



# O controverso legado cabralino em alguns poetas brasileiros contemporâneos<sup>1</sup>

## The controversial Cabral's legacy in some Brazilian contemporary poets

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)

### Resumo

Neste artigo, reflito sobre o legado cabralino em Augusto de Campos, Armando Freitas Filho e Eucanaã Ferraz. Para isso, recorro a entrevistas e metapoemas, nos quais se evidencia uma relação controversa entre esses poetas e o autor de *A educação pela pedra*. O próprio Cabral parece ter alimentado essa controvérsia ao apresentar, em relação ao poeta concreto, uma postura que oscila entre o elogio e a ironia. No caso de Freitas Filho, não obstante sua apropriação da tradição ser sempre tensa, em se tratando de Cabral, ela é formulada de modo mais embaraçoso. Por sua vez, Eucanaã Ferraz, tendo escrito uma tese de doutorado sobre Cabral, mas não se reconhecendo um poeta cabralino, talvez sinalize para uma reconfiguração, entre os contemporâneos, no trato com a tradição.

**Palavras-Chave:** Cabral, tradição, poesia brasileira contemporânea

### Abstract

In this article, I reflect on Cabral's legacy in Augusto de Campos, Armando Freitas Filho, and Eucanaã Ferraz. To do so, I analyze interviews and metapoems, which show a controversial relationship between these poets and the author of *A educação pela pedra*. Cabral himself seems to have fostered this controversy, by showing an oscillating stance between praise and irony in relation to the concrete poet. In the case of Freitas Filho, notwithstanding his appropriation of tradition being always tense it is, when dealing with Cabral, worded in an even more embarrassing way. In turn, Eucanaã Ferraz, who wrote a doctoral thesis on Cabral without, however, recognizing himself as an affiliated to Cabral's poetry, may signalize a reconfiguration, among the contemporary poets, in their dealing with tradition.

**Keyword:** Cabral, tradition, Brazilian contemporary poetry

---

1 Este trabalho foi apresentado, numa primeira versão, em 2014, em mesa-redonda no *II Seminário internacional de estudos literários: a poesia na era da internacionalização dos saberes*, na UNESP/Araraquara, e, em 2015, em versão resumida, na mesa-redonda *Linee e tendenze della poesia brasiliana contemporanea*, na Università Degli Studi Di Perugia.



## Esclarecimento inicial

Apesar de a influência de um poeta sobre os mais jovens só poder ser efetivamente aferida a partir do exame atento e intrínseco dos poemas, neste trabalho, em que ensaio considerações sobre a presença problemática de João Cabral de Melo Neto em alguma poesia brasileira contemporânea, recorrerei, sobretudo, a entrevistas e a metapoemas tanto de Cabral quanto dos poetas contemplados, que são Augusto de Campos, Armando Freitas Filho e Eucanaã Ferraz. É verdade que os depoimentos dos poetas são, muitas vezes, incoerentes, revelando um poeta brigando consigo mesmo ou, então, um pensamento que se transforma. Mas, mesmo descontando esse caráter cediço à contradição da entrevista, ela constitui material importante para evidenciar o modo como alguns poetas contemporâneos lidam discursivamente com o legado cabralino. Vale destacar que a escolha desses “herdeiros” não é aleatória. No caso de Augusto de Campos, ele foi reconhecido pelo próprio Cabral como o sucessor de sua poesia, ainda que esse reconhecimento seja matizado pela ironia. Em se tratando de Armando Freitas Filho, trata-se de um dos poetas em que a crítica mais identifica a apropriação de estratégias poéticas do autor de *A educação pela pedra*, malgrado essa apropriação estar por vezes em tensão com seus enunciados poético-críticos. Eucanaã Ferraz, que, além de poeta, é professor universitário e crítico, escreveu uma tese de doutorado sobre a poesia de Cabral, o que nos levaria a inferir que a sua escolha crítica é também a construção de uma tradição própria, mas, nos seus depoimentos, coloca em xeque essa motivação que esteve na base das escolhas dos escritores críticos modernos.

## Augusto de Campos: o “leitor/ contra mais a favor”

Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, poetas que ocupam o coração do cânone da poesia brasileira, constituem as três principais referências nacionais modernas convocadas pelos poetas contemporâneos. Ainda que, entre os três, Drummond seja a tradição mais requestada e Bandeira o poeta geralmente mais amado, Cabral é a referência mais sujeita a tensões.

O próprio Cabral parece ter alimentado as contradições de sua relação com os poetas novos. Nesse sentido, vale resgatar sua visão da Poesia Concreta e, mais pontualmente, de Augusto de Campos. É conhecida a admiração de Cabral pelo Concretismo, vanguarda que, por sua vez, toma-o como um dos principais precursores. A poesia planejada e avessa ao senso de improvisado e à inspiração, a consciência crítica e a discussão sobre o fenômeno literário estão entre os elementos valorizados pelo poeta no Concretismo (ATHAYDE, 1998, p. 21-23).

O endosso ao movimento atravessa todas as declarações de Cabral, dos anos 60 aos 90. Em 1966, ano da publicação de *A educação pela pedra*, em entrevista concedida a *Letras e Artes*, de Lisboa, manifesta seu orgulho por ser tomado como um precursor direto do grupo vanguardista de São Paulo:



O Concretismo – dizem-no os membros do movimento – surgiu a partir da minha poesia. Afirmam-se, pois, meus seguidores. Tenho orgulho disso, pois trata-se de um grupo de jovens poetas, extremados tecnicamente, muito inteligentes e de grande craveira intelectual (MELO NETO, 1966, p.16).

Mais do que se orgulhar, nas décadas de 70 e 80, toma a vanguarda como o grande acontecimento literário depois do romance de 30 e do Modernismo de Murilo Mendes, Drummond, Cassiano Ricardo e Cecília Meireles, chegando a vê-la como um movimento mais importante do que o Modernismo de 22, seja pelo que considera sua maior atualidade em relação ao que se passa no resto do mundo, seja pelo que entende como superioridade da sua base cultural:

Se formos analisar o Modernismo de 1922, à parte de sua importância aqui, veremos que os modernistas eram profundamente provincianos e desatualizados em relação a tudo o que se fazia na Europa. Eles fizeram, em 1922, o que o mundo fazia em 1909. O Concretismo, porém, se não aconteceu antes de estourar no resto do mundo, aconteceu *simultaneamente* (ATHAYDE, 1998, p.21-22, destaques no original).

acho o Concretismo, por sua base cultural, mais importante do que o Modernismo (ATHAYDE, 1998, p.21-22).

Em 1996, em entrevista ao *Cadernos do Instituto Moreira Sales*, não obstante Cabral reconheça o “rigor”, a “falta de lirismo” e a “ausência de imagens abstratas” como elementos que levaram a ver nele um antecessor dos concretistas, diz que estes fizeram “uma coisa inteiramente nova”, “original”, “estupenda”, não devendo nada a ele (MELO NETO, 1996, p.25). Com essa declaração, é certo que ele valoriza a força inovadora da vanguarda, mas também se exime de ser visto como o seu precursor ou de que tomem o movimento como um desdobramento de sua poesia.

