

JOÃO CABRAL DE MELO NETO E O EQUÍVOCO DA GERAÇÃO DE 45

JOSÉ CARLOS PINHEIRO PRIOSTE*

RESUMO

João Cabral de Melo Neto costuma ser enquadrado na denominada Geração de 45. O que se questiona é se essa inserção é fruto de um critério estético ao qual o poeta se filiaria ou se é apenas um parâmetro cronológico que não traduz nenhuma afinidade entre o seu poetar e o ideário poético de tal geração. O recorte do corpus cabralino se limitará às três primeiras obras do autor e que servirá de embasamento para a discussão da pertinência da relação entre a poética cabralina e a geração de 45.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral. Poesia. Geração de 45. Construtivismo.

A GERAÇÃO DE 45

A denominada Geração de 45 é definida por Coutinho e Sousa (1990, p. 654) como

o grupo de escritores, especialmente poetas, que surgiram na lit. bras. por volta daquela data, marcados por fatos importantes: a morte de Mário de Andrade, o fim da Segunda Guerra Mundial e a queda da ditadura estadonovista. A sua atitude estética foi de reação contra o clima de 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, à compreensão, ao humano geral e ao universalismo, a uma volta às regras do verso, à poética e à Retórica.

* Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: jcpprioste@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-1443-2045>

Estabelece-se ainda uma distinção na qual se afirma que, embora se constitua como uma terceira fase do Modernismo, não seria propriamente uma geração *neomodernista*, “mas uma continuação, com aprofundamento e retificação, do Modernismo” (COUTINHO; SOUSA, 1989, p. 654). O verso livre foi o principal elemento a ser combatido com o retorno das regras e disciplinas da versificação que haviam sido combatidas desde 22. Essa geração foi acusada de ser neoparnasiana devido ao retorno ao esmero no artesanato poético. Proust, Eliot, Valéry, Ungaretti, Fernando Pessoa, Rilke e Lorca são alinhados como um *paideuma* determinante para a fundação dessa poética. Em São Paulo, um grupo se organizou ao redor do Clube de Poesia que editou a *Revista Brasileira de Poesia* a partir de 1947. Entre os poetas que a Coutinho e Sousa (1989) denomina como participantes da tal geração encontram-se Afonso Ávila, Alberto da Costa e Silva, Alphonsus de Guimaraens Filho, Ciro Pimentel, Domingos Carvalho da Silva, Geir Campos, Hilda Hilst, Ledo Ivo, Mário da Silva Brito, Moacir Félix, Oswaldino Marques, Paulo Mendes Campos, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Tiago de Melo e outros. São ainda agrupados neste rol poetas iniciantes como integrantes de tal parâmetro cronológico, tais como Ferreira Gullar, José Paulo Paes, os futuros concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e João Cabral de Melo Neto. A inclusão, equivocada, dos concretistas nesse conjunto deve-se ao fato de que o trio paulista iniciou as suas publicações através do Clube de Poesia. A posterior ação poética dos concretistas comprovaria o equívoco de situá-los em tal grupo. O que nos interessa discutir é a inclusão de João Cabral de Melo Neto nessa geração tendo por objeto de estudo as suas três primeiras obras.

O próprio poeta em uma série de quatro artigos para o *Diário Carioca*, em 1952, denominados *A Geração de 45*, argumentava que o denominador comum do grupo ainda não havia sido estabelecido com a desejada precisão (MELO NETO, 1998, p. 71). Melo Neto (1998, p. 72) observa que a primeira atitude generalizada em relação a esse grupo é a de “considerar sua contribuição como de importância limitada pelo fato de não se haver voltado violentamente contra a poesia que a precedeu,

criando uma nova direção estética para a literatura brasileira”. Esses poetas responderam a essa crítica com a argumentação de que existiria um “espírito comum” à essa geração, embora sem determinar propriamente o que seria esse espírito. O autor contesta ambos os pontos de vista ponderando que um novo movimento literário não tem por determinação exclusiva “a revolta e a negação pelo avesso de tudo o que se estava fazendo ou pensando” (p. 72), embora essa tenha sido a práxis predominante em muitas literaturas. Ele observa que os poetas estreados por volta de 1930, após a superação inicial da ação destrutiva de 22, não se voltaram contra o ideário modernista, pois essa poesia foi corolário daquelas conquistas. Segundo o poeta de *O engenheiro*, o que melhor pareceria definir os poetas de 1945 seria o “o fato de se constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos” (p. 74). Embora considere o termo impreciso, postula que uma geração

é melhor definida pela sua situação histórica, pelas condições a partir das quais lhe é dado viver, ou realizar uma obra. Isto é: uma geração é melhor definida de fora para dentro do que de dentro para fora, a saber, pela consciência que possa ter de si própria, pela sua maneira de reagir diante deste ou daquele problema. Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas (MELO NETO, 1998, p. 75).

