

# Entre o Canto do Galo e a Canção

## Between the Rooster's Crowing and The Song

---

**Manaíra Aires Athayde**

Pesquisadora do Centro de  
Literatura Portuguesa (CLP), da  
Universidade de Coimbra, onde  
realizou o doutorado em  
Materialidades da Literatura.

**mana\_aires@hotmail.com**

 <http://lattes.cnpq.br/4083972251242083>

**Recebido em: 5/3/2019.**

**Aceito para publicação em: 15/6/2019.**

---

## Resumo

Neste ensaio, procuraremos mostrar o poeta português Ruy Belo (1933-1978) como leitor do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999), evocando uma relação de alteridade que permite confrontar a obra poética e ensaística dos dois escritores. Queremos melhor compreender de que forma ecos da poesia cabralina se encontram na poesia beliana, buscando perceber como determinados poemas de Ruy Belo partilham de certas técnicas, planos estilísticos e núcleos simbólicos que reconhecemos na arte de João Cabral. Esse embate do autor com a voz poética do Outro, ao longo do seu processo criativo, acaba, afinal, por nos ajudar a compreender a própria visão que cada um tem sobre a poesia.

**Palavras-chave:** Ruy Belo. João Cabral de Melo Neto. Poesia. Leitor. Processo criativo.

---

## Abstract

*In this paper, we will try to portray the Portuguese poet Ruy Belo (1933-1978) as a reader of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto (1920-1999), evoking a relationship of alterity that allows us to confront the poetic and critical works of the two writers. We want to understand better how the echoes of João Cabral's poetry are in the poetry of the Portuguese author, trying to understand how certain poems of Ruy Belo share compositive techniques, stylistic plans and symbolic cores that we recognize in the João Cabral's poetry. This struggle of the author with the poetic voice of the Other, throughout his creative process, helps us to understand the vision that each of them has about poetry.*

**Keywords:** Ruy Belo. João Cabral de Melo Neto. Poetry. Reader. Creative process.

I

Em uma carta, que ficou provavelmente apenas em rascunho, Ruy Belo comenta com um editor as possibilidades de publicação de um novo livro. Pelas referências, julgamos se tratar de *Homem de Palavra[s]*, uma vez que a carta aparenta ter sido escrita entre finais de 1968 e início de 1969. Nela, um trecho rasurado chama a atenção:

~~A nossa tradição temos de ir buscá-la ao modernismo. E os poetas modernos são poucos. Cito, além de Pessoa, alguns. Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Brasileiros, sim. Peço desculpas, mas não distingo. E embora admire muito João Cabral de Melo Neto, não o cito. João Cabral é um contra-revolucionário.<sup>38</sup>~~

Como se vê, se a rasura tinha por intenção esconder o que havia sido enunciado, acaba, na verdade, por evidenciá-lo. Além disso, neste caso, “não citar” é, evidentemente, citar – e com ênfase. De modo que nos parece oportuno fazer um exercício de confronto entre a obra poética e o pensamento sobre poesia de Ruy Belo e a obra poética e ensaística daquele “contra-revolucionário” que o poeta português “admira muito”<sup>39</sup>. Como essa tensão ganha forma quando colocamos ambos os autores em diálogo? De que maneira a poesia e o ensaio cabralinos foram lidos por Ruy Belo e se reverberam em sua visão poética? Talvez possamos mesmo começar a pensar nessa tensão manifestada em “o contra-revolucionário que admiro muito”, que “cito mas não cito”, a partir da ideia de que

---

<sup>38</sup> Essa carta se encontra publicada, com uma «Nota Explicativa» de Pedro Serra, na revista *Inimigo Rumor* (n. 15, 2003, pp. 10–23), na edição em que consta o dossiê dedicado a Ruy Belo, organizado por Carlito Azevedo e Osvaldo Manuel Silvestre.

<sup>39</sup> Ruy Belo e João Cabral de Melo Neto se conheceram na homenagem feita a João Cabral, em Castelo Branco, nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1968, por ocasião do 22º aniversário do *Jornal do Fundão*. Ruy Belo e Arnaldo Saraiva foram os responsáveis pela leitura dos poemas durante a confraternização. Os exemplares de Ruy Belo de *Terceira Feira* e *A Educação Pela Pedra* possuem as seguintes dedicatórias, respectivamente: (1) “A Ruy Belo, lembrança desta viagem à Povo da Beira, que para mim é uma espécie de peregrinação. // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”; (2) *A Educação pela Pedra*: “Ao Ruy Belo, homenagem muito cordial do confrade, // João Cabral de Melo Neto // Fundão, 1968”.

O poeta–engenheiro pode afinal se converter não apenas em *porta-voz de uma herança modernista sempre desafiadora e, ao mesmo tempo, sempre superada e por superar*, mas também em uma literatura de múltiplas dimensões, que ora carrega para si certas ressonâncias populares ou tradicionais, ora *satisfaz as expectativas de uma vanguarda que jamais se cansou de perseguir o novo*, mesmo quando essa perseguição, após meio século de desgaste, pareceria esgotada (SUTTANA, 2005, p. 262; itálico meu).

Ao lermos o ensaísmo de Ruy Belo, buscando compreender a sua visão crítica sobre poesia, diríamos que o João Cabral que ele admira é aquele que se tornou *porta-voz de uma herança modernista sempre desafiadora e, ao mesmo tempo, sempre superada e por superar*. No entanto, o “João Cabral contra–revolucionário”, numa perspectiva beliana, tem a ver decerto com o fato de se tratar de um poeta que também *satisfaz as expectativas de uma vanguarda que jamais cansou de perseguir o novo*, propiciando inclusive o surgimento do concretismo<sup>40</sup>. Ao observarmos a biblioteca de Ruy Belo, vemos que as suas leituras de eleição se afastam tanto do concretismo quanto de certos discursos privilegiados pela estética de ruptura modernista, que marcaram a então chegada do novo pelo novo ou do *make it new* no Brasil. Para um poeta tão assumidamente próximo do pensamento crítico eliotiano, se considerarmos esse cenário literário modernista, marcado pela valorização da novidade, Ruy Belo vai “buscar a sua tradição” precisamente naqueles autores que de alguma forma sustentam a permanência sintomática de um discurso da tradição. Por isso, sabendo que “a caminhada de João Cabral de Melo Neto implica de avanços e recuos, defesa de um heroísmo que *inova* sempre, [...] mas que imerge num determinado setor da tradição” (SUTTANA, 2005, p. 242), parece produtivo criar, neste primeiro momento, um diálogo entre determinadas posturas críticas defendidas nos livros de ensaio *Poesia e Composição* (1952) e *Na Senda da Poesia* (1969).

