



Livro inconsútil: uma experiência editorial de João Cabral de Melo Neto¹

Antônio Marcos Vieira SANSEVERINO²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, RS

Resumo

O presente artigo apresenta a experiência editorial de João Cabral de Melo Neto que cria o selo "Livro inconsútil" e, com uma prensa manual, imprime 14 livros. No período de 1947-1950, o poeta pernambucano editou Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e Ledo Ivo entre outros. O conhecimento material da produção do livro ajuda a compreender o rigor compositivo da poética cabralina. Nesse sentido, analisamos "Pátria minha", de Vinícius, e "Psicologia da composição", do próprio Cabral. No primeiro caso, o editor instiga o autor "Vinícius" a enviar o original, produz o livro, imprime e se responsabiliza pela circulação. No caso, João Cabral, amador, pratica todos os passos da produção editorial. Ao mesmo tempo, o livro aparece como bem cultural, parte do capital simbólico, que, distribuído entre pares, ajuda a consolidar o lugar de "poeta moderno" no sistema literário brasileiro.

Palavras-chave

Livro inconsútil; João Cabral; bem cultural; poesia moderna; sistema literário.

Introdução

Quando ainda era poeta inédito, João Cabral de Melo Neto hesita em publicar seu primeiro livro, *A pedra do sono*. Trata-se de uma coletânea de poemas modernos, com imagens de feição surrealistas, mas sem serem produtos de escrita automática. Já havia aí em germe o princípio construtivista de sua poética. Recém saído de Recife, aos 22 anos, João Cabral pede conselho a Drummond, poeta mais velho, já consolidado. Este responde:

Sou da opinião que tudo deve ser publicado, uma vez que foi escrito. Escrever para si mesmo é narcisismo, ou medo disfarçado de timidez. Sem dúvida todo sujeito honesto escreve por necessidade, mas nessa necessidade está latente o desejo de comunicação. Os outros gostem ou não gostem. A relação com o público evidentemente interessa, mas não deve impressionar muito o autor. Daqui a 20 ou 30 anos que ficará de nossos atuais pontos de vista e juízos críticos? (Andrade, in Melo Neto, 2001, p. 174) (grifo meu)

¹Trabalho apresentado no GP de Produção Editorial, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor permanente e coordenador substituto do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e vernáculas.



Vale observar o incentivo forte e incisivo de Drummond para que Cabral passe para a condição de autor publicado, pois a escrita voltada apenas para si mesmo é narcisismo ou expressão de medo. Ele deve realizar o “latente desejo de comunicação”. É nesse caminho que cabe pensar a trajetória de formação de um escritor e, no caso específico, de João Cabral, que se constrói por sua obra publicada. Nos anos 40, esse movimento passava necessariamente pelo livro, por revistas literárias ou suplementos de jornais.

Nesse sentido, a experiência editorial de Barcelona, cinco anos depois do diálogo citado, vale ser pensada. Nomeado cônsul, aos 25 anos, Cabral mantém intensa relação com Miró, aprecia sua pintura e escreve em 1949 um decisivo ensaio sobre sua pintura. Aprende tipografia com Enric Tormo a quem dedica anos mais tarde o poema *paisagem tipográfica*. Relaciona-se com o jovem grupo de poetas catalães, impedidos pelo franquismo de publicar em sua própria língua... E compra uma prensa manual, uma Minerva, em que edita livros e um periódico. Como Sérgio Miceli (2008) ressalta, cartas, como as escritas para Drummond, mostram o esforço do jovem poeta em se inserir no campo literário de sua época. Sem dúvida, mostra também que o aprendizado da poesia também passa pela tensão entre escrita poética e publicação, e autoria constrói-se pela obra publicada e pelo reconhecimento do público.

Livro inconsútil

João Cabral de Melo Neto imprimiu, entre 1947 e 1950, com o selo *Livro inconsútil*, 14 títulos. Podemos listar, além da revista trimestral *O cavalo de todas as cores* (1950), os livros que seguem:

- *Psicologia da composição*, 1947, do próprio Cabral;
- *Mafuá do malungo*, 1948, de Manuel Bandeira;
- *Cores, perfumes e sons*, 1948, Charles Baudelaire, tradução de Osório Dutra;
- *Pequena antologia pernambucana*, 1948, Joaquim Cardoso;
- *Acontecimento do soneto*, 1948, Ledo Ivo;
- *Corazon em la tierra*, 1948, Alfonso Pintó;
- *Alma a la luna*, 1948, Juan Ruiz Calonja;
- *Cão sem plumas*, 1950, do próprio Cabral;
- *Pátria minha, s.d.*, Vinícius de Moraes;
- *Sonets de Caruixa, s.d.*, de Joan Brossa;



- *El poeta conmemorativo, s.d.*, Juan Eduardo Cirlot;

- *Antologia de poetas brasileiros, primeira série, s.d., org.* Alfonso Pintó.

(Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes)

Com a ajuda de Enric Tormo, tipógrafo catalão que trabalha com Miró, João Cabral aprende lentamente o ofício de impressor, que lhe ensina os procedimentos básicos e lhe dá conselhos, inclusive sobre o melhor papel a utilizar. Assim, ainda nos primeiros exemplares de *Mafuá do Malungo*, Cabral avisa a Bandeira que cometeu alguns erros que procurou ir corrigindo ao longo da impressão dos 100 exemplares.

Leitor de Le Corbusier, concebe o processo de composição de forma racional, como uma atividade planejada, de fora para dentro. Assim, Cunha Lima descreve as obras editadas no selo *livro inconsútil*:

A produção tipográfica de João Cabral, como se pode observar nos espécimes pesquisados, segue a vertente de sua própria poesia: grande rigor metodológico, com acentuada inclinação pela pureza e despojamento do produto final. (1997, p. 65)

Existe, então, como se pode ver forte articulação entre a concepção poética de João Cabral e o trabalho tipográfico empreendido nos livros. Bandeira, ao receber os exemplares de *Psicologia da composição*, diz o seguinte: “Estou encantado, encantado. Com o poeta e com o impressor. Você sabe bem o que quer e realiza bem o que quer: *riguroso horizonte!*”. Essa coerência estética mostra como o cuidado meticuloso de Cabral passa da poesia para o trabalho de composição tipográfica.

O próprio título do selo *livro inconsútil* traz um duplo sentido interessante. De modo literal, trata do livro feito sem costuras (*inconsútil*), organizada por cadernos, em que os poemas aparecem dispostos de modo elegante. Ao mesmo tempo, temos uma pequena ironia em relação à *Túnica inconsútil*, título do poeta espiritualista Jorge de Lima que põe em seu livro a imagem da túnica de Cristo, feita de uma peça só, que representa simbolicamente a unidade dos cristãos. Assim, Cabral, poeta de vertente conscientemente materialista e anti-romântico, se afasta da concepção espiritualista e brinca com o livro feito de folhas soltas.

Por não ser profissional, Cabral não se considerava editor, mas vemos aí a formação de uma linha editorial bem pensada, que aparece na escolha de poesia e na coerência entre livro e periódico. Há, inclusive, aí o dilema do editor (funcionário do consulado brasileiro) que se vê obrigado a editar a tradução de poemas baudelairianos



feita por seu chefe, Osório Dutra. (Cf. Melo Neto, 2001, p. 69). Mesmo aí vemos a dimensão própria do autor (Osório Dutra) que procura o editor para que leve a público seu trabalho (tradução) em forma de veículo permanente (livro). Assim, João Cabral aprende, passo a passo, o que representa trazer a público uma obra.

Nesse caminho ainda do editor, vale ressaltar o trabalho de construção de *Mafuá de Malungo*, em que Cabral toma a iniciativa de instigar Manuel Bandeira a publicar seus versos de circunstância (inéditos), acompanha o surgimento do título, recebe a homenagem da dedicatória, manda as provas para o autor, faz a tiragem de cem exemplares, fica com uma reserva e envia exemplares para um público selecionado por Bandeira. Enfim, convoca o autor, produz a obra, organiza a distribuição e a circulação. Sozinho percorre todas as etapas do processo editorial.

Certamente faz muita diferença o fato de não ser profissional, pois ele produz bens simbólicos, mas não pretende (nem precisa disto) alcançar o valor de mercado. Os livros não tem valor de troca econômica.

Pátria minha e Antiode

Sergio Miceli, ao comentar, a relação entre Cabral e Vinícius de Moraes, diz que se pode perceber “o quanto Cabral era fascinado pelo amigo que lhe parecia a encarnação da liberdade existencial” (2008, p. 424). Essa relação forte aparece em uma duradoura relação de amizade, marcada pela diferença e pela oposição, que aparece (para ficar em apenas um exemplo) na dedicatória de *Faca só lâmina* para Vinícius, que preferia, no entanto, o mais acessível e melódico *Morte e vida severina*.