Melo Neto observa que os poetas de 30 encontraram o terreno mais ou menos limpo pela devastação efetuada em 22, uma vez que não se exigia a desobediência às convenções formais anteriores, firmadas pela tradição parnasiana, e que essa segunda geração modernista se estabeleceu por uma despreocupação formal preexistente, ou seja, um desprezo pela atenção exclusiva aos recursos puramente formais, pois já não tinha por fundamento estético a criação de novas formas para se opor ao ideário então predominante. Segundo o autor, naquele momento coincidia a criação da poesia pessoal dessa geração “com a criação de uma nova poesia brasileira, com suas novas formas, sua mitologia, sua sensibilidade, isto é, seu público” (MELO NETO, 1998, p. 76). As matrizes poéticas que a

denominada Geração de 45 encontrou foram produto de uma sensibilidade formada pela atuação anterior de sete ou oito inventores mais originais. Portanto, a Geração de 45 encontrou um terreno arado, semeado e na segunda colheita. Assim, o que o poeta jovem procuraria àquela época seria “uma definição ou uma lição de poesia” (p. 77) e um traço dessa geração seria o fato de o ponto de partida se estabelecer a partir “da experiência de um poeta mais antigo” (p. 77). Ou seja, um poeta iniciante teria de procurar ajustar sua dicção pessoal ao tom dominante, tendo por princípio a obediência aos conceitos vigentes do que se determinava, então, como poesia. Para ele, os poetas de 45 modificaram e tornaram mais maleáveis as “formas encontradas e adotadas como ponto de partida para sua expressão pessoal” (p. 80). Embora pondere que não seja possível uma generalização, refere-se a uma opinião vigente que ressaltaria como denominador comum dessa geração uma tendência estetizante.

Observada pelo prisma cabralino, tal geração não se define propriamente por padrões estéticos diferenciadores, mas apenas por um posicionamento oponente ao padrão encontrado na época, daí, talvez, sua denominação propriamente cronológica. Bosi (1978, p. 515) defende a ideia de que “o projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista”, em que “cadências intimistas se resolviam [...] em metros e em formas tradicionais (decassílabos, redondilho maior; soneto, elegia, ode...)” (p. 516). Assim, ao invés de uma concepção criativa que procurasse o estabelecimento e a invenção de novas formas, o que vigorou foi uma reelaboração de ritmos tradicionais desalinhada com o verso livre de 22, já solidificado no panorama cultural poético. O que se procurou estabelecer como novo paradigma poético durante a Segunda Guerra mundial foi a atenção primordial ao aparato métrico do verso tradicional e um retorno ao tom elevado do que seria considerado como Poesia. Segundo Bosi (1978, p. 516-517):

a atuação do grupo foi bivalente: negativa, enquanto subestimava o que o Modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas impor-

tantes de poética que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22.

Segundo o *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, editado em 1951, buscava afirmar-se um novo estado poético cujo caminho se estabelecia distante dos limites modernistas (BOSI, 1978, p. 517). Nessa obra, consta o nome de Melo Neto, além de Manoel de Barros, sem, no entanto, fazer referência aos futuros concretistas. Alguns elementos constituintes que amalgamariam os contornos programáticos dessa geração abarcavam desde um “verbalismo abstrato” a uma “ênfase dada ao puro estetismo subjetivo” (BOSI, 1978, p. 517). Segundo Bosi, o que uniria tal agrupamento se assentaria na concepção do código simbolista em que este se fundamenta em uma dualidade de natureza e espírito que se resolveria através de uma correlação objetiva, segundo T. S. Eliot (BOSI, 1978, p. 518). Nesse gênero intimista de poesia, “as imagens vêm a ser o correlato dos sentimentos e, numa fase mais avançada de condensação, os símbolos vêm a ser o véu que oculta e ao mesmo tempo sugere esses mesmos sentimentos” (p. 518). O formalismo caracterizador dessa geração se instituiria pela redução da linguagem lírica a “cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força, de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não-poético” (p. 518). Portanto, a questão desse grupo se funda na problematização do que se determinaria como poético e a elaboração deste através da revivescência de um paradigma tradicional determinante dos limites elevados e sublimes em oposição ao ideário modernista que valorizava tanto o prosaico coloquial como o banal cotidiano em oposição à altitude poética nobre. Desse modo, a Geração de 45 não se fundou em um ideal estético formal, mas em uma dialética que primou pela negação das conquistas modernistas de novos valores poéticos advindos da urbanidade e da incorporação da coloquialidade informal ao verso, assim como de uma reafirmação de valores estéticos nobres estabelecidos

pela tradição através da valorização de uma concepção poética elevada e distante da vida cotidiana e vulgar.

Melo Neto publicou o seu primeiro livro, *Pedra do sono*, em 1942. Portanto, se o critério meramente cronológico for o fator determinante para a demarcação histórica do grupo, a inclusão de Melo Neto poderia ser questionada, já que inicia a sua obra antes de tal temporalidade definidora. Embora o Modernismo brasileiro seja marcado pelo ano de 1922, em que a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo apresentou uma nova proposta estética dissonante do Parnasianismo predominante e da tradição brasileira, o movimento se caracterizou por parâmetros artísticos e não apenas geracionais. O Modernismo não se firmou como uma geração de 22 nem o Concretismo como um grupo geracional definido pelos anos 50.