Começemos, então, por pensar a *práxis* poética na modernidade a partir do problema da espontaneidade. Em *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*, João Cabral irá dizer que há duas linhas possíveis de se “conceber modernamente um poema”. Para ele, “o domínio técnico tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o carácter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras” (MELO NETO, 2003, p. 09). Desse

---

<sup>40</sup> Para Ruy Belo, “os concretistas, que fizeram a sua época, esgotaram–se em experiências que em si mesmas se compraziam, [...] esqueceram–se afinal da palavra que, mesmo desintegrada, mesmo pulverizada, explorada nas suas formas mínimas, não deixa de ter características específicas” (BELO, 2002, pp. 317 e 318).

modo, os *poetas da composição*, para os quais a preocupação formal é uma condição de existência, seriam capazes de “provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador”. Noutro sentido, entretanto, estariam os *poetas espontâneos*, com ascendência no romantismo, nos quais “o trabalho de organizar as impressões prejudicaria a autenticidade de sua poesia” (MELO NETO, 2003, p. 14), uma vez que o poema tenderia a se tornar um depoimento por não conseguir se desvencilhar de uma experiência direta. “O autor é tudo para os poetas espontâneos”, sentencia o poeta pernambucano, assinalando também que

[...] o tom [na poesia espontânea] é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras, é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que as absorve. Vagamente, para captar, das palavras, a música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (MELO NETO, 2003, p. 15).

João Cabral repetiu várias e várias vezes que não tinha qualquer apreço ou gosto pela música, e que por isso nunca foi de seu interesse estratégias rítmicas e métricas que tornassem os seus versos mais fluentes ou musicais, pelo que seriam assim “assonantados”. O poeta repetirá ao longo de toda a vida que o que lhe importa “é que o leitor não leia como quem canta, não deslize” (MELO NETO, 2014, p. 68). Em vários momentos afirma que a poesia espontânea, aquela poesia preocupada com o tom, “embala” o leitor e dificulta que se possa prestar atenção ao poema: “se você usa um estilo que obriga o leitor a sobressaltos, esse leitor não se distrai” (MELO NETO, 2014, p. 68). A poesia espontânea daria origem, assim, a uma poesia melódica, enquanto a poesia plástica (e João Cabral nunca escondeu o seu fascínio pelas artes plásticas, sobretudo pela pintura construtivista) seria o resultado alcançado pela poesia da composição, que se encontraria muito mais preocupada com o espaço do que com o tempo. Como já indicava Benedito Nunes,

Considerando-se um racionalista total, que escreve “de fora para dentro”, com extrema dificuldade e sob a visão angustiante da folha em branco a preencher, embora o seu procedimento seja o de um

artesão e a sua atitude a de um burocrata, João Cabral define-se como um visual – o *Augentier* goethiano – que prefere a pintura à música (NUNES, 1971, p. 17).

Por outro lado, se pensarmos a partir da óptica ensaística de Ruy Belo, diríamos que os pressupostos críticos cabralinos reproduzem o que o poeta português verifica como uma visão latente desde o romantismo. Assim, o conceito de poeta espontâneo, ainda que aos olhos críticos de um autor como João Cabral, sobreviveria nas esferas de sentido orientadas pelos próprios poetas românticos, para os quais a criação literária estava subordinada ao não premeditado, ao desartificial, ao instintivo. O poeta pernambucano, ao caracterizar naqueles moldes a postura estética de “saturação subjetiva”, estaria, na verdade, a reforçar o pensamento de índole romântica. Neste viés, embora entendesse que o estudo é uma condição da criação literária e criticasse a resistência ao método e à técnica, ainda assim não teria considerado, em sua análise, que o poeta espontâneo pudesse ser aquele cuja espontaneidade é o produto de uma reflexão profunda. Para Ruy Belo, só se consegue ser espontâneo através de uma longa educação, “e educar é tirar progressivamente a espontaneidade” (BELO, 2002, p. 106). Quer dizer, o poeta espontâneo é aquele capaz de *construir* com maior rigor essa sua espontaneidade, e por mais próximo que esteja da tradição romântica ou por maior que sejam as suas “pequenas digressões sentimentais”, já não consegue se entender como “o senhor da inspiração” (BELO, 2009, p. 782; BELO, 2002, p. 108).

Além disso, Ruy Belo considera que todo poeta moderno é “poeta do gênio”, entendendo que, se no romantismo a ideia de inspiração subjugou o gênio, na poesia moderna o poeta terá “exercitado devidamente a sua *capacidade de composição*, [para] que tudo se articule, se mantenha, se ligue coerentemente” (BELO, 2002, p. 107). É por isso que o autor defende que mesmo Mallarmé pode ser considerado um poeta espontâneo, tendo em vista que a espontaneidade a todo poeta custa tempo e esforço. Aliás, quanto mais de jato um poema tenha sido escrito, mais anos de vida custou ao poeta, e “para esse aparente acto criador [a escrita em jato], não terão porventura contribuído a neurose, a educação, os lapsos da memória, a preparação linguística do poeta?” (BELO, 2002, p. 107). Desse modo, o entendimento crítico de Ruy Belo de que, para qualquer poeta moderno, o “trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, é uma conquista e não um dado gratuito dos deuses” (BELO, 2009, p. 247) afasta-se da perspectiva de João Cabral de Melo Neto, para quem é irrefutável a ideia de que, na composição literária, “uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, e a outra é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens” (MELO NETO, 2003, p. 08). Para Ruy Belo, portanto, toda *poesia de inspiração* seria, também, uma *poesia de composição*.