Entre os “patriarcas”<sup>2</sup> do Concretismo, a admiração maior de Cabral se dirige a Augusto de Campos, poeta que, diferentemente do irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, cujas obras assumiram outras orientações, mantém-se, ainda hoje, coerente com os pressupostos da vanguarda. Desse modo, Cabral, em mais de uma ocasião, quando instado a falar sobre seus herdeiros, por um lado, diz não crer ter exercido influência sobre os poetas novos, seja do ponto de vista formal, seja no que se refere à cosmovisão, reconhecendo apenas ter contribuído para que escrevam com mais consciência, razão, objetividade e contenção verbal. Mas, por outro lado, não deixa de reconhecer em Augusto de Campos uma extensão do seu trabalho (MELO NETO, 1996, p.26; ATHAYDE, 1998, p.50 e p.78).

O momento mais interessante desse reconhecimento e dessa recusa é o poema de abertura de *Agrestes* (MELO NETO, 2008, p.485-486), dedicado a Augusto de Campos. Para

---

2 Termo usado por Paulo Leminski (1992) para se referir aos fundadores da Poesia Concreta: Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.



engrandecer aquele a quem o livro é consagrado, o poeta faz-se humilde e autodeprecia sua poesia. Cabral distingue o poeta concreto, entre todos os leitores, pela sua capacidade de “fazer/catar o novo”, e, por consequência, como aquele que tem condições de ver “no defunto [o próprio Cabral]/ coisas não mortas de todo”. Seguindo uma retórica do elogio, o poeta pernambucano inferioriza sua poesia frente à do paulista, destacando nesta justamente a originalidade: “muito aquém do ponto extremo/ é a poesia oferecida/ a quem pode, como a sua,/ lavar-se da que existia,/ levá-la a essa pureza extrema/ em que é perdida de vista”. Assim, se a poesia de Augusto de Campos, com seu acento no novo, liberta-se, pela negativa, da tradição, alcançando patamares ainda não experimentados pelo gênero, a de Cabral é apresentada como aquela que não tem herdeiros: “ela que hoje da janela/ vê que na rua desfila/ banda de que não faz parte,/ rindo de ser sem discípula”. Sendo sua poesia sem discípula, feita de “liga de aço” distinta da de Augusto de Campos, Cabral dedica-lhe o livro por ser ele o “leitor contra”, o “leitor malgrado e intolerante”, aquele que, nas palavras do dedicador: “*me sabendo/ não poder ser de seu lado,/ soube ler com acuidade/ poetas revolucionados*” (destaques acrescentados). Os versos destacados parecem sinalizar para o fato de Cabral, mesmo tendo manifestado seu entusiasmo pela poesia de Augusto de Campos particularmente, e pela Poesia Concreta de um modo geral, não ter capitulado ao Concretismo, escrevendo poemas à maneira da vanguarda como outros poetas o fizeram. Sobre isso declara, a despeito de sua fascinação pelo movimento: “Nunca fiz poema concreto, como Manuel Bandeira fez e Cassiano Ricardo quis fazer. Porque eu acho que ninguém pinta cabelo literariamente” (ATHAYDE, 1998, p.78). Não obstante isso, Cabral toma Augusto de Campos como uma espécie de leitor ideal de sua poesia. Para o poeta antilírico que buscou deliberadamente o obstáculo para estorvar “a leitura fluviente, flutual” (MELO NETO, 2008, p.321), para açular a atenção no momento da recepção, nada mais adequado do que um “leitor contra”.

Nesse poema, oscilando entre a autodepreciação e o louvor do poeta concreto, entre a insistente valorização da originalidade da nova poesia e o declarar-se um poeta sem herdeiros, difícil é saber onde termina a humildade, onde começa a ironia, onde o elogio sincero, onde a mofa, de modo que a dedicatória a Augusto de Campos soa ambígua, como um misto de reverência sincera e ironia.

O agradecimento poético de Augusto de Campos a essa dedicatória encontra-se publicado no livro *Despoesia* (1994):



uma	fala	tão	faca
fratura	tão	ex	posta
tão	ácida	tão	aço
osso	tão	osso	só
que eu	procuro	e não	acho
o ad	verso	do que	faço
o	concreto	é o	outro
e	não	encontro	nem
palavras	para	o	abraço
senão	as	do	aprendiz
o	menos	ante o	sem
que	só aqui	contra	diz
nunca	houve	u m	leitor
contra	mais	a	favor

Nesse poema concreto, constituído por quatorze versos hexassílabos à maneira de um soneto<sup>3</sup>, Campos descreve, nos quatro primeiros versos, a fala de Cabral, valendo-se do mesmo modo por este empregado para ler outros poetas e criadores, isto é, depreendendo-lhes o *modus operandi*, o qual, ao fim e ao cabo, termina revelando aspectos de sua própria *poíesis*. Assim, Campos, ao descrever a gramática cabralina, evidencia-lhe o despojamento de retórica, a redução da linguagem ao essencial, a capacidade corrosiva e a força de permanência, características que também são caras à sua própria poesia: “uma fala tão faca/fratura tão ex posta/tão ácida tão aço/osso tão osso só”. Além disso, notam-se, nesses versos, a presença da palavra faca, que ocupa posição central no léxico reduzido e característico de Cabral, e a incorporação da adjetivação substantiva (“fala tão faca”, “tão aço”, “osso tão osso”), estratégia reconhecidamente cabralina. Vale destacar, ainda, a recorrência à palavra “aço”, que antes fora empregada no próprio poema-dedicatória de *Agrestes*, no qual o dedicador diz que a poesia de Augusto de Campos é de “distinta liga de aço” da sua. Desse modo, o poeta concreto, ao descrever Cabral evidenciando nele o que é comum à sua própria poesia, incorporando a própria forma do poeta lido, parece sugerir, com isso, que a liga dos dois poetas talvez não seja constituída por “aços” tão diversos.

3 Não se pode deixar de notar como a vanguarda que procurou abolir o verso a ele capitula.



Como a descrição da poesia cabralina aponta para uma confluência com a sua, Campos, nos versos 5 e 6, diz não achar adversidade entre as duas: “que eu procuro e não acho/ o ad verso do que faço”. Nesse verso, em que se vale de um procedimento caro à Poesia Concreta, decompondo a palavra “adverso” (“ad verso”), o “leitor contra” relativiza a oposição entre as duas poéticas, de modo que, considerando o sentido do prefixo “ad” (“aproximação”, “movimento para junto”), o verso do “poeta novo” é aquele colocado junto, ao lado do verso do “poeta velho”, ainda que, vale destacar, toda retomada com reverência de uma tradição implique, também, deslocamento, adversidade. Assim sendo, o poeta concreto apresenta-se como uma espécie de duplo de Cabral, já que o continua, com diferença, na série literária: “o concreto é o outro”.