PRIMEIROS POEMAS (1937-1940)

Antes da edição do seu primeiro livro de 1941, Melo Neto escreveu outros poemas entre 1937 e 1940 que não foram publicados e somente vieram a público em 1990, editados por Antônio Carlos Secchin, sendo incorporados à sua obra completa posteriormente com o título de *Primeiros poemas*². O nome do primeiro desses poemas, *Junto a Ti Esquecerei...*, embora não obedeça aos parâmetros convencionais da métrica e rima, denuncia uma elevação distante das conquistas modernistas. Assim como a utilização do pronome pessoal oblíquo de segunda pessoa na intitulação revela uma preocupação com uma dicção ativa e não vulgar, a temática acompanha a elevação da linguagem: “A tua atitude te eleva para o alto” (MELO NETO, 2008, p. 5). A recusa de uma linguagem fundada na contribuição milionária de todos os erros, do lema oswaldiano do ideário da poesia Pau-Brasil, conflui para o abandono das circunstâncias contingenciais dos aspectos cotidianos: “as coisas

² No final de 2020 foi publicada uma nova edição completa da poesia de Melo Neto com 53 poemas inéditos de uma fase posterior ao estudado neste ensaio.

presentes serão absolutamente insignificantes” (p. 5). Daí a valorização de uma poética considerada como sublime: “então leremos poetas bucólicos / debaixo de uma árvore que deverá ser frondosa”. Essa fuga ao real conflui para uma visão onírica que se espelha na concepção pirandelliana: “a vida ela própria não parece representada: / as nuvens correm no céu / mas eu estou certo de que a paisagem é artificial” (“Pirandello I”). Embora pareça ceder às investidas do mundo à sua volta, permanece anestesiado perante o clamor das coisas reais: “Deixa falar todas as coisas visíveis [...] / deixa, suas vozes serão abafadas. / A voz imensa que dorme no mistério sufocará a todas. / Deixa, que tudo só frutificará / na atmosfera sobrenatural da poesia” (“Poesia”). Em outro exemplo, cujo teor metalinguístico focaliza o próprio poema, o foco insiste no afastamento da realidade para centralizar-se no imaginário: “Deixa que no teu pensamento viajem apenas / os pensamentos que estiveram presentes / na cabeça do primeiro homem / quando ele foi ao teatro” (“Poema”). Ao permanecer sob o prisma da própria poesia como elemento irradiador de sua fatura poética, embora elimine traços distintivos referentes ao circunstancial, se aproxima, drummondianamente, dos elementos constituintes de sua memória pessoal como possibilidade de criação: “Sobre o pano da mesa e nos jarros de um gosto improvável / colocaram flores e gestos de parentes extintos” (“A poesia da noite”). A presença de Drummond se infiltra nessa poética do vago e abre outra dimensão para a inaugural poeticidade cabralina: “e os versos do poeta municipal / que viúvos traziam entre flores / vinham em aeroplanos / e invadiam os arranha-céus federais” (“C.D.A.”). A atmosfera drummondiana inflete sobre “Poema” ao imiscuir angústia existencial e temporal meio ao circunstancial inexplicável: “Mas nos países sem palavras / os generais incendiam pianos / dos pianos heroicos nascem florestas / e outros lamentos são gritados / para as janelas acesas / que guardam remorsos”.

Meio ao desmoronamento das ruínas produzidas pela guerra, a poesia busca se instaurar pela via de uma convencional linguagem cifrada em código: “A poesia circula livremente entre os bloqueios. / Os grandes poemas são compostos em Morse” (“Guerra”). O poeta parece dividir-

se em uma dialética entre a negação do real e a invenção devaneadora de um estado poético anestesiador da realidade em prol de uma elevação da poeticidade. Nesse embate entre o concreto e o abstrato, a poesia se situa como em uma encruzilhada que embaralha mais que define um rumo definido: “Eu caminhava as ruas de uma grande cidade / os acontecimentos nunca me encontravam” (“Eu caminhava as ruas...”). Assim, sua poesia se encontra em uma crise conflitiva entre o clamor dos acontecimentos e uma aspiração a um estado poético puro e imune ao concreto: “Eu não alcanço a asa / a serenidade da asa / o voo da asa” (“A asa”). Daí sua poética futura não se arremessar às altitudes distantes do mundo circundante, mas se aproximar do que é palpável e humano. Se em outro “Poema” evidencia-se uma constante reflexão com o próprio fazer poético, no entanto, também aponta para uma necessidade de tentar equacionar a relação da *poiesis* com o real: “Trouxe o sol à poesia, / mas como trazê-lo ao dia?”.

Tal exemplário poemático, desprezado pelo próprio poeta ao não incluí-lo em seu primeiro livro, configura-se como em uma encruzilhada na qual, por um lado, vigora uma atenção aos parâmetros modernistas, cujo paradigma se reporta a Drummond e não a Oswald de Andrade, cujas diretrizes estavam cristalizadas e não se apresentavam mais sob o signo da destruição e galhofa mas apontando para a construção de uma poética mais elaborada; por outro lado, a incipiente poética cabralina busca não apenas a superação da práxis modernista, mas também a resolução da equação entre verso e realidade. É nessa encruzilhada que Cabral encontra a Geração de 45.

