforça a metáfora da assepsia tão cara ao poeta e bem traduzida em muitos versos, como nesses de “No centenário de Mondrian, 1 ou 2”, de *Museu de tudo*: “[...] então tem de arear/ ao mais limpo, ao perfil/ asséptico e preciso/ do extremo do polir [...]” (MELO NETO, 1997b, p. 49-52). Daí o “desinfetá-los” da terceira estrofe, porque também metáfora dessa assepsia que a tudo limpa e revigora dos excessos.

É verdade também que, ao longo do poema, João Cabral não está falando de modo claro sobre Aloisio Magalhães ser o Aniki Bóbó abordado textualmente. Até porque, da mesma forma como a figura de Aniki guardaria a possibilidade de uma metalinguagem pictórica, também o poderia fazer com relação a uma metalinguagem poética. E isso o afirmamos

¹⁴ Considerar a expressão “mãos sujas”, que, no exercício gráfico, se refere àqueles que executam o serviço bruto.

tendo em mente a passagem da terceira estrofe onde Aniki se desloca de seus “pagos” e “[vem] para o país dos sociólogos” a fim de desinfetar a obesidade aí assentada. Vejamos: João Cabral também usa como ideal poético o exemplo da assepsia “contra o açúcar do podre” (MELO NETO, 1997a, p. 63).¹⁵ João Cabral também se vale da metáfora das “lâminas” (no caso, “giletes”) para caracterizar esse processo de assepsia (*vide* não só o já mencionado *Uma faca só lâmina*, mas também *A escola das facas*, 1975-1980). Por último mas não menos importante, João Cabral também saiu dos seus pagos (de uma obra apenas “intelectualizada”, de ideias somente) para “o país dos sociólogos”¹⁶. Nesse caso, isso não significaria da parte do poeta a aceitação de uma sociologia de “obesidade açucarada”. Contra isso valem as “giletes” (“lâminas”) referidas, pois é por elas que se desinfetaria o que é sobra.

Por mais abstratas que sejam as imagens articuladas (visual e verbalmente), notamos que a lógica de constituição textual abre espaço para que o poema se encaminhe hermenêuticamente na descrição do trabalho pictórico ou do trabalho poético. Mesmo em obra que resulta de “uma brincadeira”, João Cabral termina por recorrer a uma discussão que é patente em sua obra, qual seja, a do debate metalinguístico, e isso a despeito do tema.

Para usar uma nomenclatura de Umberto Eco, *Aniki Bóbó* se comportaria como um meio caminho entre as “obras em movimento” e as “obras abertas”. Segundo Eco, “as obras ‘abertas’ enquanto *em movimento* se caracterizam pelo convite a *fazer a obra* com o autor” (ECO, 1991, p. 63, grifo do autor). São os casos, assim, das produções voluntariamente inacabadas, à espera de complemento da parte de quem as fluir. Por sua vez, as “obras abertas” propriamente ditas se referem a quaisquer obras

¹⁵ Coincidentemente, o “açúcar” vem da cana, que é “verde”. Sobre o trecho da citação, cf. “Psicologia da composição”, de livro homônimo (1946-1947).

¹⁶ Aqui se poderia lembrar a confissão feita pelo poeta em algumas entrevistas ou cartas, nas quais ele declara essa passagem para uma poesia também social: “A quarta parte de *O cão sem plumas* é uma autocrítica da minha poesia anterior.” (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 103). Originalmente, entrevista a Jorge Laclette, 21 de junho de 1953.

artísticas em sua potencialidade significativa; sendo “[...] substancialmente aberta[s] a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva[ria] a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal” (ECO, 1991, p. 64). Não podemos afirmar que *Aniki Bóbó* seja uma obra a ser completada pelo leitor: essa dimensão criativa não constava na “brincadeira” entretida por Magalhães e João Cabral. Ocorre que o carácter abstrato dos signos que a compõem (quer visuais, quer verbais) abrem um amplo espaço para inferências decifradoras. O que sabemos da correspondência entre imagem e realidade empírica da parte de Magalhães é ser Aniki um pássaro. E quanto às demais figuras contidas na obra? O que são? Ainda que arrisquemos palpites para os demais signos visuais, que lucro trariam para o confronto com o texto cabralino que compõe o livro, já que o percurso escolhido pelo poeta é o da abstração? Claro que a abstração não é uma escolha completamente livre do poeta, uma vez que ele parte de imagens já constituídas e sem nexos nítidos entre elas. Mas, independentemente dessa escolha, o texto de Cabral resulta num todo que nos leva a perscrutar traços de uma coerência interna. Em outras palavras, leva-nos a tentar decifrar o que lá está escrito, e é por esse processo que temos usado o conceito de “abstração” ao longo do artigo.

