

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

SÉRGIO ROBERTO GOMIDE FILHO

**ANTILIRA DO EU, ANTEVERSO DA MORTE, ANTIODE DE AMOR:
subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto**

Belo Horizonte

2014

SÉRGIO ROBERTO GOMIDE FILHO

**ANTILIRA DO EU, ANTEVERSO DA MORTE, ANTIODE DE AMOR:
subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Belo Horizonte

2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M528.Yg-a Gomide Filho, Sérgio Roberto.
Antilira do eu, anteverso da morte, antiode de amor
[manuscrito] : subjetividade, finitude e erotismo na poesia de
João Cabral de Melo Neto / Sérgio Roberto Gomide Filho. –
2014.
189 f., enc.

Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 181-189.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica –
Teses. 3. Subjetividade na literatura – Teses. 4. Morte na
literatura – Teses. 5. Erotismo na literatura – Teses. I. Casa
Nova, Vera. II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



Tese intitulada *Antilira do eu, anteverso da morte, antiode de amor: subjetividade, finitude e erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto*, de autoria do Doutorando SÉRGIO ROBERTO GOMIDE FILHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.a. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.a. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Romere Silva Menezes - CEFET/MG

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa - UFLA

Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa - UEMG

Prof.a. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 11 de abril de 2014.

Aos filhos e netos por vir.

Ao Gabriel.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Aos programas de bolsas da CAPES e CAPES/REUNI, pelo auxílio à pesquisa.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras e da Faculdade de Letras da UFMG, pela oportunidade de trabalho e aprimoramento.

Aos professores da banca de qualificação, Sérgio Alcides Pereira do Amaral e Sabrina Sedlmayer-Pinto, pelas contribuições inestimáveis para o desenvolvimento da tese.

Aos professores da banca de defesa, pela leitura atenta, pelas sugestões de ajustes e pela valiosa troca intelectual.

A todos aqueles que inspiraram e contribuíram para a realização deste trabalho, colegas, amigos, familiares. Em especial, a Gustavo Dias de Miranda, que há dez anos, presenteou-me com um livro que deu origem a esta pesquisa.

A Lélia Parreira Duarte, por acreditar e tornar possível a realização deste estudo.

A Vera, pela orientação acolhedora, o apoio nas horas difíceis e as lições de leitura.

(E esperando que alguém leia esta singela homenagem de baixo para cima)

A Renata, por tudo.

“Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?” (Clarice Lispector)

“As palavras me escondem sem cuidado
Aonde não estou as palavras me acham” (Manoel de Barros)

“Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.” (Nietzsche)

“... traço de luz, fotografia da festa em luto.” (Jacques Derrida)

RESUMO

Esta tese propõe um estudo das figurações da subjetividade, da morte e do erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. A partir das especificidades e da interdependência que tais figurações estabelecem entre si, o objetivo é demonstrar que sujeito, morte e erotismo, mais do que simples eixos temáticos, são instâncias constitutivas do fazer poético cabralino. Para isso, em um primeiro momento, investiga-se de que modo os diversos recursos de dessubjetivação presentes no ideário estético de João Cabral atuam como mecanismos de subjetivação, pelos quais se dá a emergência negativa do sujeito no poema. Em seguida, a investigação volta-se para as questões que a morte suscita na poesia cabralina e que vão desde a autonomia do texto até a problemática existencial nele dissimulada, passando pela questão das imagens de si, da referência à realidade concreta, da temática sertaneja e do estabelecimento da pedra como modelo de poética em clara contraposição à finitude. Propõe-se, também, uma investigação do erotismo na obra de João Cabral, buscando evidenciar as novas possibilidades de leitura e interpretação que se configuram quando se considera a mútua constituição entre erotismo, subjetividade e morte. Nesse sentido, postulando a faca como imagem paradigmática do erótico na poesia cabralina, a tese examina as representações do feminino e da passionalidade, sobretudo aquelas ancoradas no espaço andaluz, para, em seguida, analisar de que modo não somente a morte e a subjetividade, mas outros elementos basilares do fazer poético de João Cabral podem ser ressignificados à luz das questões que o erotismo instaura.

Palavras-chave: Subjetividade. Morte. Erotismo. João Cabral de Melo Neto. Poesia brasileira.

ABSTRACT

This thesis proposes a study of the figurations of subjectivity, death and eroticism in João Cabral de Melo Neto's poetry. From the specificities and the interdependence that such figurations establish between each other, the objective is to demonstrate that subject, death and eroticism more than simple thematic axis are constitutive instances of the *cabralino* poetic doing. For this purpose in a first moment it is investigated in which way the several resources of desubjectification present in João Cabral's esthetic ideology act as subjectification mechanisms, by which the negative emergence of the subject occurs in the poem. Afterwards, the investigation turns to the questions which death evokes in the *cabralina* poetry and go from the autonomy of the text to the existential problematic dissimulated on it, passing through the question of the images of himself, of the reference to the concrete reality, of the countryside theme and the establishment of the stone as model of poetics in clear contraposition to the finitude. In conclusion, it is posed an investigation about the eroticism in João Cabral's work, seeking to evidence the new possibilities of reading and interpretation which are presented when it is considered the mutual constitution between eroticism, subjectivity and death. In this sense, postulating the knife as paradigmatic image of the erotic in the *cabralina* poetry, it is proposed an exam of the representations of the feminine and the passionateness, mainly of those anchored in the Andalucian space, to subsequently analyze how not only death and subjectivity, but also other fundamental elements of João Cabral's poetic doing may be resignificated under the light of the questions established by the eroticism.

Keywords: Subjectivity. Death. Eroticism. João Cabral de Melo Neto. Brazilian poetry.

SUMÁRIO

OS TRÊS LADOS DO QUADRADO (ou breve introdução a um problema sem fim).....	10
1 ANTILIRA DO EU	
O sujeito sob o signo do não.....	20
1.1 Um discurso invisível.....	20
1.2 Modos de ausentar-se do poema.....	23
1.2.1 <i>Supressão de si, construção do texto</i>	26
1.2.2 <i>Autonomia do poema e negação do lirismo</i>	30
1.3 Subjetividade, silenciamento, comunicação.....	33
1.4 Uma pedra de nascença.....	38
1.5 Subtrair-se como subjetivação: <i>Uma faca só lâmina</i>	43
1.5.1 <i>O comparante oculto</i>	45
1.5.2 <i>“Um poema de amor”</i>	52
1.6 A impessoalidade enquanto teatro do eu.....	56
2 ANTEVERSO DA MORTE	
A questão da finitude em João Cabral.....	63
2.1 O “discurso invisível” enquanto discurso da morte.....	63
2.2 Morte, linguagem e negatividade.....	66
2.3 O texto em si.....	71
2.4 A severa forma do vazio.....	76
2.5 “Coisas de não”.....	82
2.6 Morte, dessubjetivação, humor negro: o Nordeste cabralino.....	88
2.6.1 <i>“Para fugir na morte da vida em poças”</i>	88
2.6.2 <i>Cemitérios gerais</i>	94
2.7 O sujeito, o cassaco e o dentro vazio: a morte em <i>Dois parlamentos</i>	96
2.8 Tempo e memória: da pedra à perda.....	101
2.9 Sobre sertão e ser-não.....	108
2.10 Entre o excesso e a falta: dois dedos (a mais ou a menos) de biografia.....	113
3 ANTIODE DE AMOR	
Erotismo em João Cabral.....	118
3.1 A imagem e o invisível do desejo.....	118
3.2 Uma criação por meio da perda.....	122
3.3 João Cabral, leitor de Mondrian.....	126
3.4 A pulsão entre o dentro e o fora: <i>Quaderna</i>	131
3.5 <i>“No plano do animal”</i>	135
3.6 Sevilha: o lugar-texto do erotismo cabralino.....	139
3.7 <i>O cante andaluz</i>	141

3.8	A tauromaquia	144
3.8.1	<i>Esquivar-se, exhibir-se</i>	149
3.9	“O profissional da memória”	150
3.10	Apre(e)nder a faca	158
3.11	“Nascemos eu e minha morte”	163
3.12	O amor des-figurado.....	171

O QUARTO LADO DO TRIÂNGULO

(à guisa de conclusão).....	178
------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	181
--------------------------	------------

OS TRÊS LADOS DO QUADRADO

(ou breve introdução a um problema sem fim)

Esta tese busca demonstrar que subjetividade, erotismo e morte são instâncias constitutivas do fazer poético de João Cabral. Com efeito, tende-se a pensar o contrário: poeta do objeto, da impessoalidade, da pedra contra o fluir do tempo. Radicalmente avesso ao eu, ao sentimentalismo e à morbidez, João Cabral, contudo, ao erigir sobre essa aversão seu ideário estético, acaba tornando-a parte integrante de sua atividade poética, em um discurso latente, dissimulado, mas nem por isso menos importante do que a objetivada orientação exterior do poema, em sua obstinada busca pela materialidade da imagem concreta e solar.

Essa hipótese é o ponto de partida deste estudo, iniciado há cerca de dez anos, como pesquisa de iniciação científica e, posteriormente, como dissertação de mestrado¹. Na tese que ora se apresenta, encontram-se, reformuladas e problematizadas em seus múltiplos desdobramentos, as questões que, desde o início, ainda que intuitivamente, nortearam a tentativa de uma interpretação da obra cabralina à margem do formalismo cerebral que tantas leituras tem motivado. Ao longo desses dez anos, modificaram-se os termos da análise, as perspectivas teóricas e conceituais, as posições de enunciação, os propósitos visados; o que se manteve, porém, foi a inquietação que tais questões suscitam desde quando foram inicialmente delineadas. Em que medida o sujeito poético se constitui e se suprime no ato de escrita? De que modo sua constituição, como a do próprio texto, sendo gênese e ordenação do caos, pode ser considerada erótica? De que modo sua supressão, sendo morte e “voz de silêncio”, implica uma relação da linguagem com a finitude? Em suma, como João Cabral, opondo-se à interioridade do eu, à obscuridade da finitude e à expressão do sentimento, pode ser considerado um poeta do sujeito, da morte e do erotismo?