PEDRA DO SONO (1942)

Senna (1980, p. 1) observa que o primeiro livro de Cabral “apresenta inconfundíveis marcas drummondianas” e, ao poeta mineiro, juntamente com Willy Lewin e aos pais, é dedicado a obra publicada em 1942. Dos 27 poemas, sete foram retirados das edições posteriores e somente reintegrados na primeira edição de sua poesia completa, em 1994. Essa obra inaugural de Melo Neto aparenta uma certa proximidade entre

o código um tanto nebuloso da Geração de 45 e esses primeiros passos cambaleantes do poeta, entre a temática de uma vagueza onírica e a precisão construtiva da forma. Se essa obra parece fundar a estética desses poemas na atmosfera onírica e na poética do vago, no entanto, na crítica sobre o livro, Candido (2002, p. 135), em 1943, apontava não somente para o fato de que o poeta já se apresentava “de posse dos seus meios de expressão”, assim como as visões oníricas se configuravam através de uma construtividade rigorosa. Tal indício construtivista, também apontado por Senna (1980), que ressalta que tal paradigma se constrói a partir da própria epígrafe de Mallarmé, “solitude, récif, étoile” (p. 3), pode ser inferido imediatamente pelas titulações de alguns poemas que remetem à própria instância poemática. Essas titulações referentes ao fazer poético indicam uma “preocupação metapoética” (p. 3), desenvolvida posteriormente: “Poema”, “Poema deserto”, “Poema de desintoxicação”, “A poesia andando”, “Canção”, “Dois estudos”, “Poesia”, “Composição”, “O poeta”, “O poema e a água”. Para Nunes (1971, p. 35), essa “monotonia de seus títulos [...] indica a repetição de uma experiência, cujos aspectos se sucedem como visões encadeadas que visitam e fascinam o espírito adormecido”

Na abertura do livro, *Poema* insinua um distanciamento em relação ao penumbrismo dominante da poética do vago: “Meus olhos têm telescópios / espiando a rua, / espiando minha alma / longe de mim mil metros.” Esse afastamento do confessional e pessoal se manifesta na atenção ao fazer poético: “O poema inquieta / o papel e a sala” (“Poema da desintoxicação”). A fatura poética se impõe através do pensar o poema como um ato construtivo e não fruto da inspiração do acaso intuitivo. Em “A poesia andando”, embora a imagética seja dominada pelo teor onírico (“estendem-se avenidas iluminadas que arcanjos silenciosos / percorrem de patins”), os elementos concretos prevalecem: janela, rua, mesa, avenidas, pensão da esquina. Entre esses signos imiscuem-se os pensamentos, ou seja, a racionalidade reflexiva que se divide entre a concretude e o onírico. Em “Poesia”, embora a representação se estruture por uma imagética de signos tradicionalmente associados à atmosfera lírica, jardins sob uma

lua contemplada, já começa a se configurar uma saturação desse lirismo efetivado como norma aprisionadora e uma dissensão dessa poética do vago predominante na Geração de 45 começa a se insurgir: “ó jardins de um céu / viciosamente frequentado”. Desse cansaço emerge um pensar poético, embora ainda dentro dos parâmetros tradicionais de uma lírica vocativa e invocativa, no qual pensamentos e palavras ainda se mesclam ao sortilégio. Averso à imagem plástica e convencionalmente lírica dos jardins, opostos a uma natureza livre de convenções da civilização domesticadora, ou seja, um lirismo convencional aprisionado às normas poéticas saturadas, o eu lírico indaga por uma saída fora desses parâmetros impeditivos de uma abertura para longe do penumbrismo doentio e sufocante, que Nunes (1971) denomina tanto de complexo de imponderabilidade, através da indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas, como de uma semântica do vago “em torno de palavras preferenciais como nuvem, sonho, vulto e fantasma” (p. 37): “onde o mistério maior / do sol da luz da saúde?” Nesses versos conclusivos do poema, se prenuncia a procura de outro parâmetro poético que instaure o distanciamento desse lirismo, que já dá sinais de esgotamento, de uma poética asfíxica pois afastada da concretude real. Para Secchin (1985, p. 24), o *último* verso “poderia ser apontado como um dos embriões da postura solar que João Cabral assumiria a partir de *O engenheiro*”. A primazia estrutural-formal, característica do construtivismo, distinta de um paradigma centrado na poeticidade elevada em que esta se pautaria pela “palavra demasiado poética”, repudiada pelo poeta no dizer de Costa Lima (SECCHIN, 1985, p. 24), configura-se em “Homenagem a Picasso” através da plasticidade imagética não onírica em que “a imagem plástica – e seu uso com valor linguístico – é, em parte, captada não em termos de metáfora, mas pela explosão coloquial-irônica dos últimos versos” (BARBOSA, 1975, p. 29): “Apenas os recortes dos jornais diários / acenam para mim com o juízo final”. Barbosa (1975, p. 29) detecta o traço drummondiano neste poema em que “colaborava para romper o tecido monocórdico de *visões* que, de fato, parece caracterizar o livro inicial”.

