

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, CENTENÁRIO

Nascido em 1920 (a 9 de janeiro) no Recife, capital de Pernambuco, e falecido em 1999 (a 9 de outubro) no Rio de Janeiro, foi um dos grandes poetas do Brasil e da Língua Portuguesa. Diplomata, que embora embaixador terminou a sua carreira como cônsul no Porto, a sua larga obra de poeta, tão marcante como original, continua viva e o JL dedica-lhe este Tema, com a colaboração, designadamente, de dois grandes especialistas portugueses em literatura brasileira e na sua obra. De resto, João Cabral ao longo dos anos muitas vezes foi presença destacada nas nossas colunas (ver com. na p. 3), era amigo e leitor do nosso jornal desde o início (ver com. p. 3). Por razões de espaço, temos de deixar para próxima edição inclusive uma entrevista com o autor da mais completa análise da poesia do autor de *Quaderna*, Antonio Carlos Secchin, poeta, ensaísta, membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), prof. emérito da UFRJ – e organizador / prefaciador da *Poesia Completa* (954 pp.) editado entre nós pela ABL com a Glaciari

A oculta fisionomia

CARLOS MENDES DE SOUSA

D

DESCOBERTA DA LITERATURA

A infância passada nos engenhos de açúcar da família, no interior do Estado de Pernambuco, deixaria marcas indeléveis na obra de João Cabral de Melo Neto. Num poema intitulado “Descoberta da Literatura”, do livro *A Escola das Facas* (1980), o poeta dá conta de um episódio fundador: os trabalhadores do engenho vinham pedir-lhe que lhes lesse os folhetos de cordel por eles comprados na feira. Na leitura, o menino da Casa-Grande recriava intensamente o mundo contido naqueles versos. Pode dizer-se que foi essa a sua primeira grande literatura.

Na cidade do Recife, para onde foi estudar, frequentou um círculo de intelectuais e artistas no Café Lafayette. Decorre deste círculo, em grande parte, o impacto da estética surrealista no livro de estreia de João Cabral (JC), tendo sido determinante, neste domínio, a influência de Willy Lewin, a quem o jovem poeta dedicou o primeiro livro publicado em 1942. *Pedra do Sono* foi igualmente dedicado a Carlos Drummond de Andrade, com quem entabularia um estreito diálogo, presença crucial para a definição do seu caminho literário.

Em junho de 1943, foi publicada uma resenha a este livro, num jornal de São Paulo, a *Folha da Manhã*, da autoria de Antonio Candido,

que passaria a ser uma referência obrigatória para a crítica. Mas importa considerar, acima de tudo, o impacto produzido no próprio poeta, de acordo com testemunhos seus. Na resenha, o ensaísta assinalou o modo como em *Pedra do Sono* o poeta operava uma síntese muito pessoal das duas principais linhas de força do livro: o cubismo e o surrealismo. JC viria a reconhecer mais tarde que a ênfase da “tendência construtivista”, apresentada no artigo de Antonio Candido, foi decisiva para a não rejeição de *Pedra do Sono* na sua obra reunida. Com efeito, qualquer leitor da sua poesia sentirá dificuldades em identificá-la com um clima predominantemente noturno e com qualquer espécie de expressão surrealizante, como ocorria no livro de 1942. O caminho trilhado aprofundar-se-ia de modo claro na direção do pendor construtivista.

A influência surrealista deixaria, ainda assim, um rastro atuante, em especial na forma como se impôs o extraordinário manuseio da imagem. E ocorre aqui inevitavelmente o nome de Murilo Mendes. Numa carta enviada a este poeta, em 14 de fevereiro de 1957, Cabral afirma: “Sua poesia me foi sempre mestre, mas por outra coisa: pela plasticidade da imagem, pela novidade da imagem; sobretudo, foi você quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.” Antes da publicação de *Pedra do Sono*, na primeira viagem ao Rio de Janeiro, JC procurou Murilo, que registou, na revista *Dom Casmurro*, o encontro com o jovem poeta “vindo pelo último navio de Recife”. Muitos anos mais tarde, Murilo evocou esse momento no início de num texto sobre a poesia de JC: “Ele chegou um dia à minha casa no Rio de Janeiro: um jovem magro, seco, de palavras exatas. Completara 20