¹ Este trabalho surgiu no interior do grupo de pesquisa “As máscaras de Perséfone”, coordenado pela Prof.^a Lélia Parreira Duarte, na PUC Minas, de 2004 a 2009. A herança das discussões do grupo pode ser encontrada naquela que continua sendo a diretriz fundamental da leitura ora empreendida: a tentativa de pensar a relação entre a morte e o sujeito que se constitui na escrita. Esse foi o tópico principal da dissertação de mestrado intitulada “Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto: uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas*”, defendida em 2009. Inicialmente, previa-se, com esta tese, ampliar em três capítulos o trabalho já iniciado na dissertação, acrescentando, ao exame das figurações da morte, uma análise mais detalhada do peculiar erotismo cabralino. Contudo, essa tentativa de dar continuidade estrutural e conceitual à dissertação logo se revelou inviável, uma vez o elemento-chave para a compreensão das questões que morte e erotismo suscitam passou por uma decisiva reformulação. Trata-se do sujeito poético. Se, na dissertação, o sujeito era visto como instância enunciativa para a qual a morte representa um problema fundamentalmente ético e social, aqui, fez-se necessário propor um recuo, a partir do qual o próprio direcionamento ético e histórico pudesse ser visto como elemento de dissimulação da subjetividade e da morte, e não aquilo que as condiciona.

Com o objetivo de investigar mais a fundo essas questões, o presente trabalho estabeleceu, para efeitos de análise, três pontos de referência, que compreendem três momentos fundamentais do percurso poético de João Cabral:

- a) o período formativo, de 1942 a 1950, que vai desde *Pedra do sono* até a introdução da temática histórico-social, que se dá com a publicação de *O cão sem plumas* [1950]; entre uma obra e outra, situam-se publicações importantes na formação do ideário estético cabralino: “Os três mal-amados” [1943], *O engenheiro* [1945] e *Psicologia da composição* [1947];
- b) o período de maturidade técnica e artística, que vai da publicação de *Duas águas*, em 1956 (com os poemas “O rio”, “Morte e vida severina”, “Uma faca só lâmina”, além de *Paisagem com figuras*), até o advento de *A educação pela pedra*, em 1966, que assinala o ápice do rigor racional sobre a criação poética na obra de João Cabral; nesse período, incluem-se *Quaderna* [1960], *Dois parlamentos* [1961] e *Serial* [1961];
- c) por fim, o período marcado pela progressiva abertura à memória afetiva, que vai de *Museu de tudo*, em 1975, até o derradeiro *Sevilha andando*, em 1990, passando pelas obras *A escola das facas* [1980], *Auto do frade* [1984], *Agrestes* [1985] e *Crime na calle Relator* [1987].

A intenção dessa divisão – que nada tem de original, uma vez que se vale de pontos de referência consensualmente basilares da obra cabralina – não é, de modo algum, a de estabelecer enquadramentos rígidos, mas, sim, de destacar certos campos de força que se entrecruzam ao longo de quase 50 anos de atividade poética. De certo modo, os parâmetros de uma divisão assim empreendida são retomados na própria estrutura dos capítulos que, sem a pretensão de uma leitura diacrônica que submeta os termos em discussão a um esquema evolutivo pretensamente lógico, buscam compreender como subjetividade, morte e erotismo apresentam diferentes configurações, em diferentes momentos da obra cabralina. Assim, cada capítulo, em uma proposta mais cíclica do que linear, retorna, com um novo olhar, aos mesmos pontos de referência, na tentativa de identificar, pela via da tríade subjetividade/morte/erotismo, movimentos de tensão, contradição e complementaridade onde, aparentemente, há atitudes poéticas coerentes, estabilizadas e sem conexão entre si.

Em vista disso, no Capítulo 1, voltado para a questão do sujeito na poesia de João Cabral, busca-se demonstrar a persistente indicação de uma zona de indeterminação e

invisibilidade, com a qual as figurações do sujeito tendem a se identificar. A partir dessa hipótese, tenta-se demonstrar que há, na poesia cabralina, modos e razões distintos para efetivar e justificar a supressão das marcas de subjetividade. Além disso, discute-se de que maneira a própria orientação “exterior” do fazer poético, tão característica dos textos do poeta, estaria fundamentada na rejeição à interioridade do sujeito. Isto é, de que maneira a proclamada tentativa de fazer do poema um objeto comunicativo socialmente orientado estaria atravessada pela negatividade radical do sujeito cabralino, objetivado nas figurações da pedra.

Como contraponto a esse ideal poético que estabelece a pedra como modelo impessoal de criação, o capítulo propõe, ainda, uma leitura de “Uma faca só lâmina”, buscando ler a faca cabralina como elemento poético indicador de uma passionalidade de matiz erótico-feminina, relacionada àquela zona de invisibilidade que, no discurso poético de João Cabral, associa-se à questão da subjetividade. O objetivo é mostrar que o sujeito, assim como a faca, constitui-se por seu poder de subtração. É sob tal perspectiva que, ao final do capítulo, propõe-se discutir de que forma esse sujeito, teatralizando sua desapareição, é construído pelo mesmo movimento com que busca se suprimir.

No Capítulo 2, dedicado à questão da morte, a intenção é mostrar como esse paradoxal estatuto do sujeito encontra-se diretamente relacionado ao problema da finitude. O argumento central nesse sentido estabelece que, do mesmo modo com que o ideal de impessoalidade conduz a poesia de João Cabral a uma particular subjetivação – em que o sujeito figura de modo intenso, a despeito de suas diversificadas estratégias de desapareição –, a predileção cabralina por uma poesia inorgânica, oposta ao que morre e se deteriora, conduz à elaboração de uma verdadeira poética da morte. Em vista de discutir essa questão, busca-se, num primeiro momento, sublinhar que os problemas que a morte suscita em termos de linguagem estão enraizados nas diretrizes fundamentais das poéticas da modernidade, com as quais João Cabral dialoga de modo particularmente intenso.

Em seguida, tenta-se examinar aquilo que o poeta aparentemente rejeita nesse diálogo: a perda de um *telos* da atividade literária, a escrita voltada unicamente para o próprio ato de escrever, o vazio de uma linguagem que fala sem sujeito e sem referente, abdicando de qualquer pretensão de significar algo fora de si mesma. Trata-se, então, de problematizar a atitude de João Cabral diante dessas questões, mostrando que, ao mesmo tempo em que recusa conceber a linguagem como o território fantasmático de uma desapareição indefinida, o poeta faz da morte o elemento definidor da singular referencialidade de sua poética, ancorada em um espaço de destituição, o Nordeste, e feita com “coisas de não”, indicativas de ausência,

negatividade, finitude. Com base nessas considerações, busca-se, então, refletir sobre as novas relações de sentido que a morte instaura, quando considerada à luz da abertura à memória que se realiza na poesia de João Cabral após a publicação de *Museu de tudo*. Assim, ao aproximar a abordagem da morte na perspectiva da memória às representações da morte no espaço nordestino, pretende-se demonstrar que, nas reiteradas imagens sobre a morte no Nordeste, é possível encontrar sugestivas correspondências com as figurações do sujeito cabralino.

Já no Capítulo 3, retorna-se ao período formativo de João Cabral, com o intuito de demonstrar que, desde o início, a visualidade concreto-solar, tão importante na proposta poética cabralina, é regida não propriamente por aquilo que se quer “dar a ver”, mas por aquilo se quer ocultar, e é da ordem do desejo, da passionalidade e de tudo o que vai contra a soberania da lucidez e da razão. Desse modo, partindo de uma discussão sobre as questões que o erotismo endereça à linguagem e à criação poética, o estudo busca caracterizar o erotismo cabralino, que, mesmo apresentando-se sob o signo do cálculo e da contenção, possui um papel de destaque no contexto de sua obra, sobretudo sobre a visualidade. Justamente por isso são tecidas considerações sobre a leitura particular que João Cabral faz da pintura de Piet Mondrian, buscando relacioná-la à própria assunção da temática erótica na poesia cabralina.

Com o objetivo de analisar os modos pelos quais a eroticidade da poesia de João Cabral indica uma tensão permanente entre o que se mostra e o que se subtrai à imagem, propõe-se uma investigação daquilo que, no ideário cabralino, tende à invisibilidade, por sua potencial ameaça ao controle da expressão: as figurações do feminino e da animalidade. O objetivo, no caso, é abordar tais figurações a partir da articulação que estabelecem com o espaço sevilhano, o lugar mais próprio do erotismo na poesia cabralina. Daí a possibilidade de pensá-las como manifestações análogas à tematização do flamenco e da tauromaquia, tão presente nos poemas sevilhanos de João Cabral. Com base nessas questões, ao final do capítulo, busca-se demonstrar a potencial ressignificação que o erotismo, sobretudo nos últimos livros do poeta, instaura em relação aos elementos sobre os quais se assenta a poética da razão, da *secura* e da lucidez.

Quanto à metodologia da pesquisa, e considerando a proposta de uma leitura a partir de uma ótica, por assim dizer, não canônica, é oportuno pontuar, desde já, que esta tese se depara com um desafio que, em maior ou menor grau, faz-se presente em todos os estudos

que se dedicam à obra de João Cabral, que é lidar com as determinações e restrições que se estabelecem sobre modos já consagrados de ler a poesia cabralina. A isso, outros desafios se somam. Como analisar a poética de João Cabral sem se restringir a temas e procedimentos de leitura já exaustivamente trabalhados pelos estudos basilares que compõem a extensa e sofisticada crítica do poeta? Como posicionar-se diante da própria influência do escritor sobre a recepção de sua obra? E ao mesmo tempo, como desafiá-la, rastreando suas ambiguidades e contradições?

Ao voltar-se para um exame das figurações da subjetividade, do erotismo e da morte na poesia de João Cabral, este estudo certamente traz à tona essas questões. Porém, mais do que isso, ao fazê-lo, busca incorporá-las à própria problemática em questão, tomando-as também objeto de análise. A própria tese tem em sua proposta um impasse semelhante, que faz com que, de fato, pareça um contrassenso a análise de aspectos ligados à morte e a uma problemática erótico-amorosa na obra de um poeta tão abertamente avesso ao lirismo, ao sentimento e às manifestações de si no poema. Afinal, erotismo e morte constituem tópicos fundamentalmente ligados a uma tradição lírica e, portanto, à expressão, ainda que indireta, de uma subjetividade.