Candido (2002, p. 139) observou nessa primeira obra cabralina tanto um “senso surrealista de poesia” como um cubismo de construção. Senna (1980, p. 2) distingue o traço distintivo das artes no período entre 1940-1 como sendo o “império surrealista sobre as letras brasileiras” cujo mestre da imagística onírica teria sido Murilo Mendes. Barbosa (1975, p. 19), por sua vez, detecta “traços surrealistas em alguns poemas” em *Pedra do sono* que Secchin define (1985, p. 17) pelas seguintes características: “primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto”. Segundo Secchin (1985), entretanto, haveria duas vertentes surrealistas: uma alucinatória e outra construtivista em que esta não se apresenta com tanta intensidade. Cabral parece intentar um alinhamento mais a esta vertente.

Sobre a segunda vertente, Candido (2002) critica o poema “Homenagem a Picasso” pelo fato de o poeta estar “despoetizando demais suas poesias, e fazendo uma natureza-morta, ou qualquer outra composição pictórica” (p. 139). No parecer de Barbosa (1975, p. 23), o que se ressalta na linhagem construtivista é o valor plástico da imagem, básico desde o início de sua atividade poética:

o sentido de abstração que permeia os seus textos, mesmo os mais densamente “figurativos”, por força da precedência conferida à sintaxe e ao discurso em oposição ao “poético” vocabular e, portanto, ao discursivo construído à base das proposições de “atmosferas poéticas”.

Se a concepção surrealista parece também estar presente em “Composição”, vive simultaneamente a linhagem construtivista. Este se insinua no *título* do poema e recusa a transigência com qualquer representação mimética ou expressão de estados emocionais ao buscar privilegiar o próprio fazer poético como instância primordial. Embora sua fatura verbal configure uma isotopia semântica estruturada na concretude dos signos (frutas, mapas, aves, chapéu, vitrolas, cidade, olho, flor, trilhos, jornais, janela, flores, nuvens), tal eixo ainda se desvia de qualquer configuração realista para transigir em uma derivação surrealista. Esta

se conforma sintaticamente através de uma configuração estrutural em obediência às normas gramaticais: aos substantivos, plurais por exemplo, se justapõem adjetivações plurais. Essas conformações, entretanto, não configuram um discurso lógico, pois à ordenação sintática regrada de acordo com a norma se contrapõe uma ordem associativa que nega tal estruturação. As associações se fundam em dissociações lógicas nas quais a complementação entra em desacordo com a substantividade. Vigem tanto um desacordo entre o objeto e o complemento, por uma ordem que se desvia da representação da ordem das coisas, como na ausência de lógica da estrutura frasal do verso como um todo. Institui-se uma descontinuidade relacional dos signos que não se complementam logicamente: frutas decapitadas, aves que prendi sob o chapéu, vitrolas errantes, flores me vigiando em noites apagadas.

Em “O poeta” tal desacordo lógico-lexical ainda se estrutura gramaticalmente dentro da norma: “No telefone desceram vozes sem cabeça”. O embate se trava entre a estruturação lógico-formal construtivista e a desestruturação da representação ilógica surrealista em um mundo tecnológico assolado pela barbárie de uma guerra mundial. Se a Geração de 45 diante das circunstâncias catastróficas preferiu dar como resposta uma poética do assombro fundada na espiritualidade metafísica, em meio às ruínas do pesadelo da história do qual não pretendia acordar, com um retorno seguro às formas tradicionais como um abrigo em meio à desestruturação modernista, Melo Neto se recusou a retornar ao passado, pois parece esboçar um percurso a partir das coordenadas racionais que o conduza para fora desse impasse. Se no poema “Espaço jornal” a ilogicidade semântica prevalece na estruturação imagética do real atravessado pela luz difusa da irracionalidade (“No espaço jornal / nascendo do relógio / vejo mãos, não palavras, / sonho alta noite a mulher / tenho a mulher e o peixe”), no entanto, a reiteração do jornal, signo da modernidade, urbanidade e civilidade em oposição ao vago, sombrio e nebuloso, paradigma da Geração de 45 a qual ele foi adicionado involuntariamente, indica um farol apontando para uma resposta à “*crise interna*” (NUNES, 1971, p. 35) *entre a dimensão surrealista e a fatura construtivista.*

OS TRÊS MAL-AMADOS (1943)

A segunda obra de Melo Neto, *Os três mal-amados*, de 1943, é uma variação sobre a *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, e “estrutura-se em prosa, inter cruzando monólogos independentes” (SENNA, 1980, p. 4), que Nunes (1971, p. 46) denomina como “texto dramático” através de uma despoetização dos personagens (BARBOSA, 1975, p. 36). A prosificação seria “o exercício de uma recusa ante os valores poéticos então vigentes” (BARBOSA, 1975, p. 38), ou seja, a Geração de 45. O fato de Drummond ser o paradigma ao qual Melo Neto construirá essa obra indica um elo com o Modernismo e o afasta cada vez mais de sua geração. Em relação à sua obra anterior, na qual uma encruzilhada estética entre o construtivismo e o surrealismo já estabelecia uma desagregação do primado estético da Geração de 45, nesta a estrutura dramática parece configurar uma trifurcação de poéticas como virtuais caminhos poéticos a serem trilhados. Nunes (1971, p. 46) classifica esse tríptico como a configuração de “três modalidades de expressão poética”.