Considerando-se um aprendiz, alguém que levou adiante a poesia do menos (“o menos ante o sem”), Campos abraça o mestre, assumindo contradizê-lo apenas nesse agradecimento poético em que refuta a ideia, presente no poema-dedicatória de *Agrestes*, da contrariedade entre os dois poetas, e conclui, numa espécie de chave de ouro: “nunca houve um leitor/ contra mais a favor”.

Não se pode deixar de reconhecer, apesar das não poucas dessemelhanças entre os dois poetas e da postura ambígua de Cabral, várias confluências entre eles, as quais são lembradas amiúde pela recepção crítica do poeta concreto, como o entendimento da poesia como forma planejada e atingida, a centralidade da razão crítica no processo criativo, a fuga, ainda que impossível, da emoção e da personalidade, a recusa da facilidade, a concisão, a negação como princípio constitutivo da poesia, entre outras<sup>4</sup>.

Augusto de Campos é um poeta de vanguarda. Sua visão da relação de um poeta com a tradição está em conformidade com o cânone moderno. Nesse sentido, em entrevista, ao tratar das relações interpoéticas, prefere falar em afinidades, fraternidade do pensamento a influência: “as afinidades surgem, muitas vezes, sem você ter uma influência direta, sem até você conhecer um determinado trabalho, no qual vai encontrar, posteriormente, algum tipo de ligação ou de fraternidade de pensamento, de ideias ou de imagens” (CAMPOS *apud* SOUZA, 2004, p.206-207). A opção por “afinidades”, “fraternidade de pensamento” e outros termos afins, como “confluência”, se não anula a influência de um poeta sobre outro, insere-se numa tentativa, corrente na modernidade, como se pode ler em Eliot (s.d, p.21-35) e Borges (1999, p.96-98), de reformular a antiga concepção das fontes e influências. No caso de Campos, o que ele acentua é a motivação que está na base das relações interpoéticas, ou seja, o poeta novo busca e encontra no poeta precursor aquilo que antes elegeu como critério de valor, ou seja, a si mesmo.

---

4 O trabalho mais verticalizado sobre as interfaces poéticas entre os dois autores é o livro-tese **Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos**, de Helton Gonçalves de Souza (2004).





## Armando Freitas Filho: entre a reverência e o deslocamento irônico

Outro poeta contemporâneo de extração vanguardista e, portanto, continuador de uma tradição moderna a eleger Cabral como, senão a principal, uma das principais influências é Armando Freitas Filho. Recusando o Concretismo, inicialmente o poeta se aproxima da Poesia Práxis pela experimentação formal e pelo conteúdo socialmente dirigido, vanguarda que permanece, passado o momento formador inicial, incorporada e misturada a outras influências, à voz reconhecível do poeta. Entre essas outras influências, reiteradamente, como se pode verificar nas várias entrevistas consultadas e referenciadas ao final do trabalho, o autor cita Bandeira, Drummond e Cabral como sua base de formação poética, a santíssima trindade de que Drummond seria o Pai, pois representa, para ele, mais que um aprendizado da forma, um aprendizado para a vida. Ao trio acrescenta Ferreira Gullar, que muito o teria influenciado com sua *A luta corporal*, e simboliza a possibilidade de ter uma voz original e ser um grande poeta depois da santíssima trindade.

A relação de Freitas Filho com seus pais poéticos não se dá de modo tranquilo, mas, como o quer Harold Bloom (1991), de forma tensa, angustiante, já que, como declara em mais de um momento, há a admiração e o ódio, a necessidade de afrontar a tradição para continuar criando e não paralisar (FREITAS FILHO, 2009a, 2009b). O poema “Cara a cara”, da autobiografia poética *Lar*, encena essa relação tensa com o pai poético por excelência. Nele, Drummond, convertido em ídolo, é afrontado ironicamente pelo poeta jovem, que encosta seu rosto de “espinhas/ implacáveis de pus” no rosto “escanhado desde cedo”, na estátua de mármore de carrara, que “recua/ com asco da purulência” (FREITAS FILHO, 2009c, p.73).

Ainda que tensa, a relação de Freitas Filho com Drummond parece formulada de modo menos embaraçoso do que sua relação com Cabral, com quem travou contato mais efetivo a partir *Duas águas* (FREITAS FILHO, 1991, p.75-76), livro de 1956 que reúne, em sua primeira água, *Uma faca só lâmina, Paisagem com figuras, O cão sem plumas, Psicologia da composição, O engenheiro e Pedra do sono*, e, em sua segunda água, *Morte e vida severina, O rio e Os três mal-amados*.

Freitas Filho admira em Cabral a regularidade de sua obra, a ausência de altos e baixos tão comuns mesmo entre os grandes poetas, o que, segundo o autor de *3x4*, dá a impressão de ter sido ela toda escrita em um só dia, e é fruto da primazia da arte, do domínio técnico, do rigor, conforme se pode ler no «Verbete para João Cabral»:

Escreveu para sempre, escreveu em série sempre  
o primeiro e o último poema, ao mesmo tempo.  
Da folha inicial à derradeira, sem saltar página  
em linguagem de protocolo, não espetacular.  
Diplomática, mas em código próprio, pessoal  
e intransferível, que se passava a limpo  
automaticamente, pelo gráfico impecável



da caligrafia que ocultava, embaixo do gesto  
dessa ginástica, arte - verso de prumo e rigor.  
Tudo num dia só, didático, sob sol insuportável  
ou em dias que não diferiam, circulares: no fundo  
eram apenas um, em várias vias e versões  
descortinado, sem nenhum excesso de céu (FREITAS FILHO, 2000, p.67).

O rigor, que está na base da falta de desnível da poesia de Cabral, é, em poema de 3x4, reforçado pelo de Valéry como uma espécie de prescrição contra o afrouxamento: “tomo a overdose/ a receita de rigor: Valéry-Cabral/ na veia, para não perder a cabeça/ nem despentear o cabelo” (FREITAS FILHO, 1985, p.97). Também, em entrevista a Helton Gonçalves de Souza, para o programa televisivo *Vereda literária* (2000), as declarações de Freitas Filho confluem para uma perspectiva cabralina da poesia: “Eu sou muito mais um reescritor que um escritor”; “eu escrevo não com um impulso catártico”. Entretanto, na mesma entrevista, declara que só sabe “trabalhar inspirado”, não obstante relativize: “inspiração é transpiração também”. Ainda, em poema bastante ambíguo de *Fio terra*, ironiza a poesia planificada e calculada de Cabral, contrapondo a ela a criação arrebatada:

Caçar em vão

Às vezes escreve-se a cavalo.  
Arremetendo, com toda a carga.  
Saltando obstáculos ou não.  
Atropelando tudo, passando  
por cima sem puxar o freio -  
a galope - no susto, disparado  
sobre as pedras, fora da margem  
feito só de patas, sem cabeça  
nem tempo de ler no pensamento  
o que corre ou o que empaca:  
sem ter a calma e o cálculo  
de quem colhe e cata feijão (FREITAS FILHO, 2000, p.41).