Essa relação passa pela edição de *Pátria Minha*, sem indicação de data, mas provavelmente editado em 1949. Trata-se de um poema longo de 13 estrofes de tamanho irregular (com 5, 6 ou 7 versos). Na edição, Cabral compôs um libreto de 23 páginas não numeradas, com uma estrofe por página, que teve 55 exemplares impressos. Depois de muita insistência de João Cabral, Vinícius envia o poema. No caso, é interessante observar a marca da diferença entre ambos.

Para entender essa diferença, vale citar algumas estrofes:

A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho
Choro de saudades de minha pátria. (...)



Quero rever-te, pátria minha, e para
Rever-te me esqueci de tudo
Fui cego, estropiado, surdo, mudo
Vi minha humilde morte cara a cara
Rasguei poemas, mulheres, horizontes
Fiquei simples, sem fontes.

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta
Lábaro não; a minha pátria é desolação
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta
E praia branca; a minha pátria é o grande rio secular
Que bebe nuvem, come terra
E urina mar. (...)

Agora chamarei a amiga cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avigrama:
"Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinicius de Moraes." (grifo meu)

A citação é longa, mas ajuda a perceber alguns traços da posição do sujeito poético que se coloca aí. Vinicius retoma a tópica do exílio romântico, que revê pela distância, pelo desejo de voltar e pela saudade a sua terra. Ao mesmo tempo, fica evidente que se afasta da idealização romântica quando recria trechos do hino e evita a celebração meramente positiva. O aspecto central, a ser destacado aqui, é a ênfase lírica, subjetiva e emotiva do sujeito que, no exílio, olha para o filho adormecido e chora. Daí o ponto de vista, passa a ser expressão dessa dor, materializada em lágrimas e discurso fluente. Ao mesmo tempo, o lirismo se evidencia na definição da pátria como internalizada no sujeito, dentro de si e da memória afetiva.

Por que retomar essa obra? Primeiro, por que mostra a abertura das edições de Cabral que põe a pública uma obra que contraria radicalmente sua concepção de poética (e de composição tipográfica). Trata-se uma obra derramada, pura água e dor, que se opõe ao racionalismo e antilirismo de Cabral. Segundo, nesse caminho, o poeta abre espaço para acolher uma voz diferente da sua e editá-la cuidadosa e respeitosamente. E terceiro, temos já aí uma aspecto central a construção do livro como parte de capital simbólico, na construção de um pequeno circuito de produção poética. O livro tem apenas 55 exemplares enviados a amigos, que se tornam leitores e comentadores da obra. Do mesmo modo, essa recepção selecionada e rigorosa é similar ao público do próprio Cabral.



Vale, então, contrastar com um poema do primeiro livro editado por Cabral, *Psicologia da composição*, trata-se do terceiro livro do poeta pernambucano. Esse volume é composto por três partes: psicologia da composição, fábula de Anfion e *Antiode*.

Existe na *Psicologia da Composição* uma postura ética, uma atitude criadora, através do próprio fazer, gesto realizado. As oito partes do poema não têm a mesma proporção, nem uma unidade temática ou muito menos uma linearidade lógica. Existe um modo fragmentário, multifacetado, de tratar a composição poética.

I

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a uma pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

Existe consciência da impossibilidade de o artista estar presente em seu poema, mas o gesto criador, a preocupação com o fazer ficam como a camisa vazia indicando o dono que a usou. Nos dois versos iniciais, há indicação do trabalho artesanal, sujando-se para compor o poema. Suja-se com os monstros que saem de sua tinta. O *sujeito (eu poético)* sai de sua obra; seu poema torna-se autônomo e os objetos ganham vida própria. Observe-se como a leitura formal ganha outra dimensão quando lembramos o gesto do tipógrafo, que *compõe* seu próprio poema, montando os tipos e imprimindo suas páginas.

Na negação do *eu*, nega-se também o poema como transbordamento sentimental. É *Psicologia da Composição*, mas não se trata de inconsciente, emoção ou subjetividade, como se poderia esperar em poema lírico. Ao contrário, o poema vira espaço para colocação de objetos. É mais importante o fazer artesanal do que a opinião que se pode dar sobre este. A opinião tem valor apenas no momento em que é necessária para a formação do sujeito e de suas ações.

Ao recuperar o caráter artesanal do fazer poético, João Cabral mistura a forma poética moderna e o fazer artesanal antigo. Esta recuperação ocorre por um processo



racional de atenção constante, a fim de construir o poema, artesanato e comunicação. O objeto-poema é desalienado, então, não porque faça manifesto ou declaração, mas porque traz as marcas, os dedos de seu criador, em cada palavra escolhida.