Na ótica de Secchin (1980, p. 28), a primeira poética representaria “a linha de maior continuidade do ‘clima’ de *Pedra do sono*”. João, o que amava Teresa e foi para os Estados Unidos no poema drummondiano, é o que traduziria o estado onírico ao qual o poeta parecia querer se distanciar, embora ainda preso a tal clima: “Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto”. É a concepção poética mais próxima da semântica do vago da geração na qual ele foi classificado cronologicamente por alguns. A renitência do paradigma nebuloso é determinante dessa poética, configurada na persona de João, fundada na atmosfera da “imagística da penumbra subjetivista” (BARBOSA, 1971, p. 37): “O sonho volta, me envolve novamente”.

A segunda poética, referente a Joaquim, que amava Lili e se matou, se caracterizaria pela “obsessiva emotividade” (BARBOSA, 1971, p. 37), portanto bem distante da obra cabralina posterior que pautaria seu poetar pela depuração de qualquer subjetividade sentimental: “o amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato”. Na trifurcação de

possibilidades poéticas a serem trilhadas, essa se determinaria pela “destruição da poesia” (SECCHIN, 1980, p. 30). A própria constituição destrutiva do personagem drummondiano parece indicar uma poética a ser superada em seu eixo determinado pelo confessionalismo, sentimentalismo e afetação. A temática amorosa, jamais manifestada pela práxis poética cabralina, configura-se, nessa obra, em uma hipérbole metafórica que traduziria uma estética contaminada pelo excesso a ser suplantado pelo despojamento. A voraz passionalidade sentimental é elemento poético agenciado como representativo do valor determinante de um poetar que lhe exigia o afastamento definitivo. O paroxismo do lirismo subjetivo, representado por essa voz obcecadamente dominada pela passionalidade desmedida, era impiedoso de qualquer possibilidade de representação dos dados concretos e objetivos: “Cameu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso”. Se essa poética se determinava pela centralidade na figura exclusiva do eu, aniquilando *não apenas a atenção a qualquer vestígio externo*, exigia-lhe também uma superação de tal modelo que se mostrava limitado. Esse poetar visceral se mostrava avesso à construtividade sígnica e reflexiva sobre o fazer poético. Essa problematização da expressão poética resultava cada vez mais em um progressivo abandono desses limites.

João e Joaquim parecem configurar duas poéticas vigentes às quais o poeta buscava se posicionar de modo crítico: a primeira fundaria a sua concepção do poético estruturada em ideias elevadas na semântica do vago enquanto a segunda moldaria o seu fazer através da expressividade emocional que alijaria qualquer controle pelo planejamento racional. Assim, a terceira poética, a de Raimundo, que amava Maria e morreu de desastre, representaria, no olhar de Secchin, a “reconstrução da poesia” (SECCHIN, 1985, p. 32). Essa poética busca instaurar uma superação das outras das quais se limaria o excesso poético da imagética penumbriada e da semântica do vago, assim como recusaria a emotividade subjetiva de uma expressão descontrolada: “ao invés de buscar a imitação do real empírico ou reproduzir o estado onírico, Raimundo captará o real num nível maior de abstração: não aquilo que se dá, mas as relações que estruturam

o fenômeno” (SECCHIN, 1985, p. 32). A centralidade discursiva de Raimundo na figura de Maria, representação contrária à inexatidão e à obscuridade, “Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra”, se determina pela eliminação e depuração do vago, do demasiado e do nebuloso: “[...] meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundeza”. O controle do jorro poético é premissa para o poetar que elabora o verso como quem planeja um projeto para impedir o acaso e o indesvendável. Não que a poesia se torne terreno para o banal, mas que ponha barreiras ao acidental pelo desvio tanto da concepção elevada como do sentimento incontrolado: “O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar”. Tanto que Maria “não era um corpo vago, impreciso”, posto que configuraria exatamente a concepção poética oposta: a busca da precisão e da exatidão. O controle do onírico se efetiva por um poetar que não quer se submeter ao impulso incontrolável da imaginação: “sonhos que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade”. Ao afirmar que Maria era também o jornal, não há apenas uma recusa à poética subjetiva e onírica, mas uma atenção ao real despido da fantasia incontrolada que se institui como escrita: “Maria também era um livro: [...] poesia, poemas e versos”, ou seja, o próprio fazer poético como objeto de escrutínio que se efetiva na materialidade da coisa, como metalinguagem, e não como inspiração: “Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido [...]”. Maria era “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”. Evidencia-se ao final um propósito claro de repressar tanto o jorro sentimental incontrolável como a obscuridade irracional, seja do onírico ou da fantasia imaginativa. Esse poetar tem um objetivo: a superação das poéticas vigentes, principalmente a praticada pela Geração de 45, como o estabelecimento de um projeto fundado no estrito

controle do derramamento sentimental e do desvario onírico através do planejamento construtivo.