De mais a mais, analisar esse poema de João Cabral exige de nós fazê-lo de comum acordo com as imagens de Magalhães. Isso parece restringir o campo de possibilidades significativas do poema de Cabral. Até certo ponto, sim, porque a forma como a obra foi produzida nos leva a considerar o livro como um todo, por bem da verdade. Ainda assim, o texto guarda certa independência, sobretudo pelas indefinições que apresenta. Por exemplo, seu Aniki também é um pássaro como em Magalhães? Não o podemos afirmar. Na verdade, sua descrição humanizada de Aniki nos leva a crer que não. Mas sendo uma figura humana, a quem se referiria? A uma personagem ficcional? Ao Magalhães como pintor? Ao próprio poeta? Nada disso podemos afirmar concretamente. Entretanto, essa ausência de limites precisos não significa anarquia absoluta de sentido. Sabemos, quando menos, o que caracteriza Aniki e aquilo de que se

constitui sua práxis. O artista e o escritor estabelecem textualidades que, por esses aspectos apontados, expressam algum acordo. Há um paralelo criativo que conjuga bem imagem e palavra. A abstração de ambos requer do fluidor múltiplas abordagens e uma leitura dificultada, procedimento bem ao gosto do poeta também:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (*apud* SECCHIN, 1985, p. 94)¹⁷

Podemos afirmar que a realidade de *Aniki Bóbó* é a de uma “água” da releitura, dado o “aproveitamento temático [...] concentrado”. Dito isso, sobra-nos uma última questão? Se *Aniki Bóbó* conserva ainda de João Cabral esse aspecto para ele positivo de um texto de leitura concentrada, por que o poeta nunca aceitou esse livro no conjunto de sua obra? De certa maneira, a resposta se encontra ainda naquele trecho já bem repisado por nós: Aniki “foi uma brincadeira minha com Aloisio Magalhães”. Só que essa resposta, simples e direta, esconde ainda a necessidade de algumas ponderações.

Em primeiro lugar, poderia pesar aqui o fato de *Aniki* ser uma obra conjunta (texto com imagem). Acontece que também Joan Miró (1949)

¹⁷ Originalmente em MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

São também expressivos, nesse quesito, os versos de “Catar feijão”, de *A educação pela pedra* (1962-1965): “Certo não, quando ao catar palavras:/ a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviente, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco.” (MELO NETO, 1997b, p. 17).

Ou, ainda, esse fragmento de entrevista concedida a Arnaldo Saraiva: “Prefiro usar uma linguagem áspera, como se fosse um chão de paralelepípedos, não um chão de asfalto. Se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai.” (SARAIVA, 2014, p. 68). Cf. “Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*”.

foi produzido com ilustrações do pintor catalão, e não consta que o poeta tenha rejeitado em nenhum momento esse ensaio. João Cabral também não rejeitou o poema “Pregão turístico do Recife”, que, como falamos, foi ilustrado pelo mesmo Aloisio Magalhães em 1955.

Para João Cabral, nem toda obra aparentemente revolucionária seria digna de apreço, até porque a revolução no rompimento de certas regras poderia resultar numa simples facilitação dos meios, o que contrariaria a “luta permanente” exigida por ele para toda e qualquer obra. É verdade que encontramos em *Aniki Bóbo* uma série de pontos de contato com a produção cabralina reconhecida como de valor pelo próprio poeta. Mas esses elementos parecem não eliminar o tom lúdico da empreitada, e essa facilitação do projeto pesava bastante no conjunto de sua obra. Além disso, quando construía um livro, João Cabral não pesava apenas o poema e sua elaboração, mas também e, quase sempre, como cada texto se “entretencia” no projeto maior do livro: “Eu não concebo um livro como um depósito de poemas. Para mim, um livro deve ser tão estruturado quanto um poema, propriamente.” (ATHAYDE, 1998, p. 35)¹⁸. Ou, ainda: “Miró sempre me interessou muito pelo que imaginei ser sua teoria da composição. Mas, como pintor, me interessa mais um Mondrian, um Malevitch, um Albers, os construtivistas em geral.” (ATHAYDE, 1998, p. 69)¹⁹. Ou também: “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. [...] A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro.” (CADERNOS..., 1998, p. 21). Ao que indicam, portanto, esses e outros julgamentos do poeta, justamente por ser fruto de uma “brincadeira”, *Aniki Bóbo* se afasta desse valor “construtivista” que tanto pesava para o poeta.

Em *A curvatura das retas e a linearidade das curvas: um estudo comparado entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró* (2018a), pudemos

¹⁸ Originalmente, entrevista a Mônica Torentino, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 de janeiro de 1989.