Neste sentido, a folha em branco nos seus limites proscree o sonho. As palavras nela são a realização deste sonho. São a sua traição e negação também. Ao sofrer a transformação, há uma alteração de natureza em que o sonho deixa de sê-lo para se tornar outra coisa, palavra escrita, palavra impressa, espécie de mineral. Tudo morre, todas as flores fenecem quando tomam a forma de palavra escrita. Através da morte de representações costumeiras, ele é salvo e revelado pela palavra.

O processo formal é visto como lento construir, em que o artista deve ter a mão delicada para não destruir a forma feita. Não é uma forma da inspiração, nem do achado raro, mas da construção feita, desconfiada em relação a esses ganhos de origem obscura, porque esses sim podem ser traição do sujeito.

Também em *A Psicologia da Composição* aparece a obsessão por poucas palavras. *Sempre as mesmas palavras, certas palavras, abelhas domésticas*. No processo de cultivar o deserto às avessas, o poeta depura sua linguagem, retira uma a uma marcas de sua alienação. Seria como se houvesse uma constante destruição das palavras para mostrar que em seu interior há um vazio. Não há sentido transcendente, o poema (na forma e no sentido) fica sempre no reino do material, em que cada significado é construído no momento mesmo de sua construção. Viver com as mesmas palavras, com as mesmas imagens, trata-se de uma procura do *autêntico*, da palavra como representação pura de outras representações.

Talvez seja redundante, mas vale insistir que a análise do poema dá-se apenas pela indicação precisa de Cunha Lima (1997) de que a composição poética está articulada a forma rigorosa da composição poética. Assim, ao comentarmos a dimensão moderna do poema cabralino, estamos levantando a hipótese de que ela se consolidou na medida mesma do conhecimento prático da passagem do manuscrito para o impresso, pela construção em ritmo lento do objeto livro, da ausência do sujeito nas páginas, presente apenas os rastros deixados.

Assim, vale destacar a descoberta final de *Antiode (contra a poesia dita profunda)*, último poema do livro *Psicologia da Composição*, composto por cinco partes (A, B, C, D, E). Depois de uma progressão narrativa, em que a mudança do modo de escrever a mesma palavra, de fazer o poema, o sujeito poético muda de concepção do



fazer poético. Depois de aprender que era lícito chamar a poesia de *flor, imagem de duas pontas*, na parte B; depois de lembrar do vício noturno da poesia, parte C, o sujeito poético alcança na parte D, o tempo presente. Temos aí a transformação plena da escrita poética.

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é **o salto**
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.

As duas pontas estão presentes e unidas, como estão unidos os dois lados da folha. A *flor* é definida como palavra, mas não o é, porque permanece dentro dela a condição de imagem, ao mesmo tempo em que é exposta a distância que há entre a palavra e imagem. A própria duplicidade, imagem de duas pontas, está na explicação seguinte, no duplo sentido que a palavra *verso* adquire. *Verso inscrito no verso*. Por esta duplicidade, o verso fixado cria, paradoxalmente, um movimento de sentido, em que se vai de um lado ao seu reverso. Poderia se tratar apenas de flor, verso poético colocado em um verso poético. Poderia ser também um verso poético inscrito no seu oposto, na concretude da imagem que refere. Poderia ser a imagem inscrita, o oposto, que está no verso poético. Poderia ser o oposto posto no seu oposto, criando um jogo de espelhos em que não se conseguiria fixar a fonte original da imagem, o centro de atenção. Parece que o poeta busca justamente o território livre, *em que cada minuto deve ser duramente conseguido*. De modo consciente, racional, metódico, a *flor* passa a ser a palavra que representa o instante da passagem do sono para a consciência.

E
Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,



contando com sua
breve. **Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais;** tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teológicas.

As fezes são a excreção do corpo. Resíduo da alimentação. Resto. Também o cuspe é excreção. Pela boca, cuspe; pelo ânus, fezes. Alto e baixo, ambos repulsivos e poucos civilizados? O trabalho da poesia então passa pela aceitação do que sobra, do que lixo, do que é desprezado e deixado de lado. Assim as três virtudes teológicas: flor, fezes, cuspe: amor, fé e esperança. A base da religião é abstração de princípios, a força da poesia está no encontro das imagens concretas. No caso, Cabral anuncia a escrita de uma poesia feita de coisas sujas e baixas.