Nesse poema, a atitude ambígua de Freitas Filho em relação ao rigor, à planificação cabralina, poderia ser lida, por um lado, na mesma clave de sua relação com Drummond, como um misto de reverência e distanciamento crítico que assinala a retomada da tradição pelo poeta jovem. Mas, por outro lado, não deixa de soar controversa a valorização da escrita arrebatada e inspirada por parte de um poeta construtivista e rigoroso, não obstante ele reconheça, já na abertura do poema, o caráter esporádico desse tipo de escrita por meio da locução adverbial “às vezes”.

O último verso do poema dialoga com um conhecido poema de Cabral, “Catar feijão”, presente no livro mais planificado do poeta, o *A educação pela pedra*. Nesse poema, Cabral compara o escrever com a atividade comezinha de catar feijão, evidenciando a poesia como um exercício manual. Entretanto, enquanto, no catar feijão, uma pedra esquecida é algo indesejável, em poesia, a pedra, sinônimo da





dificuldade provocada no leitor no momento da recepção, é algo deliberadamente buscado pelo poeta. O diálogo com “Catar feijão” e, por extensão, com o livro de onde o poema foi extraído, é estratégico, pois Freitas Filho convoca o Cabral mais planejado para subvertê-lo, já que valoriza o arrebatamento, a irrupção criadora em detrimento do artesanato do verso.

Além dessa retomada com fins subversivos, Freitas Filho vale-se do próprio *modus operandi* de Cabral para miná-lo por dentro. Primeiro porque o poema propõe, à maneira de Cabral, uma metáfora (“escrever a cavalo”) e explica essa metáfora, dando a ela uma dimensão crítica. Depois porque denuncia, em sua tessitura, um acirrado artesanato, com versos eneassílabos bem marcados ritmicamente, sugerindo, no nível formal, a própria escrita impetuosa como um cavalo em disparada, de modo que o poema que valoriza o “escrever a cavalo” foi feito como quem “cata feijão”. Também, vale destacar que a imagem do cavalo, tomada como símbolo da escrita arrebatada no poema, é de extração cabralina. Em “Fábula de Anfion”, ela é convocada em duas estrofes, reiterando a indagação do personagem sobre como estabelecer o controle criativo: “Uma flauta: como dominá-la, cavalo/ solto, que é louco?” (MELO NETO, 2008, p.68). No texto de abertura de *A escola das facas*, dirigido ao editor, o poema é o próprio “potro solto”, que só se detém, que só está concluído para um escritor obsessivo com a reescrita quando posto em livro: “Um poema é sempre, como um câncer:/ que química, cobalto, indivíduo/ parou os pés desse potro solto?/ Só o mumificá-lo, pô-lo em livro” (MELO NETO, 2008, p.391).

Freitas Filho incorpora muitas estratégias poéticas de João Cabral e, no poema lido, fá-lo em momento em que, no nível do conteúdo, ironiza o processo criativo do autor reverenciado, propondo uma tensão entre forma e conteúdo. Ao proceder dessa forma, aproxima-se ainda mais da referência retomada criticamente, pois Cabral, além de ser um poeta que faz da negação, em muitos momentos, uma condição da poesia, também, conforme já mencionado, ao ler poética e criticamente outros poetas e inventores de um modo geral, depreende-lhes a gramática, incorporando-a ao nível da forma.

Freitas Filho é um poeta que se quer e é também construtivista e estabelece uma relação responsável e consequente com a tradição, mas sua recusa, ainda que modulada, da planificação cabralina sinaliza para uma desconsideração corrente da tensão que está na base dessa poesia entre espírito organizador e ímpeto criador. Assim sendo, antes de refletir sobre a influência cabralina em Eucanaã Ferraz, parece produtivo problematizar rapidamente a visão de Cabral sobre a inspiração.



## Cabral e a (de)negação da inspiração

Cabral é tido como o exemplo máximo da poesia cerebral no Brasil, imagem que ele reiterou por meio de declarações e de sua poesia crítica. Assim, a imagem do poeta engenheiro, que constrói o poema como se constrói uma casa e bane qualquer atitude passiva diante do ato criador, se, por um lado, é verdadeira, por outro, fornece dele um retrato incompleto. Há que se notar, inclusive, que a recusa insistente do poeta frente à inspiração parece constituir ela antes uma denegação, já que só um poeta atormentado pela inspiração precisa negá-la com tanta veemência e insistência.

Falo em inspiração, mas tomando-a como metonímia de qualquer outra força receptiva ou passiva que possa estar na base da criação, como o sonho, o inconsciente ou o acaso. Cabral, talvez em função da sua perspectiva materialista, ou pelo que a inspiração representa em termos de uma tradição lírica que ele nega, rechaça-a, dentre outras forças, com mais contundência. Exemplar nesse sentido é a conferência “Poesia e composição”, pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952. Nela, Cabral reconhece e lamenta a pluralidade de poéticas particulares que o Romantismo pôs em cena e atingiu sua pletora no século XX, expressando a sua admiração pelas épocas clássicas, em que as regras coletivas mediavam e mediam o trabalho do artista e em que arte e talento coexistiam harmonicamente. Em meio à pluralidade de poéticas particulares, que terminaram estabelecendo um abismo entre inspiração e arte, ele reconhece duas famílias de poetas. De um lado, aqueles para os quais poesia é inspiração, cristalização de um momento único, de um estado de espírito, em que o trabalho artístico limita-se ao retoque posterior ao momento da criação, não indo além da mudança de uma expressão ou de uma palavra. A essa família poética contrapõe outra, à qual adere, a do poema objetivo, em que o trabalho artístico não se limita ao retoque. “O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico” (MELO NETO, 2008, p.713).

Mas se Cabral rechaça peremptoriamente a inspiração, reconhece, entretanto, por exemplo, o papel do inconsciente no processo criativo, como se pode ler no depoimento a Antonio Carlos Secchin:

Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. A matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência. Eu impeço tanto quanto possível que o inconsciente governe minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má-criação e a pessoa acaba derrotada (MELO NETO, 1999, p.328).