Dessa forma, a *poética d'Os três mal-amados* configuraria um embate dialético da poesia: Joaquim representaria o código lírico-amoroso elevado da alta poesia afastada do concreto por uma semântica onírica; sua antítese seria a expressão subjetiva eivada de sentimentalismo desarrazoado e incontrolado de João; enquanto Raimundo intentaria uma síntese que superaria as anteriores através de uma planificação da poesia despida tanto da sentimentalidade irracional como da poeticidade vaga e elevada. Assim, o projeto de uma poética de objetividade construtiva se institui tendo por determinante a crítica ao paradigma da geração de 45.

O ENGENHEIRO (1945)

A terceira obra de Cabral já evidencia pelo título, *O engenheiro*, assim como pela epígrafe de Le Corbusier, (“... *machine à emouvoir*”...), um afastamento cada vez mais pronunciado da Geração de 45, ano de publicação do livro, e um rumo em direção à construtividade e planejamento. Nunes (1971, p. 39) observa que, embora contenha “os mesmos vocábulos iniciais da semântica do vago – sonho, nuvem, fantasma e vulto”, essa obra sucede ao “complexo da imponderabilidade” da obra anterior com a emergência de uma “morfologia do sensível” (p. 39). Segundo Secchin (2008, p. xxii), os poemas “parecem advir das reflexões ‘teóricas’ dos personagens de *Os três mal-amados*” e o “embate entre a vertente da expansão onírica (de que o personagem João foi exemplo) e a do projeto construtivista (Raimundo) não será totalmente resolvido na nova obra” (SECCHIN, 1985, p. 37). O primeiro poema, *As nuvens*, ainda concentra o seu eixo ao redor da semântica do vago e onírica com fatura surrealista: “As nuvens são cabelos / crescendo como rios; / são os gestos brancos / da cantora muda”. O segundo poema, *A paisagem zero*, determina-se por uma temática sombria atinente à Geração de 45: “A luz de três sóis / ilumina as três luas / girando sobre a terra / varrida de defuntos / mas pesada de morte [...]”. Embora o léxico gravite ainda ao

redor da imagética onírico-surrealista, há outra vertente, metalinguística, que ultrapassa a temática do sonho sob uma nova ordem, a da “égide da construção” (SECCHIN, 1985, p. 37). Algumas imagens se configuram propriamente como representações verbais por um processo que Secchin (1985) denomina como “desativação onírica” no qual a imagética se articula não como um estado devaneante puro, mas como escrita que se firma como tal: “Entre monstros feitos / a tinta de escrever” (“A bailarina”). O adensamento de tal procedimento se efetiva em “O poema”: “A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo // [...]. Mas é no papel, / no branco asséptico, / que o verso rebenta”. Inicia-se o processo de instauração de uma poética avessa à representação para se instaurar, então, a redução da imagem aos procedimentos fundamentais da escrita. O verniz ilusório do lirismo onírico é abandonado para que a estrutura verbal seja mostrada em sua materialidade como procedimento estético e manufatura poética e não como artifício enganador. O despojamento dos artifícios representacionais tem por intenção a retirada de todo elemento indutor da ilusão mimética para que se revele o poema como artifício estético e que seja visto como tal através da composição poética articulada pela engenharia verbal do poeta. Em “A lição de poesia”, o embate contra a semântica do vago e do onírico se acentua no sentido de depuração e afirmação do procedimento metalinguístico como meio de superação e instauração de uma poética da construtividade e objetividade: “Toda a manhã consumida / [...] diante da folha em branco [...] // A noite inteira o poeta / em sua mesa, tentando / salvar da morte os monstros / germinados em seu tinteiro”. Reitera a sua linhagem poética em mais um poema no qual inscreve Drummond como mestre a ser seguido em oposição à poética penumbriata dominante para que se instaure uma perspectiva voltada para o mundo e não mais para as nuvens: “Não há guarda-chuva / contra o mundo / cada dia devorado nos jornais / sob as espécies de papel e tinta”. Ainda que a atenção se volte para as coisas do mundo, o olhar não se desvia da mediação da notícia que se inscreve como escrita sobre um suporte físico no qual se efetua o processo representativo, assim como o poema. Ao agenciar procedimentos líricos, no entanto, procede pelo