Isso parece importante para uma melhor compreensão do modo como esta tese se relaciona com seu referencial teórico, particularmente em relação aos estudos críticos sobre o poeta. Com efeito, desde a publicação de *Pedra do sono*, em 1942, a obra de João Cabral tem sido objeto de uma grande quantidade de estudos, suscitando múltiplas reflexões, sob as mais variadas perspectivas. E dentre tantas abordagens, algumas se tornaram referências fundamentais. Mais do que isso: a influência da leitura a que procedem fez com que se tornassem marcos teóricos, orientando e mesmo estabelecendo as direções seguidas por boa parte das análises que se sucederam.

João Cabral é, portanto, um poeta com uma fortuna crítica que, em alguns momentos, confunde-se com seu próprio percurso poético. De forma esquemática e simplificada, pode-se, aqui, considerar ao menos alguns desses estudos críticos de maior influência, a começar pelo breve mas visionário artigo de Antonio Candido, publicado em 1943. João Cabral era, então, um jovem e praticamente anônimo poeta e, dele, Antonio Candido nada sabia, somente “que sofria de uma dor de cabeça terrível”. O artigo é visionário porque identifica certos princípios de composição ainda não claramente delineados nem pelo próprio João Cabral, então já considerado por Candido (2000, p. 15) um “poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas”. O texto antecipa de tal modo os traços incipientes de uma poética por vir que, em 1975, João

Cabral declarou que o considerava adequado para prefaciá-las suas poesias completas: a prevalência do trabalho ordenador da inteligência, o rigor construtivista, a lucidez da composição, as influências do cubismo, a plasticidade concreta das palavras do poema, o predomínio de substantivos concretos, a “despoetização” da poesia, as influências de Mallarmé, a contemplação do próprio fazer poético – aspectos que, a partir de então, passam a singularizar a escrita de João Cabral.

Nos anos seguintes, multiplicam-se os artigos em jornais e revistas sobre a incomum poesia cabralina, avessa à elocução majestosa e a efusões emocionais. Em 1957, Othon Moacyr Garcia inicia uma série de estudos sobre a poesia de João Cabral, buscando detalhar pontos igualmente importantes aos já mencionados por Antonio Candido: as influências de Mallarmé e Valéry, a luta constante contra o acaso, a problematização da expressão das emoções, a recorrência de certas palavras-símbolos, os pontos de tangência com a matemática, engenharia e arquitetura. A essa altura, o impacto da poética cabralina já assumia contornos definidos. Na conclusão de seu estudo, Othon M. Garcia (1958, p. 102) assinalava justamente a “perplexidade e incompreensão” da crítica ante a obra inovadora de João Cabral.

Na década de 1960, João Cabral torna-se um poeta consagrado e internacionalmente conhecido. Alguns fatores são decisivos para isso, como, de um lado, a reverência de poetas concretos, que viam em João Cabral um precursor do movimento; de outro, evidenciando uma influência também significativa na outra grande vertente da poesia brasileira após 1950, a poesia cabralina torna-se uma espécie de modelo de poesia participante, e passa a desfrutar de grande prestígio artístico (e político), por sua elaborada visão crítica acerca dos problemas sociais, sobretudo do Nordeste brasileiro. Esse reconhecimento de João Cabral como poeta de crítica social amplia-se, consideravelmente, com a montagem de “Morte e vida severina”, em 1965, pelo Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Tuca), de grande repercussão no Brasil e, no ano seguinte, na França e em Portugal. Em 1966, João Cabral publica *A educação pela pedra*, considerada sua obra de maior apuro formal e que lhe rende os principais prêmios literários do país. Por fim, em 1968, é eleito para a Academia Brasileira de Letras, para a cadeira de Assis Chateaubriand.

Nesse período, intensificam-se, consideravelmente, as leituras críticas sobre João Cabral – e em um intervalo de cerca de 20 anos, até o início da década de 1980, são publicados os mais influentes estudos sobre o poeta. Sem a pretensão de traçar aqui uma genealogia da fortuna crítica de Cabral, e sob um ponto de vista mais intuitivo que propriamente teórico-metodológico, é possível identificar, nesse período, as principais coordenadas para a construção da imagem de poeta cerebral. Em termos de estudos de

referência, surgem, na década de 1960, textos de três dos mais influentes críticos de João Cabral: José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima e Benedito Nunes – autores que, nas décadas seguintes, continuariam (e continuam, no caso de Luiz Costa Lima) a produzir alguns dos estudos mais paradigmáticos da fortuna crítica do poeta. No horizonte de leitura desses autores, a poesia de João Cabral já não interessava somente pelas qualidades intrínsecas deste ou daquele poema, desta ou daquela particularidade estética, mas também pelo sinuoso percurso formativo de um poeta que, nos anos 1960, atingia justamente sua maturidade artística.

Na década seguinte, são publicadas análises igualmente capitais, nas quais os autores acima mencionados surgem não somente como críticos, mas, num certo sentido, também como *corpora* de análise. A exceção talvez seja a original e arriscada tentativa de Lauro Escorel (1973) de propor uma interpretação jungiana da poesia de João Cabral em *A pedra e o rio*. À parte isso, os demais estudos criam entre si uma rede de referências. João Alexandre Barbosa (1975), em *A imitação da forma*, discute como, da tensa relação entre linguagem e realidade, o poeta elabora uma poética e uma ética próprias. Já em *A poética do silêncio*, Modesto Carone (1979) tenta mostrar como essa poética e ética peculiares são estabelecidas por movimentos de depuração e despojamento que conduzem a poesia de João Cabral aos limites da linguagem.

No início da década de 1980, mas remontando a pesquisas em curso desde a década anterior, são publicados os estudos não menos importantes de Marta de Senna (1980), *João Cabral: tempo e memória*; Antonio Carlos Secchin (2001), *João Cabral: a poesia do menos*; Marta Peixoto (1983), *Poesia com coisas*; e Aguinaldo Gonçalves (1989), *Transição e permanência: Miró/Cabral*. Sedimentava-se, assim, um discurso sobre o poeta à luz do qual se desenvolveriam todos os estudos posteriores – e mesmo com esta tese não é diferente.

Porém, quando isso ocorre, João Cabral ainda está em atividade. Por isso, no contexto da recepção crítica de sua obra, seus livros publicados a partir da década de 1980 podem, eventualmente, causar a impressão de serem produções marginais, abaixo da qualidade estética dos poemas das décadas anteriores. E o mais intrigante é que os últimos livros de João Cabral são justamente aqueles que põem em xeque importantes aspectos em torno dos quais sua crítica mais especializada fundamentou sua análise. Não por acaso, a partir da década de 1990, os estudos sobre o poeta parecem assumir certo tom revisional, inclusive por grande parte dos críticos com estudos consagrados nas décadas anteriores, o que fez com que essa atitude de revisão se tornasse um procedimento igualmente indispensável, assim como a necessidade de referência aos textos fundamentais da fortuna crítica do poeta.

Situar-se no panorama da crítica de João Cabral é, portanto, tarefa duplamente desafiadora: requer não apenas a consideração de um discurso já consolidado, como também o reconhecimento de pontos ainda pouco explorados pela mesma fortuna crítica que, em sua amplitude, consagra certas leituras em detrimento de outras e, ao mesmo tempo, recobre atitudes revisionistas que fazem da própria crítica cabralina um interminável objeto de análise.

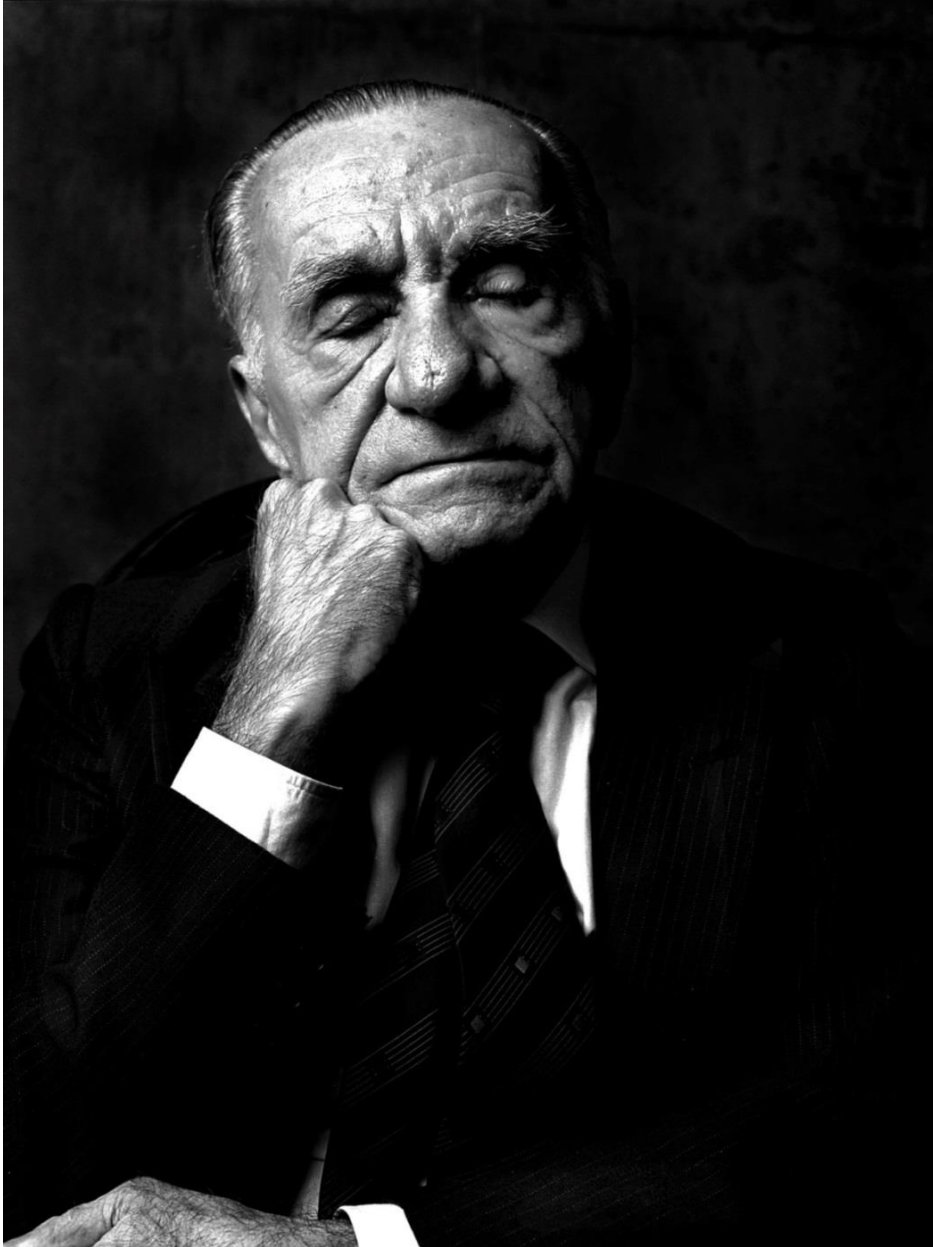
Uma vez que um levantamento exaustivo nesse sentido seria, aqui, de pouca relevância, a remissão aos estudos críticos sobre o poeta será constante ao longo de toda esta tese. Mas, já pensando na delimitação da pesquisa empreendida, cumpre notar que há um número razoável de estudos que se voltam, ainda que tangencialmente, para os problemas relativos à expressão da subjetividade na poesia cabralina, bem como estudos que, tomando por objeto o percurso formativo de João Cabral, buscam situar tais problemas nos diálogos que o poeta estabelece com as poéticas da modernidade.