João Cabral de Melo Neto “A estética assentava sobre uma ética”

anos de idade. Queria conhecer o poeta já maduro, que adivinhou estar diante de alguém. Demo-nos as mãos e conversámos. Assim principiou uma amizade que se prolonga através do tempo sob o signo deste nome altíssimo que alguns agora escrevem entre aspas: a literatura.”

NO PROCESSO DE AFIRMAÇÃO DO POETA

emergente, ocorre desde muito cedo uma posição de grande distanciamento face aos lugares poéticos sedimentados na tradição cultural do país. Isso foi levado o mais longe possível nos procedimentos utilizados. Veja-se o recurso a dispositivos pouco usuais na tradição retórico-estilística luso-brasileira como, por exemplo, a utilização de esquemas métricos que não a redondilha menor, a redondilha maior, o decassílabo ou o alexandrino, assim como a utilização preferencial da rima toante, mais corrente na tradição espanhola.

João Cabral assume uma atitude

contundente contra a identificação entre poesia e sentimentalismo contida nas designações correntes de “lirismo” e de “lírico”. Por isso falou insistentemente da sua “antiliria”. É este o termo que encontramos na dedicatória de *A Educação pela Pedra* (“A Manuel Bandeira esta antiliria para seus oitenta anos”), palavra-síntese de um programa que, desde cedo, no interior da própria obra estabelece uma espécie de equação que opõe justamente poesia a lirismo.

A explicitação surgia em jeito de manifesto num título como “Antiode”, a terceira parte do livro *Psicologia da Composição* (1947). No mesmo livro, também a “Fábula de Anflon” nos mostrava a personagem mitológica dirigindo-se para o deserto, com o intuito de combater a inspiração fácil, e, por fim, tomando a decisão de emudecimento, de rasura da música, no gesto destruidor da flauta atirada aos peixes surdos-mudos do rio.

A partir daqui, JC vai construindo uma cerrada proposição, muro que pretende delimitar a sua conceção de poesia: contra a dulcificação. Por isso se diz antimelódico e convida a prosificação (aproximando o verso da prosa) para fazer frente

ao perfume lírico. Considere-se, a propósito, a carga programática das epígrafes, como acontece com as palavras de Berceo em *O Rio*: “Quero que compoçamos io e tú una prosa”.

A DOENÇA DO MUNDO

Num depoimento sobre a origem da escrita do livro *O Cão sem Plumas*, publicado em 1950, JC falou do choque sentido, no final dos anos 1940, ao ler um estudo que apresentava uma estatística sobre a expectativa de vida no Recife, que era de 28 anos, ao passo que na Índia era de 29 anos. Lembrou, nesse depoimento: “Quando ocorre uma catástrofe na Índia, as senhoras brasileiras fazem tricó para socorrê-la, ao passo que a miséria do Recife é maior”.

O horror provocado pela doença do mundo e o propósito de denunciar as injustiças e as desigualdades são motivações fortes do processo da sua escrita. Sérgio Buarque de Holanda, em 1952, apresentou palavras certas, assinalando o facto de estarem fundadas, nessa altura, as traves mestras da poética do autor de *O Engenheiro* – um projeto que se iria construir a partir da indissociável ligação entre o rigor poético e a inteireza ética: “O que parecia traduzir-se naquele zelo sempre atento não era apenas uma poética, na aceção mais corrente e usual do vocábulo. Era mais, e principalmente, uma espécie de norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética”.