Essa tensão que assinala a relação do poeta engenheiro com o inconsciente ou outra força receptiva da criação atravessa toda a sua obra criativa. Em *Pedra do sono* [1942], livro de estreia, a fatura onírica das imagens não implica uma adesão ao automatismo psíquico do surrealismo, o que levou Antonio Candido (2002) a notar, em resenha sobre o livro publicada em 1943, uma conjugação de imagens



surrealistas e construtivismo cubista. Em *O engenheiro* [1945], quando o projeto cabralino caminha para uma definição, não se pode falar, entretanto, em extirpação do sonho. Como já o assinalou José Guilherme Merquior (1972) no brilhante ensaio “Nuvem civil sonhada”, o livro não representa um momento de preparação decidida de uma poética da pura lucidez, do puro cálculo, aguerridamente opostos ao sonho. Metapoemas, como “O engenheiro”, “A mesa” e “A bailarina”, não se erguem contra o sonho, mas mostram que sonho e vigília concorrem para a criação, que o sonho só é válido quando acolhido sem passividade e transformado conscientemente. Em “Fábula de Anfion”, do livro *Psicologia da composição* [1947], tido pela crítica como o momento decisivo na definição da *poiesiscabralina*, a força instintiva da criação responde pelo nome de acaso. No poema, o personagem Anfion vai para o deserto buscando a esterilidade, mas é atacado pelo acaso, que faz sua flauta soar e dela nasce Tebas. Descontente com a sua obra, que não corresponde à “nuvem civil sonhada”, indaga sobre como controlar a força imprevisível da natureza e, não obtendo resposta, joga sua flauta “aos peixes surdos-/ mudos do mar” (MELO NETO, 2008, p.68), talvez num reconhecimento de sua impotência frente à atuação do acaso. A mesma tensão pode ainda ser acompanhada em obras posteriores. Na parte 5 do poema “Estudos para uma bailadora andaluza” (MELO NETO, 2008, p.199-200), do livro *Quaderna* [1960], a mulher, no início da dança, é associada a uma estátua que desafia “alguma presença interna”, símbolo do ímpeto criador ainda indômito, e, quando termina de dançar, quando domou a força criativa interior, quando, conforme palavras do poema, “um estilo/ já impôs à íntima presa”, desafia a assistência, “como para indagar quem/ a mesma façanha tenta.”

Essas tensões entre forças receptivas e espírito criador que estão na base da poesia cabralina, assim como outras tensões, como é o caso de uma planificação excessiva e um senso de inacabamento, de uma fuga da subjetividade e de uma poesia personalíssima, são às vezes perdidas de vista tanto pelos que reivindicam uma pronta e irrestrita filiação a Cabral quanto pelos que reconhecem nele uma influência, mas com restrições, como é o caso de Eucanaã Ferraz, que declarou, em entrevista quando da publicação de *A rua do mundo* (2004), ainda que em outros momentos reformule essa visão equivocada do par rigor/emoção em Cabral: “a mim, só me interessa o rigor se ele estiver animado, aquecido pela emoção, diferentemente de João Cabral”<sup>5</sup> (“O que me interessa é a luz”).

---

5 Três entrevistas de Eucanaã Ferraz foram acessadas no site <[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_textos.php?type=4](http://eucanaaferraz.com.br/sec_textos.php?type=4)>, onde nem sempre é possível identificar os dados da publicação original (ano, entrevistador e veículo). Quando se tratar de entrevistas publicadas nesse sítio, será mencionado, entre parêntese, apenas o título da entrevista, ficando a referência eletrônica já estabelecida. Uma quarta entrevista citada, concedida a Luiza de Carvalho, será referenciada normalmente.

## Eucanaã Ferraz: um novo modo de lidar poética e criticamente com a tradição?

Enquanto Freitas Filho, em seu momento de formação poética, está ligado a uma vanguarda, Eucanaã Ferraz estreia em livro em 1990, portanto, num momento em que a novidade não constitui mais um critério de valor, o que teria levado a uma reconfiguração na relação dos poetas com a tradição, chegando Lumna Simon (2011) a falar, em ensaio em que toma um depoimento de Eucanaã Ferraz como ponto de partida de suas reflexões, em “retradicionalização frívola” para se referir a uma “apoteose pluralista” da tradição, uma “ideia inespecífica de tradição”, que seria reduzida a uma contemporaneidade de formas literárias, sem adesão à experiência histórica<sup>6</sup>.

Também, diversamente de Freitas Filho, que reconhece uma angústia na relação com seus pais poéticos, Eucanaã Ferraz acredita que a tese da angústia não tem valia para a cultura brasileira, em que, distintamente das anglo-saxônicas, a afirmação da personalidade e da individualidade talvez não seja um imperativo. Assim, substitui a influência pela confluência cara aos modernos: “Creio que o mecanismo da influência é mais ou menos esse: descobrimos algo que faz claro aquilo que desejamos secretamente, como uma vereda para chegarmos ao que nos tornamos”. E conclui: “Ao invés de ‘angústia’, experimento, pessoalmente, uma ‘alegria da influência’” (“Palavras plásticas”).

Adepto, pois, da “alegria da influência”, um equivalente, talvez, da felicidade que Jorge Luiz Borges encontra na leitura de outros escritores, Eucanaã Ferraz parece se aproximar do modo como escritores críticos da alta modernidade se relacionavam com o passado. Entretanto, diferentemente destes, talvez não entenda o exercício crítico, a leitura de outros poetas, como necessariamente uma forma de estabelecimento de seus precursores. Isso porque, tendo o poeta escrito uma dissertação sobre Drummond e uma tese sobre Cabral e considerando, com Leyla Perrone-Moisés (1998), que, ao escolher falar de certos predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer e orientar sua própria atividade, bem como estabelecer sua própria família poética, sua própria tradição, era de se esperar, então, que os dois poetas estivessem entre seus principais precursores. Entretanto, se Eucanaã Ferraz reconhece que nenhum poeta o ensinou tanto a oficina poética como Drummond (“Falar/Hablar de poesia”), suas declarações sobre sua relação com Cabral sugerem certo desconforto frente àquele que elegeu como objeto de crítica.

Eucanaã Ferraz reconhece que a poesia de Cabral o orientou para um materialismo, ou seja, para o gosto pelo concreto, pela realidade exterior; o mesmo materialismo que, segundo ele, o levou a se aproximar de Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugênio de Andrade (“Falar/Hablar de poesia”), de modo que não é nisso, exclusivamente, tributário a Cabral.

---

6 Sobre esse trabalho de Simon, escrevi o artigo “Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição”, publicado, em 2012, no número 13 da Revista *Texto Poético*, de modo que aqui não me aterei a esse trabalho.



Mas, em outra entrevista, declara: “Como poeta, eu não conseguiria, por temperamento, aproximar-me da poesia desejadamente incômoda de Cabral. Sua materialidade áspera e cortante, sem dúvida esplendorosa, definitivamente não me serviria” (“Palavras plásticas”). Depois de se dizer mais próximo da delicadeza dos já citados portugueses, admite, entretanto, ter encontrado, nos três, o rigor construtivo casado à emoção.

Declarando-se não um inspirado, um poeta que é procurado pela palavra, mas um poeta que procura por ela, um trabalhador, vê como perigosa tanto a hipervalorização do artesanato, que poderia levar à esterilidade, ao esfriamento das emoções, quanto a hipertrofia da inspiração, de tradição romântica, que poderia levar à exacerbação sentimental e descuidada. Mas não inclui Cabral entre os primeiros, notando que “um grande artista sabe escapar dos riscos [...] Um poema de Sophia é algo perfeito como objeto construído, enquanto um poema de Cabral nos leva à mais intensa comoção” (“Falar/Hablar de poesia”).