## II

Como se sabe, o que João Cabral de Melo Neto designa por “poesia objetiva” – amplamente arquitetada, conforme ele próprio caracteriza a sua obra – tenta afastar o sujeito poético do centro da discursividade. O sujeito poético não se confunde com aquele que escreve o poema: o sujeito poético é concebido como objeto, e todos os objetos recebem o mesmo tratamento enquanto elementos aplainados num terreno pleno em construção. Estamos a falar de uma “poesia de reificação alegórica” (DE MAN, 1999, p. 196), na qual a intuição é transformada em revelação e que surpreende por conseguir uma irrepresentabilidade do que é declaradamente exibido: “a lógica das relações que existem entre os diversos objectos no poema já não se baseia na lógica da natureza ou da representação, mas numa lógica puramente intelectual ou alegórica decretada e sustentada pelo poeta ao arrepio completo de todos os acontecimentos naturais” (DE MAN, 1999, p. 196). Enquanto na alegoria tradicional a função da imagem concreta era a de realçar nitidamente o significado, naquela concepção o retorno ao objeto está longe de aumentar o nosso sentido da realidade ou de uma linguagem que representa *adequadamente* o objeto. Como a unidade atingida pelo objeto já não pode mais ser representada, é precisamente essa “constelação irreal” que se quer enquanto produto da atividade poética.

Assim, se parte significativa de uma certa modernidade em João Cabral requer a impessoalidade de uma dicção alegórica, não-representacional e liberta de um sujeito, o que se observa é que os aspectos temáticos e as associações imagéticas passam a não ter como finalidade a significação. De modo que essa “estética do estranhamento” está baseada na ideia de “dificuldade” como um elemento fundante do discurso poético, em que “a obra se relê e se comenta a si mesma, convertendo os seus próprios dados em objetos de significação” (SUTTANA, 2005, p. 132). O texto que surge na tão recursiva “página branca” de João Cabral possui um sentido que só no próprio poema é que pode ser estruturado, o que é o mesmo que dizer que, “dentro do poema, o espaço não é um universo representado porque antes representa, porque se transforma em processo de significação”, nas palavras de Rosa Maria Martelo (1988, p. 60). Os objetos são submetidos, portanto, a um processo de *tematização*, no qual a escrita vai se perfazendo na própria reflexão sobre a linguagem, que se quer operante a partir de uma *objetiva* construtivista. E é já nesse gesto de *tematizar* que os objetos se tornam “amostras do mundo” (cf. MARTELO, 2000), compreendidos como uma manifestação do mundo revelada enquanto “coisa” pelas mãos do poeta. Em síntese, é este o poeta que “transforma em textura discursiva o mundo que a sua poesia simultaneamente tematiza, fazendo-a funcionar como amostra dele” (MARTELO, 2000, p. 246).

O que nos leva a pensar, por exemplo, em um poema como «Canção do cavador», que talvez seja o poema de Ruy Belo que mais se aproxima desse universo perceptivo cabralino. Em tal composição, não há a reiteração do sujeito poético que sofre com as injustiças do mundo, ou mesmo anotações subjetivas na denúncia de uma sociedade desumana. O *cavador* (na linguagem popular, cavador é o trabalhador de enxada, o que trabalha na lida) e a sua dor, a terra e a enxada são *planificados* a um mesmo nível no poema – a mesma terra que o trabalhador rural cava é aquela que receberá “o seu corpo velho” –, o que resulta de uma atitude analítica do poeta, naquele mesmo sentido de objetificação do poema concebido por João Cabral. Aliás, se não se trata de um recurso de forma alguma preponderante na poesia beliana, é curioso que se encontre em um livro torrencial como *Toda a Terra*: é o único poema desta obra em que se suspende a torrencialidade a favor de uma organização em quadras, que é a estrofação largamente predominante na poesia de João Cabral e também na literatura popular (as chamadas quadras populares).

Podemos apontar, em «Canção do cavador», aspectos que também encontramos no longo poema cabralino *Morte e Vida Severina*, inclusive a aproximação à lírica popular. Aqueles dois poemas *tematizam* a história de um *cavador* que deixa “a terra e a enxada” em busca de outro lugar que pudesse propiciar melhores condições de vida. O cavador criado por Ruy Belo, tal como o Severino de João Cabral, parece cumprir todo o ciclo de uma vida e de uma morte *severinas*. Se tanto um como outro chegaram a ansiar por tempos melhores na “cidade grande” (no poema de João Cabral) ou no “exterior” (no poema de Ruy Belo), diríamos que rapidamente se tornaram apenas mais um *Fabiano*, assim como na obra de Graciliano Ramos, com o fim sem saída que enfrentam os seus retirantes. Afinal, se “Não há cavador só do exterior”, como repete várias vezes Ruy Belo, é porque o *cavador* continuará sempre a ser, esteja onde estiver, filho da terra que o rejeitou. O fim do *cavador* emigrante, no poema beliano, não será muito diferente daquele reservado a Severino.

Vejamos: se na poesia cabralina a “fome, sede, privação” (MELO NETO, 1997, p. 152) não são suplantadas, se persiste toda a pauperização de um Nordeste sofrido, todavia esse Nordeste é submetido àquele processo de *tematização* que nos interessa aqui observar, a partir de reflexões de índole metapoética.

Enxergo daqui a planura  
que é a vida do *homem de ofício*,  
bem mais sadia que os mangues,  
tenha embora precipícios.  
Não o vejo dentro dos mangues,  
vejo-o dentro de uma fábrica:

se está negro não é lama,  
é *graxa de sua máquina*,  
coisa mais limpa que a lama  
[...]