Na chamada “trilogia do Capibaribe”, que a par do referido *O Cão sem Plumas* congloba *O Rio* (1954) e *Morte e Vida Severina* (1955), é claramente marcado o pendor interventivo. Essa dimensão não terá sido alheia ao espantoso êxito da encenação de *Morte e Vida Severina* pelo grupo de Teatro

João Cabral assume uma atitude contra a identificação entre poesia e sentimentalismo contida nas designações de lirismo e lírico. Por isso falou insistentemente da sua “antiliria”

da Universidade Católica de São Paulo (TUCA), concretamente em Portugal, no contexto político da ditadura. Ainda hoje se encontra muito viva entre nós a memória dessas representações, no ano de 1966. Mas a este respeito eu gostaria de referir aqui também um outro ponto, partindo de declarações do poeta ao jornal *O Globo*, em 1973: “Creio que 90% do êxito daquele espetáculo foi feito pela música.” Nesta entrevista tece seguidamente interessantes considerações sobre as relações entre poesia e música que parecem surpreendentes por não se inserirem na linha das suas posições em prol de uma poética anti-musical.

O ENSEMBLE DA COMPOSIÇÃO

Formalmente impõe-se nesta poesia uma direção vertical que parece resultar do desejo férreo de conter o derrame lírico (atente-se na prevalência de esquemas estróficos e métricos repetitivamente uniformes). A utilização da quadra constitui o suporte mais incisivo com vista à fixação, ao propósito de arrumar a violência irrefreável dos trânsitos turbulentos.

A partir de *Psicologia da Composição*, as obras de JC são concebidas como conjuntos unitários, subordinadas a uma ideia de livro, com uma temática mais ou menos explicitada, e apoiadas numa arquitetura muito elaborada. Quando começa a ter consciência da diferença e do lugar que pretende ocupar, o poeta impõe o argumento e a estrutura não apenas ao poema, mas também ao livro. Veja-se como em *A Educação pela Pedra* (1966) o que causa maior impacto é aquilo a que o próprio poeta se refere como o “ensemble da composição”.

A forte consciência organizadora envolvida em todas as operações que comandam o sentido composicional dos livros, o rigoroso princípio da delimitação que se desenha em sua claridade pétrea, numa geometria de precisos traços retilíneos, angulosos e secos, não erradica a extrema desordem, não afasta as figuras inquietantes, a tensiva realidade do mundo marcada pelo ímpar e pelo instável. Apesar de o contorno formalizante atingir um elevado grau de consecução, a realidade é “tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta”, como se lê nos versos lapidares de *Uma Faca só Lâmina* (1955). João Cabral procurou incessantemente captar a intrínseca natureza das coisas, e por isso no poema se contém os inevitáveis confrontos do trabalho na casa da língua.

Num conhecido poema de *Escola das Facas* (1980), livro que configura um particular momento de revisão, JC apresenta uma lúcida autointerpretação. O poema intitula-se justamente “Autocrítica”: “Só duas coisas conseguiram/ (des)feri-lho até a poesia:/ o Pernambuco de onde veio/ e o aonde foi, a Andaluzia./ Um o vacinou do falar rico/ e deu-lhe a outra, fêmea e



JCMN "O que o autor procurou como lema: 'dar a ver'"

viva,/ desafio demente: em verso/ dar a ver Sertão e Sevilla”. A enfatizar a obsessão pelos dois lugares fundadores aparece uma expressão recorrente que traduz aquilo que o próprio autor procurou como lema: “dar a ver”. Em inúmeros depoimentos o poeta utiliza de forma incisiva a mesma expressão do verso: “Eu quero apenas dar a ver com a minha poesia.”

É por isso também que a música eleita para entrar no tema dos versos seja uma música que faz ver, até pela sua associação à dança, o “cante”, de que encontramos belíssimos exemplos, verdadeiras artes poéticas, em “A palo seco” e “Estudos para uma bailadora andaluza” (*Quaderna*, 1960) ou “De Bernarda a Fernanda de Utrera” (*A Educação pela Pedra*, 1966). Aquilo que à primeira vista poderia ser um lugar-comum transforma-se num extraordinário e pessoalíssimo modo de dizer.