Em entrevista concedida em 2011 a Luiza de Carvalho, jornalista que sobre ele escreveu uma dissertação de mestrado ensaiando uma comparação entre *Rua do mundo* (2004) e *O cão sem plumas* [1950]. Eucanaã Ferraz sumariza sua relação e a de outros contemporâneos com Cabral:

Eu não acho que eu tenha tido mais afinidade com o Cabral do que com os outros poetas.

Sempre admirei a capacidade raríssima que o Cabral tem de investigar a imagem poética. [...]

Eu não chego a tanto e não acho que nenhum poeta chegue a tanto, isso é um traço muito do Cabral, criar uma espécie de lógica interna do poema [...] Cabral é um poeta muito complexo e o Brasil ainda não tem um poeta cabralino, que foi a fundo em sua lição, e esse poeta ainda não sou eu também (FERRAZ, 2014, p.97-98).

Eucanaã Ferraz destaca o modo como Cabral trabalha a imagem, modo este que teria aprendido com os metafísicos ingleses (MELO NETO, 1996, p. 20), lidos quando de sua estadia como diplomata em Londres (1950 - 1952). Entretanto, pelo menos desde “Antiode” [1947], esse princípio estilístico já pode ser encontrado em sua poesia, de modo que talvez a leitura de John Donne e seus pares tenha fortalecido e ajudado a desenvolver aquilo que no autor já se manifestara anteriormente como estratégia poética. No seu modo particular de construção metafórica, Cabral não só propõe uma metáfora, mas a explica, substitui por outra, mostra sua precariedade, num exercício crítico de destruição da ilusão metafórica. Eucanaã Ferraz tem razão porque, de fato, na poesia brasileira, ninguém levou isso tão longe como Cabral. O momento mais próximo está no *Poema sujo* (GULLAR, 2008), como se pode comprovar pelas seguintes passagens, evocação original e inequívoca de *O cão sem plumas*:

um/ rio não apodrece do mesmo modo/ que uma pêra/ não apenas porque um rio não apodrece num prato/ mas porque nenhuma coisa apodrece/ como outra/ (nem por outra)/ e mesmo/ uma banana, não



apodrece do mesmo modo/ que muitas bananas/ dentro de/ uma tina (GULLAR, 2008, p.230).

O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade// mas variados são os modos/ como uma coisa/ está em outra:/ o homem, por exemplo, não está na cidade/ como uma árvore está/ em qualquer outra/ nem como uma árvore/ está em qualquer uma de suas folhas/ (mesmo rolando longe dela) [...] a cidade está no homem/ quase como a árvore voa/ no pássaro que a deixa// cada coisa está em outra/ de sua própria maneira/ e de maneira distinta/ de como está em si mesma (GULLAR, 2008, p.259).

Mas Gullar, quando instado a falar sobre a dicção de Cabral, notadamente de *O cão sem plumas*, no *Poema sujo*, tergiversou, diluindo essa influência entre outras:

Eu li e reli Bandeira, Drummond, Murilo, João Cabral; com eles aprendi minha linguagem. A minha dicção poética nasceu desses autores. No *Poema sujo* [...] estão presentes muitas vozes. Algumas são citadas deliberadamente. Outras eu só percebi depois (GULLAR, 1998, p.47).

A suposta ausência de poetas que retomem e desenvolvam “a fundo” procedimentos reconhecivelmente cabralinos, afirmando a sua apropriação pessoal, leva Eucanaã Ferraz, por um lado, a constatar que “Cabral é um poeta muito complexo e o Brasil ainda não tem um poeta cabralino, que foi a fundo em sua lição” e, por outro, a não tomar para si essa tarefa: “e esse poeta ainda não sou eu também” (FERRAZ, 2014, p.98).

Proseguindo na entrevista, Eucanaã Ferraz admite que seus poemas, ao longo dos livros, foram “ganhando maior nível de especulação imagética, de imagens que se desdobram em outra, tentando não perder um certo fio condutor” (FERRAZ, 2014, p.98), o que, segundo ele, seria de inspiração cabralina, mas, nesse procedimento, reconhece-se também tributário a Manuel Bandeira, Drummond e Murilo Mendes.

Ainda na entrevista a Luiza de Carvalho, o poeta, quando indagado sobre o diálogo de seu poema “A um toureiro morto” com os toureiros de Cabral, responde:

Meu diálogo com Cabral volta e meia aparece, mas tenho tentado que isso fique menos marcado. ‘A um toureiro morto’ conversa com os vários toureiros do Cabral, mas é sobretudo um poema que já começa com o toureiro morto, enquanto em Cabral, a ideia do toureiro está relacionada à vitória do número, da metáfora, da matemática. O toureiro de Cabral vence o acaso, consegue ludibriar a morte [...] Mas o meu toureiro já começa morto, quem tem a voz no poema é a camisa do toureiro, o pó, o chão. Quando eu mato o toureiro na verdade eu estou matando a ideia de que é possível sair vitorioso do acaso, da morte, acaba sendo um poema extremamente *anticabralino*, mas usando a imagem cabralina. Nesse poema há muitas ironias em relação a isso, a imagem do relógio destruído, toda ideia de estar no domínio da cena se esfacela no poema. Ele é aparentemente cabralino pela imagem do toureiro (FERRAZ, 2014, p.98-99, destaques acrescentados).





Considerando essa declaração, a relação entre “A um toureiro morto” e “Alguns toureiros”, entre Eucanaã Ferraz e Cabral, poderia ser pensada em termos de retomada temática com deslocamento crítico, já que o autor de *Rua do mundo* vale-se de um tema caro ao autor de *Paisagens com figuras* para, por meio de sua apropriação, minar ironicamente uma suposta crença cabralina na vitória sobre o acaso e sobre a morte. Nesse sentido, o poema seguiria um movimento corrente no processo de apropriação crítica e criativa da tradição, não fosse Eucanaã Ferraz desconsiderar a tensão, já discutida, que está na base da poesia cabralina, entre controle criativo e acaso e o fato de que, para Cabral, o toureiro não é o que vence a morte e o acaso, mas o que roça “a morte em sua fímbria”, o que está no extremo de si mesmo, podendo, a qualquer momento, por causa de um mínimo erro ou descuido ou por força do acaso, sucumbir. Tanto é que o maior toureiro entre todos, *Manolete*, em quem o poeta personifica valores caros à sua poesia, é caracterizado como “o que a tragédia deu número” (MELO NETO, 2008, p.134). Assim sendo, a relação entre os poemas citados e a relação entre seus autores não poderia ser pensada satisfatoriamente a partir da explicação de Eucanaã Ferraz.