A rigor, como não há um estudo específico sobre a poesia cabralina em que a questão da subjetividade constitua o eixo central da análise, podem ser assim considerados, de modo mais amplo, trabalhos que propõem a problematização em torno do lirismo e da manifestação do eu no poema. Portanto, para efeitos de análise, podem-se incluir aí as leituras que destacam a metapoesia de João Cabral, em sua capacidade de fazer do poema um espaço de reflexão acerca da própria atividade poética; e também as leituras que põem em evidência o rigor da composição e toda a gama de fatores estéticos e estruturais que daí resulta, como o racionalismo, a impessoalidade e a própria plasticidade peculiar do signo cabralino, mais especificamente no que diz respeito às relações intertextuais/interssemióticas que, ao longo de toda sua obra, João Cabral estabelece com diferentes artistas.

Também há, na fortuna crítica do poeta, uma quantidade considerável de estudos sobre o erotismo e, com menor intensidade, sobre a morte. Ainda assim, e sem desprezar a contribuição de cada pesquisa, é possível reconhecer certa tendência de se pensar erotismo e morte enquanto “temas” e, portanto, como questão secundária, subordinada a outros procedimentos estéticos mais amplos e ao ideário de um poeta capaz de regular por completo a expressão, distanciando-se, com frieza e objetividade, daquilo de que fala. Há, assim, estudos dispersos e nem sempre considerados em profundidade – dentre os quais, além dos diversos artigos e ensaios publicados recentemente sobre o erotismo de João Cabral, situa-se a proposta de Angelica M. S. Soares (1978), que, ainda na década de 1970, buscava ler o avesso, isto é, esse outro lado da poética cabralina. Um estudo mais completo, nesse sentido, talvez seja a tese de Waltencir Alves de Oliveira (2008), em que alguns dos tópicos aqui

discutidos, sobretudo aqueles relativos a uma dimensão erótico-amorosa na poesia cabralina, são considerados em toda sua complexidade.

O que provavelmente não há é um estudo que busque pensar subjetividade, morte e erotismo não como temas ou questões circunstanciais na poesia de João Cabral, mas como dimensões indissociáveis entre si e atuantes ao longo de todo o percurso do poeta; dissimuladas na estética da pedra, na agressividade da faca e nas diversas modulações que assumem esses dois elementos que retornam de maneira obsessiva na obra cabralina. Portanto, nesta tese, parte-se da hipótese de que, incidindo sobre todo o fazer poético cabralino, subjetividade, morte e erotismo constituem os três lados fundamentais de uma poesia que fez do quadrado sua figura modelar básica. O lado restante, sendo lacuna, compete ao leitor traçar ou manter em aberto.



Fonte: Diário de Nordeste (2013)

A foto é de Bob Wolfenson, tirada em 1995, quatro anos antes da morte de João Cabral. Sua força expressiva, mais do que efeito do contraste de luz e sombra, vem do que isso pode eventualmente significar: a lucidez já cansada, de um lado, a avançada cegueira, de outro, entredita pelos olhos fechados do poeta; a mistura de tédio e tensão; a postura d'O Pensador, de Rodin, mas sem a soberba, já não mais pensando o "poema que dorme na pedra".

A imagem lembraria, talvez, a de um morto, se não fosse o que tem de inquietude. A expressão é a de um homem mal sentado, "levando em si os nós-senão-pregos, nas nádegas da alma", ferido pela memória. Lembraria o morto, se a inquietação não reforçasse o inacabamento da imagem, do desconforto potencialmente capaz de se prolongar

no tempo e durar um "pisar de olhos" ou indefinidamente. Deixar-se fotografar, argumenta Barthes, é viver a "microexperiência da morte"; do inacabamento da morte (que é também o do sujeito, sempre incompleto). Para expressá-lo, nada melhor do que a epígrafe de um livro inacabado.

Anotados à mão, no projeto de Casa de farinha, peça que João Cabral nunca concluiu, estão os seguintes versos de Paul Éluard: "Oui, j'ai tout espéré / et j'ai désespéré de tout". Eis o retrato de um homem que tudo esperou e desesperou de tudo. E mais do que pelo que revela, a epígrafe vale pelo que omite: "De la vie de l'amour de l'oubli du sommeil". Eis o retrato de alguém que esperou e desesperou de tudo: da vida, do amor, do esquecimento de si.

1 ANTILIRA DO EU

O sujeito sob o signo do não

1.1 Um discurso invisível

O que se quer dizer quando se diz João Cabral de Melo Neto? A pergunta é simples e mesmo ingênua, mas arditosamente embaraçosa. Como algo da ordem de uma subjetividade se constitui em uma poesia que se constrói em oposição ao sujeito? Em que medida essa subjetividade se separa e em que medida se confunde com a instância autoral, o nome próprio, a ficcionalização de si, o desejo de impessoalidade? Onde o poeta tangencia o homem, onde o homem, o escritor, onde o escritor, o diplomata, o nordestino, pernambucano? De que maneira a subjetividade se dissimula e se dissemina no fazer poético cabralino e o que isso tem a ver com a morte e o erotismo?

Deixando-se de lado o que há de tautológico em começar pelo início, no poema de abertura do livro de estreia de João Cabral, encontram-se coordenadas importantes para uma melhor compreensão dessas questões, particularmente no que se refere ao papel decisivo que a relação subjetividade/erotismo/morte assume nesse processo:

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos
 compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
 que sempre espero de mim.
 Ficarei indefinidamente contemplando
 meu retrato eu morto ("Poema", 2008, p. 19).

Em 1942, data de publicação de *Pedra do sono*, João Cabral é um jovem poeta de 22 anos, ainda em busca de uma identidade poética. Oscilando entre a maturidade artística precoce e os resquícios de temores e dissabores adolescentes, o tom do livro é dado pela tentativa de interlocução com a poesia de Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes, bem como por uma arquitetada adesão ao ideário estético surrealista e cubista, então em voga nos círculos literários de Recife. Se, como sempre pontuou a crítica do poeta, isso se reflete

com maior ou menor intensidade nos poemas dessa fase inicial, não impede o reconhecimento de traços distintivos, mas nem sempre evidenciados, da poética por vir.

É o que ocorre nesse “Poema”, texto com que o poeta, por assim dizer, apresenta-se ao leitor. A importância da visualidade é assinalada já no primeiro verso, no olhar telescópico, dirigido, ao mesmo tempo, para fora (“a rua”) e para dentro (“minha alma”); para o mundo, do qual se aproxima ampliando os objetos, e, simultaneamente, para uma distanciada e objetivada interioridade. O poema é em primeira pessoa, mas um intervalo, desde já, impõe-se entre o olhar e a instância subjetiva. Nesse intervalo, parece ter lugar o “mal disfarçado voyeurismo” que Sebastião Uchoa Leite (1986, p. 139) identificara na poesia posterior de João Cabral. O olhar que *espia* observa ocultando-se. Torna-se, assim, uma espécie de objeto de si mesmo.

A relação entre visualidade e ocultamento – dualidade desse olhar cindido que se quer próximo e ao mesmo tempo distante – é reforçada na estrofe seguinte, em que prevalecem signos ligados à invisibilidade. E como se discutirá mais adiante, a aproximação entre a invisibilidade (“rios invisíveis”, “peixes cegos”, “visões mecânicas”), a figura feminina (mulheres) e a água (rios) não se estabelece por acaso na poesia de João Cabral. Na última estrofe, o elemento factual – “vinte anos” à época é a idade aproximada do autor – é esvaziado justamente por se associar não ao fazer poético, em sentido estrito, mas à sua impossibilidade. Ao final, o que resta desse fracasso torna-se, paradoxalmente, a condição do poema, conjugando visualidade (“contemplando meu retrato”) e apagamento de si (“eu morto”)².