COM LOS PIES MÁS CLAROS

Da correspondência de JC para Murilo Mendes gostaria de destacar um passo de uma carta de 8 de agosto de 1962. Trata-se de um fragmento central para perspetivarmos o seu olhar sobre o flamenco e o impacto desta arte na sua obra. É a propósito de uma “bailaora”, Trini España, que na carta são tecidas importantes considerações de pendor metapoético:

“Trini España está em San Sebastian. Foi para lá no dia 3 e assim ainda a vi uns dias na Venta Real. Segue superior, talvez até Más

O horror provocado pela doença do mundo e o propósito de denunciar as injustiças e as desigualdades são motivações fortes do processo da sua escrita

hecha, si puede. É uma lástima que o êxito material de artistas deste ramo esteja tão sujeito à comercialização. Penso muitas vezes que a poesia é a arte mais feliz de todas, porque a mais independente. Se ninguém nos edita, se ninguém nos lê, há sempre a possibilidade de fazer duas ou três cópias de um poema e soltar por aí. E o poeta – diferentemente da bailaora, pode viver de outra coisa: instalando consulados, por exemplo. Depois de quase seis meses, senti quanto minha poesia posterior a 1956 (que foi quando vim para Sevilla e a vi dançar pela primeira vez) deve à arte dela. V. talvez não compreenda: mas eu sinto que escrevo agora muito mais *por derecho*, com *los pies más claros*, exponiendo más, aguantando más, etc. veja por exemplo como desde *Quaderna* o que eu faço é menos cantante. As exceções, em *Quaderna*, são os “Jogos frutais” e a “Estrada de Caxanga” que vieram escritos do

Brasil. Pois eu, até então, embora me enjassem os dois perigos da “tradição” luso-brasileira (que é o oratório e o cantante, Castro Alves e o lundu) achava que uma certa dose de *jingle* era indispensável (há cantante até numa faca só lâmina). Quando eu vi que era possível na dança se eliminar o *jingle*, isto é, até na dança, arte que me parece mais dependente da música, compreendi que na poesia seria possível, também. Daí essa abordagem prosaica do assunto do poema que só de 1956 para cá emprego sem nenhum receio.”

Relevem-se os contributos do flamenco para domínios decisivos na poética de JC, como a “sintaxe visual” (a rigorosa ordenação dos poemas, o desenho das seqüências apresentadas) ou os efeitos rítmicos que, a partir de *Quaderna*, como o poeta refere, muito devem ao conhecimento e à vivência desta expressão artística.

É interessante observar-se o facto de a música surgir como ponto recorrente, nas interpretações expostas por Murilo, em vários lugares, sobre a poesia de João Cabral. Numa carta que lhe envia do Porto, em 19 de agosto de 1962, na seqüência das reflexões do amigo sobre o flamenco e a poesia, propõe uma leitura diversa daquela que é defendida em posições fortes pelo autor de *Psicologia da Composição*: “Penso que é difícil furtar-se ao canto e que há canto também na prosa. Só que há uma gama infinita de cantos, e que seu canto não é evidentemente o de Drummond ou de Lorca, assim como o canto

de Webern não é o de Chopin ou de Haydn. É um canto seco, o de J.C.M.N.; é um canto crítico. De resto cada vez mais acho exato, preciso, o ritmo quaternário”. Não deixando de seguir as pistas lançadas pelo amigo, Murilo apresenta uma revisão – há música na sua alma: “Será portanto o anti-cantor, avesso à melodia (mas não me atrevo a aplicar a palavra de Jorge Luís Borges a Baltasar Gracián: ‘No hubo música en su alma’)”.