- Sua formosura  
deixai-me que cante:  
é um menino guenzo  
como todos os desses mangues,  
mas *a máquina de homem*  
*já bate nele, incessante.*

(MELO NETO, 1997, pp. 177 e 178; itálico meu)

Essa “máquina de homem” pode sugerir o jogo duplo que há na metalinguagem desenvolvida por João Cabral: o poeta é encarado, no seu gesto lapidar, como “homem de ofício”, que explora incessantemente a manufatura poética em composições que, tal como *Morte e Vida Severina*, expõem o percurso do poeta pela escrita; mas, ao mesmo tempo, é também “homem de ofício”, que vive “aquela vida que é menos / vivida que defendida” (MELO NETO, 1997, p. 153). O homem em sua condição *severina*, condição severa e árdua de subsistência, revelada com uma certa *asepsia* que não encontramos em poetas como Ruy Belo ou Drummond. A componente social na poesia cabralina não parece resultar de uma síntese entre busca estética e poesia comprometida, entre poder de intervenção de novas técnicas expressivas e poesia social. A notável coerência na obra de João Cabral existe, em grande parte, porque “até na poesia social dele, a gente sente que a sua preocupação principal é a construção” (CANDIDO *apud* VASCONCELOS, 2009, p. 153). Ou ainda, como diz Benedito Nunes (1971, p. 40), o que há é uma “completa exteriorização do sonho, que perde a sua conotação onírica para transformar-se num sonho de construção”.

### III

Numa obra poética que em grande parte prima pela imagem sobre a mensagem, pelo plástico sobre o discursivo, o poeta, ao “fazer poesia com coisas”, constrói imagens que ganham relações inusitadas, nas quais “as ‘coisas’ podem funcionar como símbolos (mas no conceito goodmaniano de *estarem por*)”, enquanto “partes de um todo que referem por exemplificação” (MARTELO, 2000, p. 251). A poesia de Ruy Belo, no entanto, diríamos que está muito mais próxima do sentido do mundo de que fala Baudelaire a

partir da “floresta de símbolos”, e a descoberta do seu sentido oculto. Nesta “alegoria mística” (cf. RAYMOND, 1997, p. 19), segundo a qual as coisas são sempre apenas uma parte do que significam, a natureza exterior não é uma realidade que existe por si mesma e para si mesma. A criação deve ser encarada como um conjunto de figuras a se decifrar, permitindo que o poeta se movimente na esfera espiritual do universo visível: “todo o universo visível não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”, afirma Baudelaire (*apud* RAYMOND, 1997, p. 19). A obra cabralina, portanto, afasta-se dessa matriz baudelairiana ao propor uma “óptica da imanência”, idealmente mais próxima de Mallarmé, numa via que “conduz à apresentação do mundo como um texto que se deixa ler, sem nada guardar da atitude simbolista para além da possibilidade de essa leitura se fazer” (MARTELO, 2000, p. 251).

Nesse sentido, tomemos em atenção um poema como «Tecendo a manhã», de *A Educação pela Pedra*, um dos mais representativos poemas da artesanaria poética ou do fazer metalinguístico de João Cabral.

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(MELO NETO, 1997, p. 15)

Com efeito, sabendo que certos planos sintagmáticos de «Tecendo a manhã» também se encontram no poema «Os galos», de *Transporte no Tempo*, observamos que em tal composição de Ruy Belo o investimento metalinguístico não está no poema, como se quer antes de mais no poema cabralino, mas no sujeito poético, enquanto aquele “que tem na garganta a música difícil / que precede o abrir do novo dia” e está submetido ao “ritual restrito da destruição” (BELO, 2009, p. 447), ao fazer da sua *ars poetica* a sua *ars vivendi*. Ao invés da desmontagem contínua do poético, afinal, o que há é o registro de uma certa *inevitabilidade da vida*, em um poema que não deixa de evocar a *cotidianidade* dos dias que passam. Em suma, enquanto em «Tecendo a manhã» o artesanato poético se revela na disposição sintática apoiada em mecanismos variados de coesão e remontagem de estruturas, residindo aqui o caráter cíclico explorado por João Cabral<sup>41</sup>, no poema de Ruy Belo, entretanto, a própria condição do poeta é o tecido para o poema.

*Já os galos tilintam na manhã*

numa múltipla voz aonde vibra a voz de dedos em cristais  
mais que dedais de dedos na mais fina porcelana

*Já os galos tilintam na manhã*

há já pão mole e lombo assado nas primeiras lojas  
se voltamos dos touros e sentimos fome  
e mais que o pão nos sabe o pão quebrar nos dentes  
em vendas novas era ainda vivo o carlos  
vivo agora na voz que a madrugada envia  
às dunas deste dia mais que o tempo se escondia nos revela  
talvez timidamente mas decerto sabiamente

*Já os galos à beira do mais puro amanhecer*

que touca o céu da mais fina das fímbrias  
pouco antes de acender os máximos o sol  
esse infractor do código da estrada que nem mesuro em cima  
de nós procede à mutação da luz

*Já os galos que são o símbolo da voz*

que abre e logo quebra numa abóbada de ânfora  
moem os nós da voz na fímbria da manhã

---

<sup>41</sup> Ruy Belo parece detectar esse movimento cíclico na obra de João Cabral, enquanto forma de série, ao escrever: “Outra série: conta o mesmo de antes de outra maneira. João Cabral”, conforme registra na marginália do poema «Memória», no exemplar de *Só* (11<sup>a</sup> edição, Ed. Tavares Martins, Porto, 1959), de António Nobre, que encontramos em sua biblioteca.