Com efeito, muito já se disse sobre o predomínio, nessa fase inicial da poesia cabralina, do sono e de toda uma gama de caracteres estéticos a ele associados – indeterminação, vagueza, fluidez, onirismo etc. –, mas relativamente pouco se comenta a respeito da incidência dessa dualidade mutuamente constitutiva entre visualidade e ocultamento na poesia posterior de João Cabral. Tal dualidade é recobrada mesmo nas noções

² Note-se, aqui, um delineamento mais claro da mencionada interlocução com Drummond e Murilo Mendes, particularmente com textos de seus respectivos livros de estreia. O diálogo com “Poema de sete faces” manifesta-se não apenas na localização dos textos – trata-se do poema de abertura do livro de Drummond – ou na semelhança entre algumas passagens – os versos “As casas espiam os homens / que correm atrás de mulheres” parecem ecoar na estrofe inicial do poema cabralino. O diálogo manifesta-se, sobretudo, no modo como João Cabral parece ler a articulação que Drummond propõe entre a problematização do eu e a possibilidade da expressão poética, esse “eu não devia te dizer, mas...” (ANDRADE, 2007, p. 15-16). Por sua vez, do poema “Noturno resumido”, de Murilo Mendes, o texto de João Cabral aproxima-se na maneira de tematizar a impossibilidade de realização do poema, como efeito, mais irônico do que existencial, da percepção de uma fratura entre o eu e a expressão poética. Atente-se para a semelhança entre os versos finais do poema muriliano e do poema de João Cabral: “O tinteiro caindo me suja os dedos / e me aborrece tanto: / não posso escrever a obra-prima / que todos esperam do meu talento” (MENDES, 1994, p. 89).

de sono e sonho, que orientam, desde o título, a primeira publicação do poeta. Em “Considerações sobre o poeta dormindo”, texto de 1941, apresentado ao Congresso de Poesia do Recife, João Cabral, antes mesmo de sua estreia em livro, propunha uma distinção entre sono e sonho com base na relação que cada qual estabelece com o visível:

Contrariamente ao sonho, ao qual como que assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que a parte objetiva do sonho [...] O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece (1998, p. 13).

A “tese” do jovem Cabral, em si, é simples: é preciso considerar o artista dormindo, e não apenas sonhando. O destaque artístico dado ao sonho, nesse sentido, seria injusto, pois, por maior que seja sua influência sobre a arte, o que o torna possível é o sono. Assim, se a linguagem poética equipara-se à linguagem do sonho e se o sonho, por sua vez, só existe em função do sono, “o sono predispõe à poesia”, argumenta o autor. Essa predisposição se daria, sobretudo, pela “ideia de fuga do tempo” e pela “ideia de morte” que se associam ao sono e, por conseguinte, à atividade poética – processos de dessubjetivação que João Cabral desde já relaciona à escrita. Na contraposição entre sonho e sono, este funciona não propriamente como ausência de imagem, mas como imagem em potência que se insinua no poema e escapa à consciência do poeta:

Pode-se dizer do sono que ele favorece a formação de uma zona obscura (um tempo obscuro), onde essa fusão se desenvolve (os nossos sentidos oficiais adormecidos) e de onde subirão mais tarde esses elementos do poema e que o poeta surpreenderá um dia sobre seu papel sem que os reconheça. (1998, p. 15).

Dependendo do ângulo com que se observa a questão, na poesia posterior de João Cabral, talvez haja menos uma negação dessa “zona obscura” do que uma reconfiguração de sua atuação sobre o poema – o que vai ao encontro de uma inesperada constatação de João Cabral sobre a necessidade de se ler o “discurso invisível” de sua poesia³. O que torna essa necessidade mais intrigante é o fato de que, na poesia cabralina, a materialidade da imagem concreta é importante a ponto de orientar todo o processo de composição e o próprio propósito do poema. Como João Cabral declarou reiteradas vezes, apropriando-se de uma

³ Eis a “conclusão original e verdadeira” relatada por Mário Chamie (1979, p. 29) a que teriam chegado ele e João Cabral, em um encontro no início de 1978: a conclusão de que a obra cabralina precisava passar por um “processo de desleitura”, o que significava “ler o seu discurso invisível (por exemplo: a sua aguda e dramática noção de horror social e ético e a limpidez de humor negro daí decorrente)”, em oposição a um discurso já exaustivamente repetido pela crítica.

expressão de Paul Éluard, seu papel enquanto poeta seria o de “dar a ver”. Mas esse mesmo propósito comporta a ação de ocultar, na medida em que “pressupõe um ponto de visibilidade ideal e a necessidade de remoção dos obstáculos que estejam toldando essa idealidade. O problema já se instala no fato de que o instrumento apto a clarificar a percepção é o mesmo que serve para encobri-la: a palavra” (SECCHIN, 1999, p. 311).

É, portanto, sob o signo dessa negação e afirmação simultâneas que, desde o primeiro poema do primeiro livro, a questão da subjetividade apresenta-se na poesia de João Cabral:

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.

O sujeito, em suas figurações tornadas possíveis pela escrita, apresenta-se como essa palavra não dita que inviabiliza e, ao mesmo tempo, realiza o poema. Assim, a imagem de si, condicionada a uma “plástica despersonalizante”, parafraseando Luiz Costa Lima (2002, p. 124), é também a imagem de uma ausência – exigência e impossibilidade da palavra poética, retrato de um eu morto – indicando algo da ordem de uma perda e uma falta constitutivas, que a poesia cabralina insistentemente associa à morte e ao desejo.

1.2 Modos de ausentar-se do poema

Se erotismo e morte demandam a consideração de uma subjetividade, ainda que atravessada por uma negatividade radical, o desafio que de imediato se coloca a essa tarefa diz respeito não somente à natural dificuldade de se abordar as categorias enunciativas do texto poético, em relação às quais a subjetividade se (des)configura, mas também ao estatuto ímpar que o sujeito assume na poesia de João Cabral – como se sua supressão, seu discurso invisível e negativo, mais do que uma opção estética ou um artifício composicional, funcionasse como elemento estruturante do fazer poético.

Assim, o desafio em questão é, no mínimo, duplo. De um lado, há o amplo e complexo conjunto de termos e noções com os quais o problema da subjetividade na literatura tende a se correlacionar: figurações do eu (lírico, ficcional, poemático), movimentos de subjetivação, marcas modais, indícios de autoria, elementos autobiográficos, sujeito da enunciação, sujeito do enunciado, representação de si na linguagem, alteridade, despersonalização – a lista é extensa e amplia-se consideravelmente à medida que se consideram os pontos de tangência

entre cada designação. De outro lado, está o fato de que a deliberada intenção de João Cabral em produzir uma poesia do objeto, alegadamente avessa a qualquer dimensão subjetiva, é justamente o que caracteriza, em grande parte, a singularidade de sua produção poética no panorama da literatura brasileira – e de modo mais amplo, da literatura de língua portuguesa, segundo o autor, com uma histórica e infeliz inclinação à expressão lírico-sentimental.

Essa singularidade, já esboçada no livro de estreia, começa a se delinear mais claramente com a publicação de *O engenheiro*, em 1945, cujo poema de encerramento, “Pequena ode mineral”, constitui uma espécie de divisor de águas da subjetividade na poesia de João Cabral. A partir de então, o ideal de objetivação e dessubjetivação, que o poema cabalmente sintetiza, passará a presidir, em definitivo, as figurações do sujeito na poesia cabralina.

O poema pode ser dividido em duas partes. Na primeira, encontra-se aquilo que se quer negar – a desordem da alma; de maneira mais geral, valendo-se da taxonomia científica, nega-se o que vive e vivifica, vegetal e, sobretudo, animal (alma = anima).

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede (2008, p. 59).

Sendo a ode uma designação de poema lírico destinado ao canto, o título é irônico, se se considera a recusa ao lirismo e à musicalidade que se formula na predileção pelo mineral.

A renúncia à desordem da alma é a renúncia à expressão de uma interioridade. E isso, por extensão, reflete-se nas figurações do eu no poema, marcadas por um instigante movimento de alterização. De que posição enuncia a voz que fala no texto? Quem é esse tu? De que modo essa indeterminação pode ser pensada como transição enunciativa do eu ao ele e ao isto?

Objetivada, a alma mostra-se como um impedimento à realização poética, mas essa objetivação, paradoxalmente, sugere que, na contraparte da pedra, encontra-se aquilo que, em última instância, orienta a mineralização do verso: fuga, dispersão, perda, finitude. Isso parece se confirmar quando se compara o que se nega com o que se procura na a pedra:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce,
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Na relação alma/pedra, recobra-se o impasse entre ocultamento e visualidade. A alma é algo a ser ocultado, ao contrário da pedra, cuja positividade se apreende pelo ato de ver – “a ordem que vês na pedra”. Ainda assim, ou justamente por isso, pedra e alma se constituem reciprocamente. O desejo de ordenação e permanência, a presença perene, atemporal, a concretude são como que o lado visível desse conflito que, em *O engenheiro*, manifesta-se a partir do embate entre duas configurações distintas, como propõe Costa Lima (1995), ao distinguir uma configuração de tipo lunar, predominante em *Pedra do sono*, de outra configuração, de tipo concreto-solar, que começa a ganhar força no livro de 1945. De um

lado, um poeta atormentado pelas inquietações da alma; de outro, a assunção da pedra como modelo impessoal de criação.

1.2.1 *Supressão de si, construção do texto*

Eis os termos com que a subjetividade se apresenta no período formativo de João Cabral. É como se a própria possibilidade do verso dependesse de um apagamento do sujeito, como fica claro em outro texto de *O engenheiro*, em que a mineralização igualmente se opõe à dimensão subjetiva.

Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
de germes mortos?

[...]

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral? (“O poema”, 2008, p. 52-53)

Trata-se de uma espécie de *ethos* negativo da pedra, a partir do qual o ato de escrita passa a implicar a supressão de qualquer traço de personalidade. Como observou Benedito Nunes (2007, p. 30), tem-se aí algo análogo a um olhar de medusa, um “medusamento interior”, que antes reforça do que abole a complementaridade entre o que morre e o que nasce, entre o que se petrifica e a vontade mesma de petrificar: “as lembranças e os sentimentos morrem para renascer na linguagem e só passam à linguagem depois de mortos. É a matéria interior em desagregação que se deposita na matéria física da folha em branco, na qual o verso irrompe” (NUNES, 2007, p. 30).

Assim, percebe-se, na prevalência da pedra sobre a alma – da impessoalidade sobre a subjetividade, do visível sobre o velado, do concreto sobre o vago – que a supressão das figurações do sujeito surge como condição para a construtividade do texto. Essa, ao que tudo indica, é a primeira configuração bem delineada de um projeto poético que, mais do que se opor à expressão de estados interiores, faz dessa oposição sua razão de ser. Condição à construtividade do poema, a supressão das marcas de si adquire uma funcionalidade que, ao menos provisoriamente, a justificará como procedimento composicional e metapoético. Daí a

importância de “Pequena ode mineral” como divisor de águas de um processo iniciado desde o livro de estreia.