No fragmento da carta de JC para Murilo, de 8 de agosto de 1962, acima transcrito, entrevê-se uma posição precisa sobre a perspetiva de eliminação do “cantante” nos seus poemas. É difícil dizer-se que isso tenha acontecido de uma forma clara como o poeta pretendeu. Talvez essa marca seja mais visível em *A Educação pela Pedra*, o livro em que mais radicalmente pôs em prática as experimentações formais que também passaram pela novidade nos planos fónico-rítmicos. A carta é muito importante porque nos leva a reavaliar a sedimentação dos lugares comuns sobre a dimensão anti-musical da poesia de Cabral. Quando o poeta refere que “achava que uma certa dose de *jingle* era indispensável (há cantante até numa faca só lâmina)” vem contrariar a ideia feita de que não tinha ouvido e de que a sua poesia estava à margem de qualquer expressão musical.

E a este respeito é muito interessante lermos o que afirmou na entrevista a *O Globo*, em 1973, quando, a propósito da música de Chico Buarque para *Morte e Vida Severina*, apresentou as razões pelas quais aderiu a essa música, após ter visto o espetáculo, tendo ultrapassado as reservas e preconceitos iniciais. Os receios decorriam também das suas observações relativas ao modo de os compositores criarem música para poemas. JC nota a arbitrariedade do processo, com cortes aleatórios nos versos, manipulados pelos músicos a seu bel-prazer. Em Chico encontrou precisamente o contrário, isto é, “um respeito integral pelo verso em si. A música segue cada verso, no ritmo total. A música segue cada ritmo, crescente ou não, de cada parte do poema. Eu tenho a impressão de que é o único caso que conheço de uma música que saiu diretamente do poema, e não de uma coisa sobreposta ao poema.” JC sabia do que falava. Na sua poesia opera-se uma admirável síntese de expressões rítmicas diversas – da literatura de cordel ao flamenco e a outros modos, muitos deles absorvidos por via de múltiplos encontros poéticos.

ENTRANHADA MÚSICA

Relembro a clarividência dos poetas que, a par de Murilo, captaram os mais fundos sentidos da obra de João Cabral. Diz Ferreira Gullar, em depoimento, que o autor de *A Educação pela Pedra* na sua poesia “constrói um muro contra uma loucura que, o leitor percebe, lateja sob a construção”.

João Cabral e Fernando Pessoa

ARNALDO SARAIVA

Em Sophia de Mello Breyner Andresen, encontramos aquele que terá sido na literatura portuguesa o mais fecundo diálogo com o poeta brasileiro. Em versos de homenagem, na “Dedicatória da terceira edição do *Cristo Cigano* a João Cabral de Melo Neto”, no livro *Ilhas* (1989), falou da existência das “secretas luas ferozes” por detrás dos sóis da rigorosa medida. O modo de sublinhar a oposição aos mais divulgados lugares comuns faz-se de uma forma nítida a partir de uma adversativa no início de uma quadra: “Mas sua arte não é só/ Olhar certo e oficina”. Na verdade, o que Sophia faz é ler todas as entrelinhas: “Pois há nessa tão exata/ Fidelidade à imanência/ Secretas luas ferozes/ Quebrando sóis de evidência”. Aliás, o poema de certa forma condensa uma sua leitura anterior sobre JC, num artigo na revista *Encontro*, em 1960.

Neste ensaio, Sophia começa por sublinhar a natureza de uma poesia “voluntária e consciente, medida e calculada como uma arquitetura”, para depois convocar uma analogia muito adequada relativamente ao modo de captação do real concreto: “é como um lápis de bico muito afiado descrevendo numa linha nua o contorno dos objetos. É assim que ele põe em nossa frente tão nitidamente desenhada com palavras, a bailadora do poema ‘Estudos para

João Cabral de Melo Neto tinha 15 anos quando Fernando Pessoa faleceu. Nessa altura e nos anos imediatos, em que gostava de jogar futebol e sonhava ser agrônomo, nem o nome do poeta português seria conhecido no Recife onde vivia, apesar do interesse que na sua própria casa havia por autores portugueses; seu pai era um dos muitos leitores fanáticos de Eça, que, como Paulo Cavalcanti mostrou em *Eça de Queiroz, Agitador no Brasil*, provocou grandes polémicas e movimentações, até política, no Recife e em Pernambuco. Não por acaso, o primeiro livro não escolar que João Cabral (JC) leu foi *O Egípcio*.