A letra E, então, encerra o poema com duas outras formas de chamar a poesia. Ela não é apenas uma única palavra. Não existe uma identidade única, fixa, nem ela é reduzida a um único termo. A poesia seria mesmo palavras impossíveis de poemas, impossível de ser expressa, portanto. Quer dizer, não há centro determinado, pode ser sempre a busca, sem que se encontre a síntese. Seria, então, fezes, cuspe... Os termos escatológicos definem a poesia em toda a sua natureza dúplice em que o baixo é identificado ao alto, em que cuspe é identificado à terceira das virtudes teológicas.

Cabe voltar, então, ao título do poema. É uma *Antiode*. Existe uma identidade que se põe o próprio poema, mas que se constrói pela supressão. Não é um canto de louvor, mas seu avesso. Tanto é o avesso que a sua definição dá-se justamente por *ser do contra, não ser*. Pensando, então no subtítulo: *Contra a poesia dita profunda*. Existe uma oposição clara aos outros poetas da Geração de 45, contra a onda metafisicante da poesia. O poema nega a procura de sentidos transcendentais que se coloquem nas imagens do poema. O universal que estaria manifesto no particular.

Creio que fica evidente a separação entre João Cabral, editor, que busca e acolhe livros de procedências diversas, mesmo que se afastem do João Cabral, poeta. Nesse sentido, o poeta pernambucano demonstra saber que a literatura existe apenas enquanto obra publicada, que tem condições de permanecer e de alcançar o leitor.



Um lugar no sistema literário

Para fecharmos esse pequeno esboço, cabe pensar a relação que Antonio Candido propõe entre literatura e sociedade. Em sua perspectiva, os elementos externos à obra importam quando participam da constituição da estrutura, fazendo parte da obra. Candido propõe como questão a influência da sociedade sobre a obra de arte, e desta sobre a sociedade. Fugindo das respostas tradicionais, é proposto que a obra seja social em dois sentidos. É, em primeiro lugar, influenciada pela sociedade, e depois produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando seu modo de ser e sua concepção de mundo. A primeira tarefa proposta é estudar as influências concretas da sociedade sobre a produção artística, em quatro momentos: no impulso de criação, na escolha dos temas, no uso de certas formas e na síntese resultante que age sobre o meio.

Considerando autor-público-obra, como três fatores fundamentais para se compreender a obra de arte, Antonio Candido mostra que a obra é sempre uma comunicação em forma simbólica. Ela pode ser de agregação, visando principalmente a comunicação com o seu público, usando os recursos expressivos canônicos. Ela pode ser de segregação, isto é, de renovação, na medida em que sua ênfase está posta não sobre a comunicação com o público, mas na pesquisa de novas formas simbólicas expressivas.

Antonio Candido analisa, então, a *A posição do artista*, tendo como pressuposto inicial que a posição social que o artista ocupa na sociedade é importante para compreender a sua produção. Isto significa considerar o artista como parte de um grupo, mas não significa considerar a obra como produção coletiva. Mesmo as produções populares, hoje anônimas, seriam produções individuais de alguém extremamente identificado com as condições de sua sociedade. É mostrado, então, que três fatores sociais influem na obra: a ocasião da produção, a necessidade de ter sido produzida e se ela vai ou não tornar-se um bem coletivo.

Estes três elementos podem ser complementados do seguinte modo: em primeiro lugar, a obra parte de um agente individual que precisou criá-la; depois, segue o ponto se ele é reconhecido como intérprete das aspirações de seu grupo social ou não; por fim, questiona-se o quanto a obra sintetiza aspirações individuais profundas do indivíduo. A produção de uma obra exige sempre a presença de um artista, mas não é obrigatório que sua obra seja reconhecida como expressiva dos desejos da sociedade. Pode-se dar ainda



que a obra seja reconhecida como expressão da sociedade, mas os artistas não se organizem como grupo, nem tenham para si um lugar definido na sociedade.

A próxima parte trata de *A configuração da obra*. O ponto de partida é a separação da obra em conteúdo e forma, sendo que o primeiro é determinado pelos valores e pela ideologia e o segundo o é pelas modalidades comunicativas. O primeiro caso analisado é da poesia primitiva, em que o artista exprime de modo orgânico as aspirações cotidianas de sua sociedade.