O autor de *Sentimental* não é um poeta cabralino. Não obstante isso, não se pode deixar de reconhecer a presença de certos elementos de extração cabralina em sua poesia. Nesse sentido, “A um toureiro morto”, mais que propor um diálogo temático e irônico com “Alguns toureiros”, incorpora um modo de representação tipicamente cabralino, que é a fuga do sentimentalismo por meio da ironia. João Cabral, mesmo representando de modo pungente as misérias nordestinas, para as quais a morte física não é o maior mal, não manifesta por elas nenhuma compunção sentimental. Aliás, é muito comum na poesia sobre o Nordeste, no que nela há de mais comovente, um humorismo sórdido, uma ironia, que são estratégias usadas pelo poeta para fugir do sentimentalismo. Tomando as devidas proporções, procedimento similar pode ser encontrado em “A um toureiro morto”, como se pode comprovar pela passagem abaixo:

Um morto é inquilino que não me serve e já  
outras paredes vêm chegando: o paletó  
de pinho ostenta cadeados definitivos,  
colarinho de barro e lata (FERRAZ, 2004, p.21).

Nesse pequeno fragmento da terceira parte do longo poema, intitulada “[uma voz]”, fala a camisa do morto, estratégia de despersonalização por meio da qual Eucanaã Ferraz, seguindo um rasgo frequente em Cabral, foge do sentimentalismo diante da morte e descreve o toureiro morto com tintas de humor negro.

Apesar de manter pontos de contato com Cabral, ainda que pela negativa, Eucanaã Ferraz não é, como já mencionado, um poeta cabralino. O que, entretanto, chama a atenção em sua relação com Cabral é, por um lado, ele ter escrito um longo estudo sobre Cabral e, por outro, apresentar uma insistente negação do seu objeto de estudo crítico como fonte de influência poética. Isso talvez sinalize para uma diferença no



trato da tradição entre os poetas contemporâneos e os modernos. Para os poetas da modernidade, as escolhas críticas são feitas tendo em vista um aprendizado da forma e a criação de uma tradição. Na contemporaneidade, com o número crescente de poetas professores universitários, que nem sempre, por dever do ofício, podem dedicar-se ao estudo dos poetas de sua família, talvez as escolhas críticas estejam deixando de significar um processo de apropriação poético-crítica, de aprendizagem da escrita e de construção de uma linhagem poética.

## Considerações finais

Se não temos, como acredita Eucanaã Ferraz, um grande poeta que tenha “levado a fundo” a lição cabralina, isso não é demérito para a poesia brasileira contemporânea, que apresenta bons poetas, muitos dos quais bastante diferentes de Cabral. Também, há vários bons poetas que se querem e podem ser lidos como de filiação cabralina, como é o caso, entre tantos outros, além dos sempre lembrados Augusto de Campos e Armando Freitas Filho, de Micheline Verunschke e Heleno Godoy, estes menos conhecidos. A consciência crítica, a valorização da arte em detrimento das forças receptivas, a desconfiança em relação à espetacularização do eu, a contenção do sentimentalismo, a preferência por uma poesia que represente uma realidade em lugar de expressar ostensivamente os sentimentos do poeta, entre outros, permanecem como um legado do autor de *A educação pela pedra* a poetas contemporâneos.

Além disso, Cabral paira como uma espécie de sombra sobre boa parte dos jovens poetas, o que se dá por meio de certa dificuldade ou constrangimento para reconhecerem o papel da inspiração, da experiência, do sentimento no processo da escrita. Bandeira, cuja poesia implica uma pretendida consubstanciação entre viver e cantar, assumia-se deliberadamente um inspirado, ainda que saibamos o que seus poemas implicam de trabalho e de domínio da tradição. Mas quantos poetas têm coragem de se reconhecerem como tal? Ferreira Gullar, para muitos críticos o último grande poeta contemporâneo, diz não conseguir escrever a frio, mas, como materialista, rechaça a inspiração por associá-la a uma dimensão quase divina, uma visão grega da poesia. Ao descrever o seu processo criativo, refere-se a “uma espécie de liberdade interior”, de “estado de espírito”, “uma consciência ampliada”, algo que poderia ser descrito como inspiração, mas que o poeta prefere não nomear por meio dessa palavra:

Tenho que entrar num estado em que se cria uma espécie de liberdade interior; eu me solto dos meus conceitos e das minhas limitações - e então meu relacionamento com a realidade muda. É, portanto, uma coisa do estado da alma, do estado de espírito, que torna possível que as palavras se comuniquem de uma maneira inesperada, que as imagens e as lembranças venham e se liguem às reflexões. É uma consciência ampliada (GULLAR, 1998, p.46).

Entre os mais jovens, o próprio Eucanaã Ferraz, que nega a influência de Cabral em certo sentido e diz admirar “os escritores inspirados, que são procurados pela palavra”, coloca-se do lado dos escritores que procuram por ela (“Falar/Hablar de poesia”). Também, em seu livro *Sentimental*, logo no dístico de abertura, ao definir o coração, órgão-símbolo dos sentimentos e, portanto, de certa tradição lírica, ironiza o órgão e a tradição que nele se centra ao enunciar: “O coração - Quase só músculo a carne dura,/ É preciso morder com força” (FERRAZ, 2012, p.6). Em direção similar, Antonio Cicero, em um texto de gosto duvidoso, “Merde de poète”, apresenta uma visão caricatural do poeta visceral, esquecendo-se, talvez, de que poetas viscerais o são, em certo sentido, Bandeira, Drummond e ainda Ferreira Gullar: “Quem gosta de poesia ‘visceral’,/ ou seja, porca, preguiçosa, lerda,/ que vá ao fundo e seja literal,/ pedindo ao poeta, em vez de poemas, merda” (CICERO, 2002, p.21).

Mas vale destacar, seja em relação à fuga da subjetividade, seja em se tratando da negação da inspiração, uma especificidade da poesia cabralina. No caso da determinação do eu, questão central para essa poesia desde *Pedra do sono*, nenhum poeta brasileiro levou tão longe a negação da personalidade quanto Cabral, chegando, em *A educação pela pedra* (1966), a abolir a primeira pessoa discursiva em todos os poemas como gesto de recusa de uma tradição fundada na expressão dos sentimentos do poeta. Também, nenhum poeta avesso à subjetividade reconheceu como ele, criticamente, a impossibilidade de, em poesia, fugir à expressão de si, como se pode acompanhar nos poemas críticos “Retrato de escritor” (MELO NETO, 2008, p.336) e “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” (MELO NETO, 2008, p.522). Em se tratando da recusa da inspiração, força cuja complexidade na poesia cabralina já foi aqui referida, e da valorização do trabalho crítico, vale destacar que, se todo poeta é um trabalhador no sentido de que sem domínio técnico não há arte, para Cabral, esse trabalho não se limita ao processo de seleção e combinação de palavras, ao exercício da reescritura. Para ele, o trabalho crítico está no princípio da construção do poema, o que, levado ao paroxismo, deu origem a poemas e a livros extremamente planejados, como *Serial* e *A educação pela pedra*.