Esse livro talvez tenha estimulado o seu gosto – que nunca mais perderia – pela leitura, de que, dizia, retirava um prazer que a escrita lhe não dava, pois lhe dava muito trabalho. E não tardaria a frequentar a casa do crítico e poeta bissexto Willy Lewin (nascido em 1908), que, como referiu numa entrevista, “tinha uma biblioteca fantástica, inclusive tudo de poesia moderna francesa”, e que contribuiu decisivamente para a sua – e de companheiros como Ledo Ivo e Gastão de Holanda – formação literária; curiosamente, JC preparava-se para ser crítico antes de se revelar o poeta que a leitura de Drummond despertaria e que se estrearia em 1942 com *Pedra do Sono*.

Ignoramos se na biblioteca de Willy Lewin ou em livrarias do Recife haveria alguma coisa do então, no Brasil, quase desconhecido Pessoa – por exemplo, a *Mensagem*, revistas portuguesas com poemas dele, ou, o que seria menos improvável, o caríocia *Boletim de Ariel* que no seu número 7, de abril de 1938, reproduzia um texto crítico sobre “O exemplo de Fernando Pessoa”, que Adolfo Casais Monteiro publicara meses antes no *Diário de Lisboa*, e no seu número 11, de agosto de 1938, transcrevia poemas do “único poeta português igualável a Camões” publicados na revista lisboeta *Mensagem*, assim como no número 12, de setembro, transcrevia poemas publicados na *Revista de Portugal*, número 4, de julho de 1938. Mas sabemos que antes de partir para o Rio de Janeiro, JC convivera com Manuel Anselmo, então cônsul no Recife, que talvez lhe tivesse falado no poeta que conheceria pessoalmente no Martinho da Arcada, e sobre o qual escreveu em 1944 um texto memorialístico e ensaístico, “O outro Fernando Pessoa”, que faz parte do livro *Meridianos Críticos* (1946).

Se não no Recife, nos cinco anos (1942–1947) que iria viver no Rio, antes de partir como diplomata para Barcelona, JC teve oportunidade de ler e avaliar Pessoa; exatamente em 1942, chegaram ao Brasil muitos exemplares da antologia em dois volumes *Fernando Pessoa*, organiza-



JCMN Com Agustina Bessa-Luís e Arnaldo Saraiva, no Porto, no tempo em que aí foi cônsul

da por Casais Monteiro a pedido de Jaime Cortesão Casimiro e de Eduardo Calvet, que a Editorial Confluência não pôde vender em Portugal a partir do momento em que a família de Pessoa e a Ática, representada por Luís de Montalvor, ganharam a ação que por questão de direitos moveram àquela editorial; e pouco depois chegaria também ao Brasil o 1.º volume das *Obras Completas* de Pessoa, as *Poesias* do ortônimo, que a mesma Ática se apressou a editar, findas as compreensivas ou exageradas demoras e hesitações dos organizadores Luís de Montalvor e João Gaspar Simões.

Mas já no ano anterior a Agência Geral das Colónias tinha publicado, talvez por iniciativa de José Osório de Oliveira, que fora amigo de Pessoa e que em 1938 se tornou chefe da divisão de propaganda dessa Agência, a 2.ª edição da *Mensagem*, de que também seguiram alguns exemplares para o Brasil; e dois anos depois Cecília Meireles publicaria a antologia *Poetas Novos de Portugal*, que dava largo destaque em número de páginas e de poemas a Pessoa (ou seus heterónimos), “o caso mais extraordinário das letras portuguesas”; quando em 1934 esteve em Lisboa, ela não o pôde conhecer pessoalmente porque o horóscopo pessoano desaconselhou o encontro, mas já o tinha citado em 1929 e o seu primeiro marido, o pintor Correia Dias, era um “velho amigo” do poeta.