Primeiro, o conteúdo da obra é visto na seleção dos temas, como uma influência da ideologia, e na interpretação pessoal que o artista faz dos valores ético-morais da sociedade. Depois a forma é vista como uma técnica de comunicação historicamente condicionada que determina as possibilidades comunicativas do poeta. Antonio Candido mostra como nas sociedades ágrafas, o verso poético adquiria ritmo e estrutura peculiar para ser de fácil memorização. Do mesmo modo, depois do surgimento da imprensa e da difusão da escrita, a poesia progressivamente adquire o caráter visual, marcada pela leitura.

O último ponto a ser discutido é *O público*, o receptor da arte. É feita uma distinção entre o público em uma sociedade primitiva, mais homogêneo e em contato direto com o autor, e o público de uma sociedade complexa, distinto do autor e com vários grupos separados e distantes do autor. É analisada, então, a técnica como influência do público ou sobre a formação do público. É o caso do fonógrafo, do cinema, do rádio que alteram a percepção da arte. É mostrado que o público aparentemente segue um gosto próprio individual, mas muitas vezes é um padrão automatizado pelo grupo. O indivíduo pertence a uma massa, obedecendo aos condicionamentos do momento e do meio.

Antonio Candido complementa ao dizer que a tríade autor-público-obra apontam os três elementos necessários para que a obra de arte exista. Deste modo, um não pode ser pensado sem os outros dois. Além disto, pode-se sempre pensar a relação tomando por base um como mediador entre os outros dois. Sem o autor a obra não existe, mas em contrapartida a criação do autor torna-se efetiva, apenas quando o público a recebe. Do mesmo modo a obra serve de mediação, de ligação entre dois sujeitos em posições existenciais diferentes, mas que se ligam através da obra.



Essa retomada das idéias de Candido vem a calhar para mostrar o modo como Cabral foi se construindo como autor. Como vemos pela correspondência, a pessoa se transforma em *autor* na obra que publica e na recepção do público. No caso cabralino, o público inicialmente é restrito. Tem Manuel Bandeira (acadêmico desde 1940), Drummond, poeta reconhecido, Ledo Ivo, colega de geração, Joan Brossa, poeta espanhol... Enfim, João Cabral constrói uma obra para *público restrito*, para espaço quase privado de *connaisseurs*. Mesmo com diferentes concepções de poesia, trata-se de um público que compartilha o interesse pela poética moderna. De certo modo, nesse circuito, a experiência editorial trata-se de um aprendizado prático do sistema literário e da construção de sua *autoria*, de sua identidade *pública* de poeta, de tal modo que João Cabral, mais do que diplomata, passa a ser *reconhecido* como poeta.

Nesse caminho, a virada moderna de João Cabral dá-se quando ele escreve *poesia* com palavras, imagens, ritmo, mas retira a dimensão lírica e subjetiva. Fica com a dimensão concreta da tipografia, da composição do poema na página. Em outros termos, seu conceito de obra é complexo. Traz a imagem concreta que internaliza o mundo na palavra poética, mas traz também a dimensão concreta do livro que se constrói e que deve circular.

Por fim, quando pensamos em autor, público e obra, Cabral é um caso raro (que tem seguimento da experiência do Gráfico amador em Recife) de poeta concebe rigorosa e consciente todos os passos de construção da obra. Da escrita do poeta a composição tipográfica, da produção do livro à circulação, da relação do autor que se constrói na recepção do leitor, João Cabral de Melo Neto percebe a poesia como rigorosa composição de fora para dentro.

Referências

ARAÚJO, Homero José Vizeu. **O poema no sistema**: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. Linguagem & metalinguagem em João Cabral, *in A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974. (Debates, v. 105)

CAMPOS, Maria do Carmo A. João Cabral em perspectiva. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. (ensaios; 4)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.



CARVALHO, Ricardo Souza de. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **Cavalo de todas as cores**: Uma revista editada por João Cabral de Melo Neto. REVISTA USP, São Paulo, n.73, p. 112-116, março/maio 2007.

CASTELO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CUNHA LIMA, Guilherme. **O gráfico amador**: as origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira** : Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MELO NETO, João Cabral. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Org. apes. Notas de Flora Sussekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**: volume único; Org. Marly de Oliveira. - Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**: (ensaios sobre lírica). 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MICELI, Sergio. Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond. **Teresa**, revista de Literatura Brasileira, USP, São Paulo, n.8/9, p.423-427, 2008.

MORAIS, Vinícius de. *Pátria minha*. Barcelona: Livro inconsútil, s. d. (edição de http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/02239200/022392_COMPLETO.pdf)

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 17)

SECCHIN, Antônio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. 2. ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.