A esta hora de equilíbrio luminar  
os galos são os rígidos e estritos observantes  
do ritual restrito da destruição  
quando de crista erguida uns aos outros passam  
a vida única vítima afinal a imolar  
Só quando se consome a vida se mantém  
e sei agora como o sabem bem  
esses tenores sapientes saborosos exigentes  
que têm na garganta a música difícil  
que precede o abrir do novo dia  
Madrugai galos madrigais de madrugadas  
Ó galos ó manhã ó vida ó nada

(BELO, 2009, p. 447; itálico meu)

Como se nota, o poema está estruturado a partir da repetição, numa espécie de “anáfora espaçada” que, como reconhece Ruy Belo (1984, p. 164), é um importante princípio de organização do poema, uma das principais “unidades de sentido” que afeta o ritmo para que se torne sincopado, marcado por um período de começo e recomeço. A repetição pode ser associada ao próprio movimento cíclico da vida, que então o galo representa, com o seu canto repetitivo, diário e premonitório em relação à manhã, em se tratando de um símbolo solar ligado à revelação e à ressurreição, na cultura cristã (assim como o cordeiro e a águia, o galo é também um emblema de Cristo). De modo que, em «Os galos», a inserção gradual desse caráter cíclico da vida se dá como “assunto” do poema, na medida em que o poeta evoca vários fragmentos do próprio cotidiano para construir a imagem dos galos como “símbolo da voz”. Como se sabe, a “voz”, na poesia beliana, está relacionada com a noção de “darmos a palavra aos que não têm voz / pois ao silêncio os têm submetidos”, ou de “devolvermos a voz ao povo emudecido / pela ignorância forma extrema e eleita de opressão” (BELO, 2009, p. 398 e 439), conforme lemos ainda em outros dois poemas daquele mesmo livro, no qual tal ideia é insistente. O tecer coletivo, dessa forma, acaba sendo um esforço individual, manifestado no grito ou no tilintar que tenta despertar um e outro galo: o uso do verbo *tilintar*, geralmente associado aos sinos, e do substantivo *grito* em vez de *canto* sugerem a noção de alerta, que de uma forma ou de outra, no entanto, coincide com o gesto daqueles que “moem os nós da voz” (Ruy Belo), “para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo” (João Cabral).

No desfecho de «Tecendo a manhã», a esperança se encerra e se renova, pois há uma abertura para a luz, que mesmo “luz balão”, luz que *voa* para longe, existe

enquanto fissura que permite que a manhã sempre rompa e propicie um novo dia. Se observarmos os versos em torno do sintagma *sol*, que surge em ambos os poemas, veremos que, no poema de Ruy Belo, o sol é um “infractor”, e mesmo assim não consegue “proceder à mutação da luz”. “O abrir do novo dia”, portanto, não implica “mutação” e não existe senão como uma “música difícil”. Em «Tecendo a Manhã», contudo, os gritos dos galos são “fios de sol”, que se *entrelaçam* uns aos outros para construir aquela “teia tênue”, podendo vir a se tornar “toldo para todos”, com os galos unidos na composição solidária e gradativa da manhã. Os galos não fazem alusão a um cenário específico; o que o poema evoca é a possibilidade de os “galos” anônimos do mundo, unindo os seus gritos, conseguirem erguer uma tenda para todos, onde todos entrem, apontando decerto para uma possível comunhão humana, o que no canto solitário de «Os galos» não chega a ocorrer.

Afinal, nesta composição de Ruy Belo, os galos são os poetas, mas também os galos são toda a gente, e por isso o sujeito poético se sente tão impotente como qualquer outro na multidão – recordemos aqui a lição baudelairiana de um poeta que é, ao mesmo tempo, ele mesmo e um outro. Aliás, é o aprofundamento desta noção que vemos no poema «O urogalo», também de *Transporte no Tempo*. Se “os galos”, como indica a própria formação plural, não deixam de fazer referência ao coletivo, “o urogalo” representa a ave rara, que vive “solitária e livre”, “solitária e triste”. Eis aqui aquele que “morre se não canta”, tal como o poeta, que “quando canta leva a cabeça erguida / e apenas o perigo dá sentido à vida” (BELO, 2009, p. 469). O poema, com as suas dimensões metafóricas, denuncia uma sociedade na qual o poeta se sente censurado e vê o seu canto ameaçado, e ao transformar o seu grito de solidão em canto, evidencia aquela solidão coletiva, em que cada um canta, na multidão, a sua própria solidão – o canto do poeta se torna, assim, tão solitário quanto os indivíduos numa cidade.

Apesar de o núcleo simbólico de «O urogalo» se encontrar mais afastado de «Tecendo a manhã» do que o de «Os galos», o seu desfecho, no entanto, bem como o do poema de João Cabral, parece trazer algum laivo de esperança de que o poeta consiga a todos dar voz: “e que o seu coração seja capaz da solidão / e que levante o canto em liberdade / e que ao cantar a solidão seja cidade” (BELO, 2009, p. 470). Para Ruy Belo (cf. 1984, p. 156), o poeta, “perante as coisas a cantar, é sempre um primitivo”, uma vez que o canto desperta o que de mais primevo possa existir na natureza humana.

Essa recursiva ideia de “canto” ou de “canção”, notável em *Transporte no Tempo*, emerge ainda em outro poema daquele livro, «Espaço para a canção». Logo no início, versos apoiados pela repetição em polissíndeto – como também ocorre no verso final de «Os galos» – recordam núcleos sintagmáticos (águas/pedras, galos/manhã, alegria/agreste) frequentes na poesia cabralina: “ó limpidez das águas sobre as pedras / ó inúmeros galos da manhã / ó tempestade agreste de alegria” (BELO, 2009, p. 385). Ao longo de toda a composição, o poeta “anuncia a definitiva solidão”, com a chegada do

outono, época de recolhimento, passada a extasia do verão, e conclui: “Eu te saúdo outono punitivo / sinal desse silêncio que me não permite / desistir de cantar enquanto vivo” (BELO, 2009, p. 385). O silêncio, naquele poeta, revela-se como um canto que, distanciado da resignação, representa a resistência de um sujeito poético que luta até o fim pelo espaço da sua canção, inclusive através da *amplificatio* dos poemas, regida por um “*princípio de emagrecimento*” (cf. SERRA, 2003, p. 77).