Ante o ideal de lucidez e contenção, o eu é algo que se define não antes, mas a partir daquilo que constrói, no caso, em um jogo especular de identificação com o objeto construído – uma identificação aporética em que o sujeito que cria é representado menos como origem do que como efeito da obra. No desenvolvimento posterior desse ideal poético, particularmente a partir de “Pequena ode mineral”, a principal diferença talvez seja a tentativa de, senão abolir, ao menos dissimular a interdependência entre fuga e construção, vagueza e concretude, alma e pedra. E isso se dará com a tentativa de fazer do silêncio – esse silêncio pétreo que “imóvel fala” – o centro de força da enunciação poética.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Que essa procura conduzirá a poesia de João Cabral a um impasse, é fato já bastante discutido. E o impasse está precisamente no modo como essa “voz de silêncio”, na tentativa de ser maior do que a ausência (do sujeito que fala), converte-se em ato de dizer. É o que ocorre em *Psicologia da composição*, obra de 1947, que, além do poema que a intitula, reúne “Fábula de Anfion” e “Antiode”. Aqui, a poesia cabralina chega a um ponto extremo ao dar prosseguimento à tarefa de tornar mais nítida a cisão entre a subjetividade e o processo de criação, cisão que passa a integrar, definitivamente, a fundamentação teórico-racional da poética cabralina.

O Anfion de João Cabral, ao contrário do mito original, não tem lira, mas flauta (sopro = alma). Esse é como o primeiro gesto de recusa ao lirismo, ao que se somam rejeições à musicalidade, à inspiração, à expressão sentimental, enfim, a toda uma arraigada concepção de poesia. Se, no relato mítico, Anfion, ao tocar seu instrumento, move magicamente as pedras, construindo um muro ao redor de Tebas, o Anfion cabralino retira-se para o deserto, à procura da esterilidade de seu canto, mas é impedido pelo acaso, um acaso mallarmeano que não se abole, mesmo diante do mais extremo rigor racional. Com sua força indomável, o acaso faz soar a flauta, e, com esse infortúnio, milagrosamente, Tebas se faz. Ao personagem

resta apenas o lamento diante de sua indesejada obra e a abdicação de seu instrumento lírico. É quando, ao final do poema, diz Anfion:

Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?

[...]

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar (2008, p. 68)

Para Benedito Nunes (2007, p. 33-34), “é então a necessidade expressiva do Eu, co-substancial à poesia lírica, que [Anfion] decide sacrificar com esse gesto”. A via para o “silêncio de pedra” cobiçado em “Pequena ode mineral” passa, necessariamente, por essa renúncia. Contudo, disso decorrem sucessivos paradoxos, a começar pelo que faz do silêncio a síntese de um ideal poético. Se se pergunta “como é possível, do ponto de vista linguístico que o silêncio possa exercer tal atração sobre um poeta, manipulador de *palavras*?” (CARONE, 1979, p. 90, *grifo* do autor), percebe-se mais claramente de que maneira a questão aponta para o problema da subjetividade:

[...] quem neste caso “silencia”, não o faz porque eventualmente não possa emitir sons inteligíveis, ou transportá-los para as convenções da escrita; quem aqui *adere* ao silêncio almeja, especificamente, renunciar à *atualização* de uma linguagem que se acha à sua disposição. [...] porque essa atualização – ou seja: aquilo que se pode chamar metaforicamente de *parole* – rompe o tecido da *langue* total [...]. Seja como for, *na prática* ele tem de renunciar, enquanto poeta, a tal plenitude não-nomeável; pois sua atividade consiste justamente em concretizar a linguagem. Mas é necessário estabelecer que ele o faz de uma maneira que não coincide – que contrasta – com o uso estereotipado das possibilidades “normais” de verbalização da experiência. O que parece distingui-lo, como usuário acreditado desse bem comum, é a tentativa de formular, através de artifícios, esse ainda-não-dito que flui no espaço sem fim do indizível (CARONE, 1979, p. 90-91, *grifos* do autor).

O comentário traz à tona ao menos duas questões relevantes para a compreensão do sujeito cabralino. A primeira é que a mencionada passagem da língua ao discurso, mesmo não aderindo ao “uso estereotipado” da verbalização, constitui, em si, um dispositivo de subjetivação a ser considerado. Essa passagem, que se coloca como um hiato no âmago da linguística moderna, assume um papel fundamental na experiência poética, não apenas porque

dela depende todo e qualquer ato de linguagem, mas também porque sua possibilidade de realização é, assim como a poesia, atravessada por uma paradoxal impossibilidade⁴.

Nesse sentido, o “silêncio puro, de pura espécie” da poesia cabralina, em sua intenção de assinalar uma plena dessubjetivação, acabaria por indicar um modo singular de subjetivação no poema, fazendo da supressão de si um movimento paradoxal de emergência do sujeito. Isso remete à segunda questão acerca do comentário de Modesto Carone sobre a poética do silêncio de João Cabral: quem silencia, no caso, o faz, sim, como ideal ético-estético de despojamento e recusa – o que será particularmente notório na vertente social da poesia cabralina; mas, mais do que isso, quem silencia o faz a partir e em função da incompletude de uma subjetividade em contínua dispersão. Essa incompletude caracteriza tanto o silêncio como o sujeito. Assim, se na materialidade do texto, a atitude de silenciar-se suprime a expressão subjetiva, apresentando o sujeito sob o signo da anulação e do aniquilamento para que o silêncio objetivado possa ser apre(e)ndido, por outro lado, talvez seja possível indagar se esse silêncio, longe de selar a desapareição da subjetividade, não seja um elemento que passa a constitui-la.

Com efeito, tal particularidade não faz do silêncio cabralino o portador de uma positividade simplista, a partir da qual o sujeito se faria representar alhures, como síntese final de uma genérica contradição. Pelo contrário: é pelo aspecto negativo que o silêncio, como o sujeito, manifesta-se enquanto ato de não-dizer. Por isso, como observou Secchin (1999, p. 42), “não se trata de um silêncio metafísico, que poderia carrear perquirições sobre a impotência da linguagem; ao contrário, será a resposta organizada contra o ‘apetite’ da impulsividade, da escrita a qualquer preço e a qualquer verso”. O silêncio visado pelo poeta

⁴ Vale lembrar que, para Benveniste (1995), a subjetividade só se dá na enunciação, entendida como passagem da língua ao discurso. Com isso, Benveniste traz a questão da constituição do sujeito para o centro dos estudos da linguagem, propondo uma relação direta entre os “indicadores” (dêixis de referência de tempo, pessoa, lugar, objeto etc.) e as “instâncias do discurso”, concebidas como “os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor” (BENVENISTE, 1995, p. 277). A linguagem, sob tal perspectiva, passa a ser vista como o lugar fundamental da constituição da subjetividade, uma vez que “é na instância de discurso, na qual eu designa o locutor que este se enuncia como ‘sujeito’” (BENVENISTE, 1995, p. 288). Refletindo sobre esse fenômeno, que caracteriza a enunciação e conduz ao problema da relação entre o acontecimento da palavra (poética) e sua eventual e sempre problemática conexão com o sujeito e o mundo extralinguístico, Giorgio Agamben (2008, p. 120) destaca um aspecto potencialmente relevante para a compreensão do sujeito cabralino: “‘Eu falo’ é um enunciado tão contraditório quanto ‘eu sou um poeta de Keats’, porque não apenas *eu*, com respeito ao indivíduo que lhe empresta a voz, é sempre já *outro*, mas nem sequer tem sentido dizer, a respeito deste *eu-outro*, que ele fala, pois – à medida que se sustenta somente no puro acontecimento de linguagem, independentemente de qualquer significado – ele se encontra, antes de tudo, na impossibilidade de falar, de dizer algo. No presente absoluto da instância de discurso, subjetivação e dessubjetivação coincidem em todos os pontos, e tanto o indivíduo em carne e osso quanto o sujeito da enunciação calam totalmente. Isso também pode ser expresso dizendo que quem fala não é o indivíduo, mas a língua; isso, porém, nada mais significa senão que a palavra atingiu uma impossibilidade de falar. Não causa, portanto, surpresa que frente a esse íntimo estranhamento implícito no ato de palavra, os poetas experimentem algo parecido como uma responsabilidade e uma vergonha” (*grifos do autor*).

não é aquele a que se poderia chamar de “natural”; é a “voz de silêncio”, “não uma intransitiva mudez do objeto que é *silenciado* [...] mas uma vigorosa e ativa afirmação de não-dizer de que o objeto é modelo, e o poeta, ressonância” (SECCHIN, 1999, p. 47).

1.2.2 *Autonomia do poema e negação do lirismo*

O não-dizer assume a configuração de uma subjetividade, quando se considera, com João Alexandre Barbosa (1975, p. 51), que, em João Cabral, “a conquista do silêncio é autodefinidora” e anda lado a lado com a conquista “do não-fazer” a que o poeta se lança, munido da impessoalidade silenciosa “do pensamento da pedra, / sem fuga, evaporação, / febre ou vertigem” (“A Paul Valéry”, 2008, p. 58). O não-dizer, em suma, torna-se um modo de dizer. Acrescente-se aí uma reflexividade, a pertinência se mantém: um modo de (não) dizer-se.

Os versos iniciais de “Psicologia da composição” fornecem uma pista dessa complexa imbricação entre sujeito, silêncio e fazer poético:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos (2008, p. 69).

A abertura deste que é um dos textos mais programáticos da poesia de João Cabral pode ser lida de duas maneiras ao menos: (i) o poeta, após escrever o poema, já não é mais o responsável por seus sentidos e retira-se “como quem lava as mãos”; (ii) o poema começa (literalmente) com o afastamento daquele que escreve, caso em que o verbo “sair” em primeira pessoa, indicativo de afastamento e/ou ausência, faz também supor uma presença. Outras passagens do poema são igualmente sugestivas da estreita relação entre a objetividade atingida mediante o intenso trabalho formal e a supressão das figurações do sujeito.