É óbvio que João Cabral leu essa antologia, tanto mais que Jaime Cortesão, que também fora amigo de Pessoa e que em 1941 fora “banido” para o Brasil, lhe pediu para organizar

uma antologia, complementar, da poesia portuguesa, que na verdade organizou mas que infelizmente nunca foi editada e de que nem o organizador guardou cópia. E JC também leu, sem dúvida, a *Mensagem*, de que até ofereceu um exemplar (o seu? ou outro comprado para oferta?) a um amigo; já no decurso de 2020, Antonio Carlos Secchin anunciou no *facebook* a existência de um exemplar da 2.ª edição desse título com esta dedicatória: “Ao Sette, seu colega e amigo – Cabral 13.1-946”.

Esta oferta, a um “colega e amigo”, denunciava certamente o apreço que JC tinha pelo livro; e as respostas que bem mais tarde daria em entrevistas, por exemplo a Nicolás Extremera Tapia ou a Norma Couri não dão lugar a qualquer equívoco; a Norma Couri declarou: “Do Fernando Pessoa gosto da *Mensagem*, o resto é muito subjetivo para o meu gosto” (JL, 26 de janeiro de 2000).

O destinatário era José Sette Câmara Filho (também nascido em

1920 e por sinal descendente de um bracaraense), que em 1945 ingressou na carreira diplomática, como JC, que em 1947 foi assumir as funções de vice-cônsul do Brasil em Barcelona. O navio que, saído do Rio de Janeiro, o levaria à cidade catalã parou em Lisboa por largas horas, que o poeta aproveitou para conhecer o centro da cidade e visitar livrarias. Numa delas compraria as *Páginas de Doutrina Estética* de Pessoa que, selecionadas, prefaciadas e anotadas por Jorge de Sena, acabavam de sair pela Editorial Inquérito. Não é irrelevante que JC tenha feito e lembrado essa compra, e não tenha comprado ou dito que comprara outros livros; se não espanta o seu interesse pela “doutrina estética”, parece significativo que tenha denunciado o seu interesse (só?) em Fernando Pessoa e (só) nesse livro de Fernando Pessoa, parecendo que preferiu a prosa ensaística do autor à sua obra poética, de que, depois da edição das poesias do ortônimo (1942) e de Álvaro e Campos (1944), também acabavam de sair os volumes com os *Poemas* de Alberto Caeiro e com as *Odes* de Ricardo Reis.

Publicado com sucesso em 1945 o seu segundo livro, *O Engenheiro*, JC parecia ter já definido a sua família poética, que não era obviamente a de algum Pessoa, e as linhas de força do seu trabalho, original e exigente, afastando-se dos típicos padrões da “libertinagem” e da leveza modernista ou dos comuns sentimentalismos e formalismos, frequentemente inertes, dos seus coetâneos (da geração de 45), e optando por um construtivismo rigoroso, que prezava a solidez estrófica, a dicção tensa e antimelódica, o

A essencial e entranhada música da poesia de um dos maiores nomes da língua portuguesa

uma bailadora andaluz”. Torna-se particularmente digno de nota ver como Sophia se socorre também aqui da adversativa para marcar justamente o menos óbvio: “Mas a sua técnica não é só a técnica de um desenhador. É também na sua forma de tomar e retomar o tema, a técnica do compositor musical.”

Isso mesmo pode ser lido afinal nos belíssimos versos de João Cabral de Melo Neto: “Contudo, há no canavial/ oculta fisionomia:/ como em pulso de relógio/ há possível melodia” (“O vento no canavial”, *Paisagens com Figuras*). Encontramos neles uma visão da paisagem que, lida metapoeticamente, introduz uma das questões centrais da obra, como se o poeta desse as chaves para uma releitura da ideia-fixa sobre a música por si obsessivamente divulgada. Um dia descortinaremos a oculta fisionomia desta obra magnífica e chegaremos enfim mais perto da essencial e entranhada música da poesia de um dos maiores nomes da língua portuguesa. ■

Contam-se numerosos poemas seus alusivos a poetas brasileiros, portugueses e internacionais, mas em nenhum deles comparece Pessoa