#### IV

Segundo Pedro Serra, o “*princípio de emagrecimento*” surge na obra poética de Ruy Belo com o passar do tempo, em razão de um desinvestimento daquela poesia na própria onipotência criativa de Deus, que é o mesmo que dizer de um sujeito poético que vai deixar de emular a unicidade do verbo divino, à medida que tenta se convencer da morte de Deus. O poeta deixa de perspectivar a origem da nomeação dos seres e das coisas em Deus e de concebê-lo como Verbo (Único), de modo que já não é obrigação do poeta a multiplicação da Palavra em palavras. O sentido agora é outro: as palavras se multiplicam em palavras, trocando coisa por coisa, numa poesia que vai denunciar essas mudanças com o alongamento do verso e do poema, assumindo o estatuto de deambulatória como uma conquista da sua modernidade. Assim, ao estimular a repetição, contra a racionalidade de uma economia vocabular como a que encontramos em João Cabral, Ruy Belo faz com que o excesso de palavras conduza a uma poesia que, paradoxalmente, se vê com poucas palavras: “hoje tenho quatro palavras para fazer um poema”; “pura pura negação da vida três palavras onde / se apoia há muito o homem que afinal só fala por falar”; “bem vistas as coisas disponho somente de duas palavras / desde a primeira manhã do mundo / para nomear só duas coisas”; “umas três quando muito palavras inúteis alguns gestos fúteis”; “O meu desporto é a versificação / e troco o próprio verão por três ou quatro palavras / dessas a que é alheio o coração” (BELO, 2009, pp. 275, 467, 667 e 855).

Se o *princípio de emagrecimento* produz na poesia beliana uma *poética do excesso*, no entanto, na obra poética de João Cabral de Melo Neto o princípio é o mesmo, mas as causas e os efeitos são diferentes. Estamos diante de uma “poética de privação e exiguidade” (MARTELO, 1988, p. 48), na qual consistem, como “formas do pouco”, “a sintaxe elíptica usada por João Cabral, a rima voluntariamente empobrecida, o efeito de constante retorno a que são sujeitos os temas nessa poesia” (MARTELO, 1990, p. 117). Antonio Carlos Secchin (1985, p. 13) vai falar em “poesia do menos”, explicando que “os processos de formalização dos textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como um portador de um transbordamento de significado”. Por isso mesmo a poesia cabralina pode ser entendida como uma “máquina de sentidos”, “capaz de triturar, moer e transformar a condição do signo estigmatizado”,

como diz ainda Aguinaldo Gonçalves (1990, p. 91). Talvez não haja outra poesia, senão esta, que se encontre diametralmente oposta à poética beliana partindo de um mesmo princípio.

No poeta do pouco também sobrevive a busca pelas tais “[...] certas palavras, / abelhas domésticas” (MELO NETO, 1997, p. 62), numa indisfarçada fixação sobre “as mesmas coisas e loisas / que me fazem escrever / tanto e de tão poucas coisas:” (MELO NETO, 1997, p. 205). Em «A lição de poesia», concluirá: “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar” (MELO NETO, 1997, p. 44), recuperando essas “vinte palavras” em «Graciliano Ramos:»: “Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca:” (MELO NETO, 1997, p. 302). Há aqui, afinal, a lição aprendida com o autor de *Vidas Secas* e a descrição das lavadeiras de sua terra, que somente depois de lavarem, enxaguarem e torcerem as peças de roupa, “pelo menos três vezes”, é que as penduram na corda ou no varal, para secar: “Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer” (RAMOS, 1962, p. 14). Também em João Cabral encontramos paralelos metalinguísticos dessa natureza, em poemas como «Catar feijão» (“Catar feijão se limita com escrever:”) e «Num monumento à aspirina» (“o acabamento esmerado desse cristal, / polido a esmeril e repolido a lima”).

Esse poeta da concisão e da secura da linguagem vai ainda dizer, em *Morte e Vida Severina*, nas mesmas esferas metapoéticas: “– E a língua seca de esponja / que tem o vento terral / veio enxugar a umidade / do encharcado lamaçal.” (MELO NETO, 1997, p. 173). Não por acaso o protagonista Severino é conhecido como Severino Lavrador, tal como se quer o próprio poeta: um e outro, “[...] sempre lavrador, / lavrador de terra má; / não há espécie de terra / que eu não possa cultivar” (MELO NETO, 1997, p. 154). Aliás, desse mesmo modo, Ruy Belo – para quem o poeta tem que empunhar a palavra como o homem empunha a enxada na terra – associa a escrita ao trabalho de lavar: “Poeta não escrevas lavra”, anuncia no último verso de «Canção do lavrador».

*Meus versos lavro-os ao rubro*  
nesta página de terra  
que abro em lábios. Descubro-  
-lhe a voz que no fundo encerra

*Os versos que faço sou-os*  
a relha rasga-me a vida  
e amarra os sonhos de voos  
que eu tinha à terra ferida

Poema que mais que escrevo  
devo-te em vida. *No húmus*  
a rego simples eu levo  
os meus desvairados rumos

Mas mais que poema meu  
(que eu nunca soube palavra)  
isto que dispo sou eu  
*Poeta não escrevas lavra*

(BELO, 2009, p. 62; itálico meu)

Segundo Pedro Serra, é a consciência do sujeito poético de que possui uma voz própria ou singular que o conduz, na poesia beliana, ao *princípio de emagrecimento*: “Se Deus é um ser supra-sígnico, o sujeito poético nada mais é do que signos – se quisermos: ‘Os versos que faço sou-os’” (SERRA, 2003, p. 77). Afinal, essa outra “canção”, dessa vez de *Aquele Grande Rio Eufrates*, mostra que os “lábios abertos” do poeta coadunam com a voz divina “que no fundo encerra”. É bastante significativo que a ideia da morte como o retorno do corpo ao “húmus” já se encontre naquele livro inicial, no qual “o monograma *AGRE* fixa um sintomático sinal agreste entre o alto e o baixo, o divino e o humano” (SILVEIRA, 2015, p. 64), pelo que a «Canção do lavrador» se torna prenúncio de que a terra agreste triunfaria naquela poesia. Tanto é que no prefácio para a segunda edição de *AGRE*, Ruy Belo (2009, p. 22) perscruta por que um poema não pode significar, “aos olhos de um homem realmente do nosso tempo, a atribuição de uma sua filiação a um deus que, por mais divino que seja, não pode ser tanto seu pai como o homem ou a terra?”. E vai ainda dizer:

a minha suprema ambição [...] é a de um simples mineral, com a sua impassibilidade e a sua adesão à terra, a que acabarei por voltar não só por condição como por desejo profundamente, longamente sentido e só satisfeito no dia em que a minha voz passar a ser a voz da terra, mais importante, no fundo, do que todas as palavras que me houve sido dado a proferir à sua superfície (BELO, 2009, p. 16).