Na esteira da construtividade visada pelo poeta, a autonomia do poema passa a depender dessa supressão. É disso que se fala em “Psicologia da composição”. A autonomia advém do vazio que se instala quando se dissocia a experiência vivida da feitura do texto:

Esta folha branca
me proscree o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe

em que a noite pouse.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo (2008, p. 60-1).

A exemplo do que ocorre com o silêncio, o vazio que se abre com essa dissociação, dando lugar à palavra poética, sugere, mais uma vez, que a “proscrição do sujeito” implica não o aniquilamento, mas a configuração possível da subjetividade no poema. Como se depreende da leitura do ensaio de João Cabral (1998, p. 38) sobre Miró, o que se entende por “psicologia da composição” é justamente isto: estabelecer, como ponto de partida, a predisposição do poeta-artista em ir contra toda interioridade e tudo o que há de fácil, automático e já-dito na criação, postulando que nada antecede o ato criativo. Daí a “severa forma do vazio” que se impõe ao trabalho artístico. Trata-se de algo, não sem razão, próximo à “desaparição elocutória” proposta por Mallarmé (2010, p. 171), em *Crise de Vers*, especialmente quando se considera a proximidade entre a mallarmeana noção de “obra pura” e o ideal asséptico de criação de João Cabral⁵. Ora, dizer que o sujeito se oculta difere significativamente de supor que dele se prescinde por completo. Pelo contrário.

⁵ “A obra pura implica a desapareção elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras, pelo embate de sua desigualdade mobilizada”, diz Mallarmé (2010, p. 171). No capítulo sobre o problema da morte, essa questão será retomada sob outro ângulo. Por ora, parece oportuno chamar atenção para a larga influência desse princípio não apenas sobre a poesia da modernidade, mas também sobre a crítica literária. É o caso, por exemplo, da famosa tese de Barthes (2004b) sobre a “morte do autor”. Como bem observou o crítico português Manuel Gusmão (2000), “trata-se de destituir o autor dos papéis que lhe foram atribuídos e de pôr no seu lugar a linguagem: a potência ‘que fala’. Tal figuração ecoa o célebre aforismo de Mallarmé em ‘Crise de vers’ [...] O aforismo é entretanto apropriado por Barthes, que o conjuga com outros ecos. Um deles é o da transcendência da linguagem em relação ao sujeito, da língua que fala sem sujeito (em Heidegger); o outro é o da ‘morte de Deus’, anunciada em Nietzsche”. Algo semelhante se dá na leitura de Julia Kristeva (1975, p. 252), a propósito da desapareção desse sujeito/autor que Mallarmé “concebe como um trabalhador do significante, chegando até a denominá-lo ‘o produtor: ele aparecerá [diz Mallarmé] mostrando-se no anonimato e com o dorso adequado, eu o comparo, a um regente de orquestra”. Nesse sentido, esclarece Kristeva, “o que pôde ser designado como ‘autor’, isto é, uma ‘pessoa’ com uma biografia, não poderia confundir-se com o texto: o texto não é o resultado de um esforço produzido por um indivíduo, que deixaria consciente ou inconscientemente alguns vestígios biográficos em sua ‘obra’. O texto é uma produção anônima, no sentido em que o seu ‘sujeito’ mesmo é objetivado pelas leis do significante [...]”. (KRISTEVA, 1975, p. 252). Mesmo quando se consideram as especificidades teóricas do contexto do pensamento estruturalista a que remonta o estudo de Kristeva, uma curiosa contradição se destaca em sua proposição: o que é “mostrar-se no anonimato”? Ao que parece, uma fortalecida ressubjetivação do poeta que se retira, mas a todo instante chama atenção para essa ausência – à maneira de João Cabral.

É toda uma ascese da subjetividade que se efetiva para que o poema fale por si⁶. Nesse processo, o papel do sujeito é, como se vê, paradoxal: ele deve retirar-se e, ao mesmo tempo, agenciar essa desapareição, seja em nome da ordenação e da construtividade impessoal do poema, seja em nome da autonomia semântica do texto, seja em nome da negação do lirismo, visto como manifestação poética da interioridade do poeta-autor. Esse último ponto é o que orienta a cáustica manifestação de João Cabral “contra a poesia dita profunda” em “Antiode”.

Poesia, te escrevia:
 flor! conhecendo
 que és fezes. Fezes
 como qualquer, [...]

O que há de mais indicativo da presença poética de um eu, com seus sentimentos e pensamentos íntimos, do que aquilo a que se entende por lírico? É nesse sentido que o poeta lança um ataque incisivo a certa concepção de poesia – diga-se, pré-baudelairiana, mas ainda vigente – que tem na flor e no floreio retórico a iconografia de sua beleza, sentimentalidade e virtude⁷.

Os versos finais de “Antiode” traduzem todo o desprezo que o poeta nutre em relação aos “bons sentimentos” e à suposta “graça espiritual” da poesia elevada e ornamentada:

[...] Te escrevo
 cuspe, cuspe, na
 mais; tão cuspe

 como a terceira
 (como usá-la num
 poema?) a terceira
 das virtudes teologais (2008, p. 69).

A caridade (ou, dependendo da perspectiva, o amor), “terceira das virtudes teologais”, é “cara” por indicar, etimologicamente, aquilo a que se atribui o mais alto valor. É esse “alto valor” que o poeta atinge frontalmente ao reduzi-lo ao “cuspe”, que, para além da secreção, indica agressão e desprezo. O que se despreza, por fim, é a ideia de virtude e enobrecimento da alma a que se associam as floreadas expressões de si.

⁶ Tal ascetismo, que, em maior ou menor grau, indica uma operação subjetiva, foi pontuado por alguns dos críticos mais célebres de João Cabral. Cf. NUNES (2007, p. 129-130); MERQUIOR (1997, p. 158); SECCHIN (1999, p. 67); SENNA (1980, p. 30). Tomando por base a negatividade que orienta as ações subtrativas da poesia de João Cabral, o crítico português Óscar Lopes (1969, p. 380), ao comentar “Morte e vida severina”, propôs uma interessante conexão entre o “estranho ascetismo” cabralino e o discurso místico.

⁷ Comentando o verso “uma rosa nas trevas”, do soneto sem título de Mallarmé, Hugo Friedrich (1991, p. 107) observa, em nota, que “a significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística (*flos orationis*, p. ex., Cícero, *De orat.* III, 96)”.

Se o espaço do eu confunde-se com o da alma e suas virtudes, se nele a própria linguagem se mistifica, identificando à flor o que na verdade é resíduo, excremento, “exalação da alma defunta”, a negação desse espaço implica a rejeição ao que de espiritual, sublime, transcendente se projeta sobre a atividade poética. Esboçada na ode à pedra, a dessacralização da lírica é também – e fundamentalmente – uma dessacralização de si.

Instalada no centro móvel da poética de João Cabral, a questão da subjetividade torna-se de tal modo decisiva que, como se vê, não há como separá-la de elementos basilares do ideário estético que se configura no período formativo do poeta. A construtividade poética, a autonomia do poema, a negação do lirismo – procedimentos aos quais se busca dar visibilidade – mostram-se profundamente relacionadas a uma oblíqua, mas intensa problemática do sujeito. Cumpre saber em que medida essa mesma problemática não apenas é recobrada, como, a seu modo, condiciona o direcionamento à realidade objetiva e histórico-social que passará a integrar a poesia de João Cabral a partir de então.

1.3 Subjetividade, silenciamento, comunicação

De imediato, tem-se que essa orientação, por assim dizer, “exterior” do fazer poético, antes de se tornar um fundamento ético-estético, é, como foi visto, tentativa de distanciamento em relação ao eu, rejeição à interioridade do sujeito. Esta talvez seja a chave para a compreensão de uma das mais marcantes particularidades da poética cabralina, resultante, precisamente, desse direcionamento exterior: fazer com que o poema, a um só tempo, aponte para sua própria construção e para algum objeto da realidade concreta e/ou histórico-social. Esse aspecto, a crítica há muito tem pontuado: João Cabral é um poeta que se volta para a própria atividade poética e, concomitantemente, para elementos da realidade objetiva, apresentada como leitura que o fazer poético elabora, incorpora e comunica.

Ao longo desta tese, serão várias as oportunidades de chamar atenção para tal procedimento. Como exemplo imediato, veja-se o caso de *O cão sem plumas*, livro-poema que se seguiu a *Psicologia da composição* e que inaugura a temática social/nordestina na poesia de João Cabral. Eis o trecho em que o poeta define a expressão que intitula o poema:

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;

é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem) (2008, p. 84).

O rio é o Capibaribe, que, antes de desaguar, atravessa a cidade de Recife; os homens são os que vivem miseravelmente nos (e dos) mangues. Indicando privação, a designação “sem plumas” relaciona “rio”, “cão” e “homem”. Essa privação, por sua vez, está na disposição gráfica, sintática e simbólica do poema. Para dizer a falta, o texto a imita; vale-se da conjunção (“quando”) de uma oração que não se completa. Mais do que isso: ao fazê-lo, o discurso poético, roído e sem ornamentos, faz referência a si mesmo: contra a “linguagem emplumada”, “sem plumas” é a própria escrita cabralina, porque nada é enfeite naquilo de que se fala. Assim, entre o rio e o fazer poético, passa a existir uma identificação mútua, estabelecida pela falta e pela perda – muito semelhantemente ao que ocorre com as figurações do sujeito.

A rigor, esse processo de identificação entre aquilo de que se fala e o modo como se fala é, em linhas gerais, o que João Alexandre Barbosa (1975) definiu como “imitação da forma”, uma espécie de relação mimética, motivada, entre o signo poético e determinado elemento referencial que, pensado como texto, apresenta-se enquanto “forma” a ser “imitada” pelo poeta. Um romance, uma pintura, uma paisagem, uma maneira de cantar ou falar, uma grande obra arquitetônica, uma cidade, um país ou simples pedra em meio a feijões, fruta pernambucana ou faca sem cabo. Embora qualquer “objeto” possa, eventualmente, fornecer as diretrizes para a leitura de uma forma-texto a ser imitada (ou rejeitada) pelo fazer poético, há, na poesia de João Cabral, dois grandes eixos fundamentais que se definem na década de 1950 e configuram verdadeiros *topoi* poéticos: Nordeste, a partir de *O cão sem plumas*, e Espanha, a partir de *Paisagem com figuras* [1956]; Pernambuco e Andaluzia, Recife e Sevilha; mais do que lugares, são linguagens, espaços nucleares do fazer poético cabralino, profundamente relacionados à morte e ao erotismo, como se verá melhor nos capítulos seguintes.