Cabral parece suscitar, em relação aos seus sucessores, a mesma dificuldade que provoca em relação a seus antecessores, pois, enquanto poetas como Bandeira, Drummond e Mario Quintana reivindicam, ainda que com deslocamentos críticos, uma filiação casimiriana em função da centralidade que a subjetividade ocupa na poesia deles, Cabral, desde o início, situou-se frente a essa tradição pela negativa, até definir-se e ser reconhecido como poeta antilírico, autor de antiversos. Seu antecessor mais direto é, na poesia brasileira, Augusto dos Anjos, a quem ele homenageia no poema “O sim contra o sim”, de *Serial*. Mas aquele de quem sua poesia mais parece se aproximar é Graciliano Ramos. A mesma restrição lexical, “as mesmas vinte palavras”, a mesma preferência por falar “do seco e de suas paisagens”, por falar pelos personagens submetidos a uma “condição caatinga”, a mesma busca por uma leitura que antes desperte o leitor que “padece sono de morto”, todos esses elementos que compõem a gramática do autor de *Vidas secas* e que Cabral leu no poema “Graciliano Ramos:”,



de *Serial* (MELO NETO, 2008, p.287-288), constituem também o *modus operandi* de sua poesia. Se é verdade que Cabral se lê ao ler poética e criticamente poetas, prosadores, pintores, toureiros, ferreiros e outros inventores, talvez não tenha feito uma descrição tão precisa de si nessas leituras, no sentido de reunir tantos rasgos estilísticos seus, como o faz ao descrever o autor de *São Bernardo*. Foi num prosador que o poeta antilírico encontrou seu maior precursor. Não podemos nos fechar à possibilidade de que talvez seja também na prosa que surja um grande herdeiro de João Cabral de Melo Neto.

## Referências

ATHAYDE, F. (Org.). **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BLOOM, H. **A angústia da influência**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In:\_\_\_\_. **Obra completa**. São Paulo: Globo, 1999. p. 96-98.

CAMPOS, A. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CANDIDO, A. Notas de crítica literária - poesia ao norte. In:\_\_\_\_. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

CICERO, A. **A cidade e os livros**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ELIOT, T.S. A tradição e o talento individual. In:\_\_\_\_. **Ensaio de doutrina crítica**. Tradução de Fernando de Mello Moser. /s.l./ Guimarães /s.d./ p.21-35.

FERRAZ, E. **Rua do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Sentimental**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Palavras plásticas**. Falar/Hablar de poesia. O que me interessa é a luz [entrevistas]. Disponível em: <[http://eucanaaferraz.com.br/sec\\_textos.php?type=4](http://eucanaaferraz.com.br/sec_textos.php?type=4)>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista realizada com o poeta Eucanaã Ferraz por Luiza de Carvalho em 12/09/2011. In: CARVALHO, Luiza de. **O rio e a rua: os diálogos poéticos entre as obras "O cão sem plumas", de João Cabral de Melo Neto, e "Rua do mundo", de Eucanaã Ferraz**. Brasília, DF, 2014. Dissertação (Mestrado) - TEL, UnB, 2014. p.97-99.

FREITAS FILHO, A. **3X4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. Armando Freitas Filho. In: AUGUSTO, M. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991. p. 73-81.

\_\_\_\_\_. **Fio terra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.



\_\_\_\_\_. Entrevista gravada com o poeta Armando Freitas Filho, em 17 de novembro de 2000. Pesquisa e apresentação: Helton Gonçalves de Souza. Programa **Vereda literária**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rCEOd1ThIHE>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Entrevista com o poeta Armando Freitas Filho** por Maria João Cantinho [2003]. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=79&sec=&secn=>>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Armando Freitas Filho por Heloisa Buarque de Hollanda e Maria Rita Kehl. **Literatura e sociedade**, n.8, 2005, p.230-237. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/6160>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **O poema moderno pode trazer uma utopia constante**. Entrevista especial com Armando Freitas Filho. 31 jan. 2008. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/11618-%60o-poema-moderno-pode-trazer-uma-utopia-constante%60-entrevista-especial-com-armando-freitas-filho>>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Armando Freitas Filho: poesia com roupas de casa [entrevista por Ramon Mello]. **Saraiva conteúdo**, 26 jun. 2009a. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10059>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Armando Freitas Filho [por Severino Francisco e José Carlos Vieira] **Correio Brasileiro**, 08 nov. 2009b. Disponível em: <[http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/11/08/interna\\_diversao\\_arte,153422/index.shtml](http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2009/11/08/interna_diversao_arte,153422/index.shtml)>. Acesso em: 21 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Lar**. São Paulo: Cia das Letras, 2009c.

GULLAR, F. Entrevista. **Caderno de Literatura Brasileira**. Ferreira Gullar. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998. p.31-55.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

LEMINSKI, P. **Uma carta uma brasa através**: cartas a Régis Bonvicino (1976 – 1981). Seleção, introdução e notas Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1992.

MELO NETO, J.C. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista de João Cabral de Melo Neto [por Antonio Carlos Secchin]. In: SECCHIN, A.C. **João Cabral**: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. 2.ed, rev. e amp. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p.325-333.

\_\_\_\_\_. Entrevista. **Cadernos de Literatura Brasileira**. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996. p.18-31.

\_\_\_\_\_. Entrevista com João Cabral de Melo Neto. **Letras e artes**, Lisboa, 8 jun. 1966, p.1 e p.16.

MERQUIOR, J.G. Nuvem civil sonhada - ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: \_\_\_\_\_. **Astúcia da mímese** (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972. p.69-172.



PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SIMON, I.M. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. **Piauí**, n.61, out. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/aceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao>>. Acesso em: 25 jun. 2012

SOUZA, H.G. **Dialogramas concretos**: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2004.

Recebido em 23/03/2015

Aceito em 13/07/2015

### Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Professora associada da Universidade Federal de Goiás (2002). Doutorou-se em Letras - Literatura Brasileira - na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000). Desenvolve (março/2015 a março/2016), na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, sob supervisão do professor Dr. Arnaldo Saraiva e financiamento do CNPq, e na Universidade Federal Fluminense, sob orientação da professora Dra. Ida Alves, investigação de pós-doutoramento sob o título *Reconfigurações da poesia lírica em Cesário Verde e João Cabral*. Coordena o projeto *Poesia brasileira contemporânea e tradição*, financiado pela FAPEG. Este artigo vincula-se, pois, a esses dois projetos. É líder, no Diretório do CNPq, do Grupo Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea. Foi, entre 2008-2012, vice-coordenadora do GT Teoria do Texto Poético/ANPOLL. Entre os periódicos que editou, está a Revista *Signótica* (v.25, n.1), com dossiê sobre poesia brasileira contemporânea. Entre outras publicações, é autora do livro *A memória lírica de Mario Quintana* (2006) e coorganizadora dos livros *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea* (2011) e *Poesia brasileira contemporânea e tradição* (2015). Também é responsável pela organização do livro *Inventário: poesia reunida, inéditos e dispersos* (2015), de Heleno Godoy. E-mail: solfiuza@gmail.com