Essa *humana condição*, na poesia beliana, virá acompanhada de uma consciência cada vez maior sobre a sua “existência mineral” (BELO, 2009, p. 401), lembrando que tudo o que é vivo provém, antes de mais, do inanimado, e para ele regressará: “[...] sons silêncio voz que poisa / nesta página pedaço de papel única vida / se não já mineral ao menos vegetal vida contida”, escreve Ruy Belo (2009, p. 729), em *Toda a Terra*. Aqui, a noção mineral está associada ao fluxo mortal da existência, em sua dimensão cíclica, e a morte acaba por ser reconhecida, com efeito, como a mudança necessária para que na natureza tudo permaneça como está: “«Mudança possui tudo»? Nada muda” (BELO, 2009, p. 321), diz o poeta de «Orla marítima».

Não obstante, enquanto o que há em Ruy Belo é essa “existência mineral”, na poesia de João Cabral poderíamos falar de uma “mineralização da existência”, para utilizarmos a expressão conseguida por Secchin (1985, p. 95). Na poética cabralina, não é propriamente a palavra do sujeito poético que é mineral, como na obra de Ruy Belo, mas o poema, encarado como um corpo, é que é mineral. O poema é apenas mais uma coisa *do* mundo (estamos a falar de uma poesia fundamentada em “amostras do mundo”, como vimos), que o poeta expõe no seu estado de palavra. Assim, o que temos é um poeta que inventa a sua própria língua, “o *idioma pedra*, nesse seu vocabulário mineral, ao escrever deixando ver o seu processo de fabricação”, como descreve Solange Rebuszi (2010, p. XIII). Nos desdobramentos dessa escrita mineral, o movimento da linguagem se torna o movimento das coisas.

Permanecemos atentos ao desdobramento dessa escrita mineral, percebendo-a na obra, e em suas múltiplas faces, seja no aspecto imagético que remete para os movimentos de contensão, tensão, vigilância, para afinal alcançar idéias fixas “com as mesmas vintes palavras”, seja para abrir um caminho por onde fique possível ler, inclusive, a sua escrita insatisfeita (REBUZZI, 2010, p. XIII).

Dessa forma, o que em Ruy Belo (2009, p. 274) é a procura por «Cinco palavras cinco pedras», em João Cabral (1997, p. 49; *italico nosso*) é o esforço de quem “Procura a ordem / que vês na pedra: / *nada se gasta / mas permanece.*”, como lemos em «Pequena ode mineral». A propósito, o próprio núcleo semântico da palavra “mineral” – que já na geologia é difícil de ser definida com exatidão – aponta para a matéria e o inorgânico, um corpo sólido formado pela interação de vários elementos fragmentários, provenientes de diversas composições. De modo que poderíamos pensar, então, que a “mineralidade” da estética cabralina associa os minerais à materialidade das palavras, entendendo que as palavras ganham significado no corpo do poema na medida em que as coisas do

mundo se rematerializam na poesia enquanto significantes. Como diz o poeta em «Psicologia da composição»,

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas e os bichos  
quando em estado de palavra.

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras.

(MELO NETO, 1997, pp. 63 e 64)

Se os poemas de João Cabral demandam o mesmo “percurso vagaroso que exigem os enigmas e os obstáculos”, como alega Arnaldo Saraiva (2014, pp. 36 e 37), da mesma forma entendemos que, para o autor de *A Educação pela Pedra*, “o poeta nem sequer é um decifrador” (MARTELO, 2000, p. 251) – e também não pretende que o leitor o seja, pois a poesia seria precisamente polissêmica para permitir sempre a torção de sentido, quando as coisas se encontram naquele estado de poesia. Em outras palavras, a poesia “coisifica” o mundo não-verbal, tornando mineral qualquer sentido, o que consegue ao violentar radicalmente a sintaxe e a semântica partindo do antidiscursivismo. Além disso, reparemos que “a memória deixa de ser o depósito de evocações subjetivas para transformar-se em fator de articulação entre referências externas desvinculadas espaço-temporalmente, mas atadas pela retenção de seus traços comuns” (SECCHIN, 1985, p. 97). Naquela poética, a “impura umidade” ou a “rarefação do natural” garante que a “irreversibilidade da desintegração derrote uma espécie de movimento vital” (SECCHIN, 1985, p. 97). O curioso é que, partindo desses mesmos elementos, o movimento proposto pela poesia beliana é precisamente o oposto, pois ela prevê uma revitalização cíclica nas coisas, que por isso deixam de ser *tão-somente-coisas*.

Na poética de João Cabral, mediante uma tática de contenção e o controle do fluxo de escrita, “a morte é despojada de toda encenação, desprovida de qualquer prolixidade que retarde ou impeça a integração final do homem a terra” (SECCHIN, 1985, p. 99). Aqui, a morte é “a morte social”, como aquela “do miserável na seca, no mangue”, e por isso é *mineralizada* no poema para “exorcizar o medo que o poeta tem da morte” (MELO NETO, 2014, p. 69), como o próprio autor reconhece. Em uma poesia que rejeita as anotações subjetivas, a morte é sempre a “dos outros”, e é ontologicamente nivelada aos objetos que a acompanha, quer seja um avião, uma cama ou um caixão. Já na poesia de Ruy Belo, o poeta é que está sempre a introduzir naquela “morte social” uma morte rilkeana. Nesse sentido, é notável que, na fase final desta poesia, como observa Clara Rowland, a morte, pelo fim arbitrário que impõe à obra, recolha a sua unidade dispersa e liberte o sujeito, de uma só vez, das inúmeras mortes ou ficções do fim.

[...] a poesia final de Ruy Belo, ainda que tão marcada por imagens da morte e da sua iminência, parece prescindir das elaboradas encenações do fim que marcam a construção estrutural dos livros iniciais: no lugar da cláusula, ou de um efeito *closure*, estes poemas parecem definir-se pela interrupção, ou, mais precisamente, pela morte como possibilidade de interrupção (ROWLAND, 2015, p. 270).