¹⁹ Originalmente, entrevista ao poeta José Paulo Moreira da Fonseca, *Ventura*, Rio de Janeiro, Spala, 1987.

verificar que João Cabral ultrapassa a visão estável de um escritor apenas cerebralino, como se apenas afeito a uma racionalidade geometrizada. Também passava por sua escrita a quebra das expectativas, a fuga da estabilidade, a reconfiguração da matéria aparente. De certo modo, há em *Aniki Bóbó* muito de uma reconfiguração, assentada no trabalho com e sobre as imagens (o que proporciona hermetismo ao texto). Fica faltando no texto, ainda assim, o lado A da história, isto é, o aprofundamento maior da “racionalidade geometrizada” (do poema ao livro), que é o ponto pacífico sobre a obra cabralina. E essa parte, a nosso ver, é decisiva na insistência do escritor sobre o caráter apenas lúdico da obra.²⁰

A bem da verdade, essa posição de João Cabral sobre o livro não reserva ao pesquisador a obrigação da renúncia hermenêutica, como se *Aniki Bóbó* devesse continuar ignorado pela crítica. Independentemente da opinião final do escritor sobre a obra, *Aniki* se mostra um material de análise interessantíssimo, sobretudo para aqueles que se debruçam sobre a crítica interartes, como é o nosso caso. Levá-lo ao público atual significa não só revitalizar um material esquecido e quase sufocado pelo tempo, como também revisitar a obra cabralina para perceber que há mais presença sua no livro do que suporia qualquer julgamento prévio e apressado.

ILLUSTRATED BY A TEXT: A STUDY ON ANIKI BÓBÓ, BY ALOISIO MAGALHÃES AND JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT

In 1958 the Brazilian painter and designer Aloisio Magalhães has published with the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto, his cousin, a book that would remain unknown to the general public for a long time. We talk about *Aniki Bóbó*.

²⁰ Afirma Saraiva: “Um dia falei-lhe nele [*Aniki Bóbó*], quando ainda só por referência titular sabia da sua existência; e como o autor o desvalorizou, dando-o como um texto circunstancial e ‘sem interesse’, escrito para um ‘negócio’ de Aloísio Magalhães, que imaginei um catálogo, não insisti, ficando até sem saber a razão do estranho título.” (2014, p. 79). Cf. “*Aniki Bobó* [sic], um texto esquecido, ignorado ou desprezado”.

The purpose of our essay is precisely to analyze this João Cabral's book, not very much studied, and to verify how this dialogue between poetry and visual image takes place in it.

KEYWORDS: Literatura and Arts; João Cabral de Melo Neto; Aloisio Magalhães; Aniki Bóbó.

ILUSTRADO COM TEXTO: UN ESTUDIO SOBRE ANIKI BÓBÓ, DE ALOISIO MAGALHÃES Y JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RESUMEN

En 1958 el pintor y *designer* brasileño Aloisio Magalhães lanzó con el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto, su primo, un libro que permanecería desconocido del público en general por muchos años. Esa obra es *Aniki Bóbó*. El objetivo de nuestro ensayo es precisamente analizar ese libro de João Cabral poco estudiado y evaluar cómo se lleva a cabo en él el diálogo entre poesía e imagen visual, eje central de la composición.

PALABRAS CLAVE: Literatura y otras Artes; João Cabral de Melo Neto; Aloisio Magalhães; Aniki Bóbó.

REFERÊNCIAS

ANIKI BÓBÓ. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Manoel de Oliveira e António Lopes Ribeiro. 1942. 1 vídeo (68min).

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

BONAN, Amanda (Org.). *O Gráfico Amador*: catálogo de exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo (13 de maio a 23 de julho de 2017). Rio de Janeiro: Circuito, 2017.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998. (v. 1).

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Giovanni Cutolo. 8 ed. São Perspectiva, 1991.

LEITE, João de Souza. Aloisio Magalhães: noventa anos do designer a serviço do país. *Continente*, Recife, ed. 203, nov. 2017.

MAGALHÃES, Aloisio; MELO NETO, João Cabral de. *Aniki Bóbó*. Organização Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.

MAGALHÃES, Aloisio; MELO NETO, João Cabral de. *Pregão turístico do Recife: uma homenagem ao poeta João Cabral de Melo Neto*. Recife: O Gráfico Amador, 1955.

MELO, José Laurenio de. *As conversações noturnas*. Ilustr. Aloisio Magalhães. Recife: O Gráfico Amador, 1954.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

OLIVEIRA, Fábio de. *A curvatura das retas e a linearidade das curvas: um estudo comparado entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró*. São Luís/MA: EDUFMA, 2018a.

OLIVEIRA, Fábio de. O sim e o desagrado: oposições na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Texto Poético*, Goiânia, v. 14, n. 25, p. 504-524, jul./dez. 2018b.

OLIVEIRA, Mariana. Aloisio Magalhães: uma vida dedicada à visualidade. *Continente*, Recife, ed. 154, p. 82-85, out., 2013.

PETERLE, Patricia; SCHUEROFF, Alencar. Aniki Bóbó: jogos de facas. *Texto Poético*, Goiânia, v. 14, n. 25, p. 543-561, jul./dez. 2018.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM e Edições Afrontamento, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. *A poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985.

Submetido em 06 de maio de 2020

Aceito em 13 de agosto de 2020

Publicado em 30 de setembro de 2020