avesso da tradição para impetrar na fatura da ode uma mineralidade que a retira o encantamento sensorial para instaurar outra ordenação: não a do onírico, mas da lição concreta de poesia em que o despojamento verbal se manifesta na materialidade das palavras enquanto linguagem e não como representação ilusória: “Procura a ordem / que vês na pedra: / nada se gasta / mas permanece”. O poema que dá título ao livro, “O engenheiro”, embora se inicie se referindo ao sonho, desvia-se do onírico para instaurar a concretude material: a luz, o sol, o ar livre. Signos que se opunham ao eixo paradigmático da Geração de 45. O sonho do engenheiro, porém, se determina pela clareza, seja de superfícies ou a de um simples copo d’água. Tudo o que possa contribuir para um planejamento depurador da expressão espontânea, determinada pelo sentimentalismo subjetivo, passa a vigorar como elemento constituinte da engenharia poética: o lápis, o esquadro, já referido em “Homenagem a Picasso”, o papel, o desenho, o projeto, o número. A vigência da vigilância ao delírio onírico mantém alerta o poeta ao proscrever o demasiado, o decorativo, o imaginoso e atentar para o que se pode mensurar, projetar através da razão desperta contra os devaneios inconstantes da alma. Mas estabelecer como paradigma poético a imagem do engenheiro não é transigir apenas quanto ao aspecto material da poesia enquanto fatura determinada pela linguagem, e, sim, em deixar-se impregnar também, e principalmente, pela concretude da existência como um “geômetra engajado” (CAMPOS, 1970, p. 67). A poesia não poderia continuar a se exilar nos signos abstratos sem ossatura que afetam apenas a epiderme ressequidas das coisas, mas estava a exigir um comprometimento que a engenharia, enquanto ato construtivo em prol do coletivo, serviria como lição ao determinar a luta contra a injustiça: “o engenheiro pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre”. O espaço, ao invés de se limitar ao devaneio etéreo ou às abstrações oníricas, abre-se para a amplitude da vida urbana impregnada do imediato e concreto: “A cidade diária, / como um jornal que todos liam, / ganhava um pulmão de cimento e vidro”. O jornal é uma imagem reiterada, nessas primeiras obras, como antídoto ao exílio do real que a poética da Geração de 45 exercia. O noticiário se determina pela lei gravitacional que insere

a consciência nos acontecimentos e não em um espaço etéreo ausente da presença humana. A existência exige não mais a convivência apenas com vultos fantasmáticos envoltos em nuvens, mas quer se determinar pela presença da ação humana representada na urbanidade cosmopolita composta de cimento e vidro que os jornais refletem. A construtividade da engenharia, exemplo de planejamento racional, metódico e organizado sem condescendência ao acaso intempestivo da emoção jorrada sem freio, é a lição de poesia que o poeta intenta traçar como rumo a ser seguido e alcançado. Essa será a rota cabralina que Melo Neto fundará como projeto poético contrário ao poetar circundante ainda dominado tanto pelos abstratos devaneios oníricos como a um sentimentalismo impregnado de subjetividade confessional.

Senna (1980, p. 7) considera que nas três primeiras obras cabralinas assiste-se “à progressão serenamente determinada para a poética do claro”. Essa trajetória programática de um percurso que planeja o despojamento consciente do que é desalumiado, lúgubre e soturno, que impregnava a poética da Geração de 45, rumo a uma poética arquetada pelo planejamento, se determina pela luz da razão e não do sentimento desabrido. A poética de 45, segundo Campos (1970, p. 67),

cultiva preferentemente o *sermo nobilis*, a palavra erudita ou menos corrente; põe de quarentena as dissonâncias imagéticas [...], em prol de uma noção apaziguadora de ‘clima’ ou *decorum* poemático; reabilita as formas fixas de organização do poema, especialmente o soneto.

João Cabral de Melo Neto se oporia a tudo isto seja na organização seletiva do material poético em acordo com um planejamento construtivo, na atenção ao vocabulário impregnado da dicção corrente, no abandono das formas convencionais e uma descida consciente das altitudes poéticas para um nível da concretude humana. Assim, a inclusão do poeta na Geração de 45 é um equívoco que precisa ser apagado pois decorre, como definiu Campos (1970, p. 67), de um mero “critério de cronologia tabelioa”.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND THE MISCONCEPTION OF THE GENERATION OF 45

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto is often situated in the so-called Generation of 45. What is questioned is whether this insertion is the result of an aesthetic criterion to which the poet would join or whether it is only a chronological parameter that does not translate any affinity between his poet and the poetic ideals of such a generation. The section of the cabralino corpus will be limited to the first three works of the author that will serve as a basis for the discussion of the pertinence of the relationship between cabraline poetics and the Generation of 45.

KEYWORDS: João Cabral. Poetry. Generation of 45. Constructivism.

JOÃO CABRAL DE MELO NETO Y LA IDEA ERRÓNEA DE LA GENERACIÓN DEL 45

RESUMEN

João Cabral de Melo Neto suele enmarcarse en la llamada Generación del 45. Lo que se cuestiona es si esta inserción es el resultado de un criterio estético al que se uniría el poeta o si es sólo un parámetro cronológico que no traduce ninguna afinidad entre su poeta y el ideal poético de tal generación. La sección del corpus cabralino se limitará a las tres primeras obras del autor y que servirá de base para la discusión de la pertinencia de la relación entre la poética cabralina y la generación del 45.

PALABRAS CLAVE: João Cabral. Poesía. Generación del 45. Constructivismo.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2002.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*: Oficina Literária Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: FAE, 1989.

MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto*: poesia completa e prosa. Organização Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Aguillar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971. (Poetas modernos do Brasil, 1).

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral*: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

Submetido em 24 de maio de 2021

Aceito em 19 de julho de 2021

Publicado em 19 de setembro de 2021