Tal “possibilidade de interrupção”, afinal, pode ser vista num poema em prosa de *Transporte no Tempo*, «Canto vespéral», em que a melodia da música se confunde com a melodia da escrita, em composições *minerais* que o poeta *orquestra*. Com esse canto de véspera, o poema, na sua impossibilidade de antecipar ou adiar a morte, simplesmente a antecede.

Ouvia dia a dia a comovente *melodia da música* de um órgão mas não era nem só a música das árvores ao vento [...] nem sequer era música de missa mas sim música de messa essa prosaica marca duma máquina lá onde tecla a tecla a tecla vou tecendo e orquestrando *os minerais dos meus poemas*. Bem pouco decerto ficará de nós e para já jamais a *juventude* [...] (BELO, 2009, p. 389; itálico meu).

A associação dos minerais a essa “imorredoura juventude” (Belo, 2009, p. 434), implicando uma espécie de noção cíclica da eternidade – afinal, os minerais são muitas

vezes associados às pedras, às rochas, que de alguma maneira evocam a resistência ao tempo – é já anunciada no primeiro poema de *Transporte no Tempo*, «Enterro sob o sol», evidenciando “as duas mortes”, a metafísica e a do corpo: “Ela era semelhante a uma manhã / teria a juventude de um mineral [...] / Era o cume da esperança: eternizava / cada uma das coisas que tocava” (BELO, 2009, p. 375). Ruy Belo vai ainda escrever, num poema sem título e publicado postumamente, “e durmo o sono das coisas convivo com minerais preparo a minha juventude definitiva” (BELO, 2009, p. 868), em que essa “juventude definitiva” pode mesmo funcionar como uma imagem que antecipa o que sempre permanece, apesar da morte. Se bem repararmos, a música *anamorfiza* a morte (cf. SERRA, 2003, p. 84), sendo assumida como uma espera, na sua condição irrefragável de tempo preparatório que, mais do que uma alusão ao que vai morrer, impõe a noção de que tudo finda e renasce continuamente. A musicalidade resulta, então, de um suceder contínuo de palavras, que denuncia um poeta que, dialogicamente, quanto mais nomeia, mais se sente fracassado ao nomear.

O discursivismo e expressivismo líricos consistem na produção de um excedente: uma Música, precisamente. Esta musicalidade [...] brota de uma “atração vocabular” que fracassa com a nomeação. É neste sentido que entendo a excedência. E isto porque na nomeação falhada não se garante a ontologização do “vazio” originário. [...] Que esta Música seja uma espera da Morte significa que a Morte como real exterior à Música – e já agora: toda a realidade exterior à Música – é uma ficção. A Música produz a sua contingência e a sua transcendência, sem as solver numa síntese. A continuidade da Música – o polir contínuo do poema, a poesia como essa continuação – é uma metástase: nem antecipa nem protraí a Morte. O poema difere (d)a Morte (SERRA, 2003, p. 84).

A este homem moderno – “que é um homem sem mitos: perdeu Deus, perdeu o ideal de cruzada, perdeu a pátria, perdeu o próprio homem” (BELO, 1984, p. 268) –, o que resta, portanto, é a “[...] surdez de sons sonoros / ó música esquecida e repetida / e recobrada e redobrada e destruída ó obsessão / de quem senhor da solidão que é seu senhor” (BELO, 2009, p. 735). E é assim que a música acaba sendo os intervalos do silêncio, num poeta que sabe – como também o sabe João Cabral, noutra tipo de tom, é verdade, com os seus “peixes surdos–mudos do mar” – que não há silêncio maior do que o ruído absoluto.

## Referências

- BELO, Ruy. *Todos os Poemas*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 16, 22, 62, 247, 274, 275, 321, 375, 385, 389, 398, 401, 439, 447, 467, 469, 470, 667, 729, 735, 782, 855, 868.
- BELO, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Ed. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 106, 107, 108, 317, 318.
- BELO, Ruy. *Obra Poética de Ruy Belo – Vol. 3*. Org. e notas de Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1984, p. 156, 164, 268.
- DE MAN, Paul. *O Ponto de Vista da Cegueira*. Trad. de Miguel Tamen. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999, p. 196.
- GONÇALVES, Aguinaldo. João Cabral: 70 anos; 50 de uma poética. *Revista USP*, n. 7, São Paulo, 1990, p. 91.
- MARTELO, Rosa Maria. Amostras de mundo: uma leitura goodmaniana da poesia de João Cabral de Melo Neto. *Colóquio/Letras*, n. 157–158, Lisboa, 2000, p. 246, 251.
- MARTELO, Rosa Maria. *Estrutura e Transposição – Invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1990, p. 117.
- MARTELO, Rosa Maria. João Cabral de Melo Neto: A construção da exigüidade. *Cadernos do Centro de Estudos Semióticos Literários*, n. 2, Porto, 1988, p. 48, 60.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias* [1987]. In: SARAIVA, A. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014, pp. 68, 69.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho de arte*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 08, 09, 14, 15.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa*. 1 e 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 15, 44, 49, 62, 63, 64, 152, 153, 154, 173, 177, 178, 205, 302.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Col. Poetas Modernos do Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p. 17, 40.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997, p. 19.

RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 1962, p. 14.

REBUZZI, Solange. *O Idioma Pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. XIII.

ROWLAND, Clara. *Conspiração de folhas: Ruy Belo e o livro de poesia*. In: ATHAYDE, M. (Org.). *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 270.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo – O poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014, p. 36, 37.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 13, 95, 97, 99.

SERRA, Pedro. *Um Nome para Isto – Leituras da poesia de Ruy Belo*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 77, 84.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Ruy Belo: Brasil, *país possível*. In: ATHAYDE, M. (Org.). *Literatura Explicativa: Ensaios sobre Ruy Belo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 64.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto – O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Editora Scortecci, 2005, p. 132, 242, 262.

VASCONCELOS, Selma (org.). *João Cabral de Melo Neto: Retrato falado do poeta*. Recife: Editora CEPE, 2009, p. 153.