De fato, a exterioridade que João Cabral impõe ao fazer poético encontrará nesses dois espaços um vasto e multifacetado campo de correspondências possíveis entre a palavra e a realidade extratextual. No entanto, por ora, parece mais importante tentar mostrar como essa própria exterioridade instaura uma particular configuração da subjetividade. Aqui, a tentativa

de suspensão da presença do sujeito no poema ganha um novo propósito: o da comunicabilidade.

É o que se pode inferir, por exemplo, a partir da leitura de “Poesia e composição”, conferência proferida em 1952, em que João Cabral discute as diferenças entre a inspiração e o trabalho na atividade artística em geral e, particularmente, na poesia. O artista moderno, em face da exigência da “arte autêntica”, teria “substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade” (MELO NETO, 1998, p. 53). A autenticidade, nesse caso, indicaria a expressão pessoal, mesmo quando tem a intenção de evitá-la.

A crítica é endereçada não apenas à herança romântica, à poesia inspirada ou ao automatismo surrealista, mas também, por incrível que pareça, à própria concepção de arte como trabalho racional e construtivo, que, levada ao extremo, postularia o ideal narcisista de voltar-se única e exclusivamente sobre si mesma.

É em nome da expressão pessoal, e para lográ-la, que se valoriza a escrita automática e é ainda em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação, levado a um ponto tal que o próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer (MELO NETO, 1998, p. 56).

João Cabral cita o caso de poetas “que se dedicaram, com intenções seríssimas, à exploração de certas qualidades de ressonância, ou mesmo semânticas, de palavras isoladas, isto é, de palavras que não devem servir, que não devem transmitir ideias”. Tais poetas, “metafísicos da palavra”, dirá João Cabral (1998, p. 63-4), “acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras”. Ainda que se trate de um trabalho, e não do resultado de uma inspiração, esse puro jogo, desconsiderando por completo o leitor, incorreria na “morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio, que, por outros caminhos, estão também buscando os poetas do inefável e da escrita automática” (MELO NETO, 1998, p. 67).

Por fim, é contra o individualismo “do escritor que se dá em espetáculo juntamente com sua obra” que João Cabral (1998, p. 60) associa a comunicabilidade à despersonalização, que se torna, então, uma estratégia comunicativa – e é assim que o trabalho artístico deveria tê-la em vista, no sentido de “desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva

independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação” (MELO NETO, 1998, p. 60).

Ao retornar a essa questão dois anos mais tarde em “Da função moderna da poesia”, tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, João Cabral adotará uma visão ainda mais contundente sobre o problema:

Escrever deixou de ser para tal poeta [moderno] uma atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória. [...]

No plano dos tipos problemáticos, tudo o que os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar. Mas esse tipo de poema não foi obtido através de nenhuma consideração acerca de sua possível função social de comunicação. O poeta contemporâneo chegou a ele passivamente, por inércia, simplesmente por não ter cogitado do assunto. Esse tipo de poema é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito (MELO NETO, 1998, p. 99-101).

À parte os elementos da poética cabralina que poderiam levar tais argumentos à contradição – e que serão melhor discutidos adiante –, o trecho traz posições que permaneceriam relativamente estáveis no discurso paratextual de João Cabral, como sugere a “Nota do autor” que abre a coletânea “Poesia crítica”, publicada quase trinta anos mais tarde:

Quanto à ideia de, em poesia, falar de poesia ou de outras formas de criação, crê o autor que ela só parecerá coisa estranha a quem ignora tudo do que escreveu. Quem teve contato com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão [...] (MELO NETO, 1982, p. v-vi).

A comunicação funciona como eixo de estruturação de *Dois águas*, a célebre coletânea de 1956, em torno da qual foram criados tantos truísmos a respeito de uma linha divisória na obra cabralina: na “primeira água”, poemas metalinguísticos; na “segunda”, textos de crítica social⁸. Sem ser propriamente uma divisão em função de dois públicos ou de

⁸ Benedito Nunes (2007, p.50-3) foi um dos primeiros a discutir alguns equívocos que permeiam essa divisão entre uma poesia metalinguística e outra participante. Tratar-se-ia, na verdade, de “uma distinção na tática de comunicabilidade”, estabelecida menos no plano temático do que no plano “da dicção”. A expressão “dois águas” corresponderia, portanto, a “dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da

duas temáticas distintas – sob o risco de forçar o reconhecimento de diferenças onde há complementaridade –, a designação de “duas águas” tem em vista pontuar duas intenções comunicativas, movidas por uma mesma força-motriz: a constatação de que a busca pela comunicabilidade é uma construção a ser empreendida em termos de linguagem⁹.

O que ganha destaque no processo inaugurado por *O cão sem plumas*, em 1950, e presente ao longo de toda a obra posterior de João Cabral, não é o engajamento ou a adequação do poema a um assunto ou mensagem, e, sim, como foi dito, uma complexa tentativa de conexão entre o conteúdo temático e os procedimentos formais mobilizados na construção do texto. Ponto nodal da relação entre linguagem, o sujeito e o mundo, o problema da referência torna-se decisivo.

“A poesia de João Cabral”, diz Marta Peixoto (1983, p. 11), de modo semelhante ao que propôs J. A. Barbosa, “desautomatiza o nexos entre palavra e coisa, ao mesmo tempo que busca motivar o vínculo arbitrário que liga a palavra ao objeto, estabelecendo entre ambos uma relação de semelhança”. Ora, tanto a desautomatização desse nexos, quanto a busca pela motivação da palavra poética sugerem que a transitividade visada pelo poeta – assim como o silêncio – se dá sob tensão e conduz a um impasse crucial: como fazer com que o poema comunique algo que não preexiste ao ato da escrita e não prevaleça sobre o modo de dizê-lo?

Em ambos os casos – tanto no esforço comunicativo socialmente orientado, quanto no silêncio metalinguisticamente almejado –, o impasse talvez ocorra porque a experiência poética é atravessada pela negatividade própria do sujeito cabralino. Enquanto o silêncio estipula um não-dizer, que se incorpora à expressão poética como elemento de supressão do sujeito, a comunicabilidade, tal como João Cabral a concebe, estipula um dizer-não.

Da negação da subjetividade, obtêm-se, então, mais do que um modo de dizer: obtém-se o propósito da própria atividade artística. Mesmo a identificação mimética entre a palavra e os objetos que integram os quadros referenciais do poema – identificação sobre a qual se

modalidade de consumo do texto”. Não sem pertinência, tal ponto de vista foi questionado por Wilson Martins (1971, p. 4), que afirmou não se tratar propriamente de dois tipos de dicção, “destinados a públicos diferentes, sendo, por definição, sempre idêntico o público de cada poeta; [...] é bem a temática – mais do que isso: a visão do mundo e da poesia – que se modifica da primeira para a segunda ‘águas’, assim como a terceira parece procurar a síntese, talvez impossível, entre a realidade imediata das coisas e a recriação imagística e intelectual do universo humano que a poesia não pode deixar de ser sem deixar de ser”.

⁹ A própria possibilidade de um direcionamento para a realidade sociohistórica, como observou J. A. Barbosa (2002), passa a ser dependente de uma crítica constante à linguagem. A “representação do real” parte da indagação acerca da palavra. Nesse sentido, “a transitividade, que pode enganosamente parecer óbvia, é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e, portanto, de intransitivo, no trabalho com a linguagem” (BARBOSA, 2002, p. 297). “Dizendo de outra maneira: o encontro da transitividade possível, e que será o motor principal da continuidade da poesia de João Cabral, não se fez com o abandono de uma consciência poética agudizada pelos limites da intransitividade – o legado [...] dramático do tríptico de 1947” (BARBOSA, 2002, p. 298).

funda a transitividade efetivada pela escrita cabralina –, não por acaso, será predominantemente negativa, balizada pela falta, escassez, subtração, nunca pelo excesso.

Desse modo, com o direcionamento para a realidade objetiva, com o esforço de comunicabilidade que lhe é inerente, o que está em jogo também remete a um processo (negativo) de subjetivação. Não será essa a razão pela qual, “apesar do esforço de transparência comunicativa”, como observa Secchin (2000, p. 106), “a linguagem cabralina tanto mais encobre quanto menos deseja ocultar”?

1.4 Uma pedra de nascença

Se, desde *Duas águas*, poderia haver margem para especulações em torno de uma dicotomia na obra de João Cabral em relação a poemas de crítica social e textos voltados para o próprio fazer poético – suposição reforçada pela quantidade de obras integralmente voltadas para a temática nordestina, como *O rio*, *Morte e vida severina* e *Dois parlamentos* –, há de se considerar que tal especulação logo se revela frágil quando se considera o próprio adensamento da crítica social como um processo vinculado ao domínio dos recursos expressivos, evidenciado de modo direto em obras como *Uma faca só lâmina*, *Paisagem com figuras*, *Quaderna* e *Serial*. E é provável que em nenhuma outra obra do poeta a imbricação entre essas duas orientações seja mais notória do que em *A educação pela pedra*. Que essa própria imbricação configure uma problemática do sujeito, é algo que o poema que intitula o livro ajuda a compreender melhor:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral; sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma (2008, p. 312).

O poema é dos mais conhecidos de João Cabral. Como imitasse a pedra, é também dos mais impenetráveis, apesar do didatismo lhe ser constitutivo. O simples fato de ter sido escolhido para dar título ao livro que João Cabral considerava como a máxima expressão de seu ideário poético precisa ser levado em consideração¹⁰. De imediato, com essa escolha, o poeta destaca dois pontos capitais de sua poesia que apontam, cada qual a seu modo, para a questão da subjetividade no poema: o aprendizado e a pedra. Enquanto o aprendizado indica uma operação subjetiva, o que se aprende, a pedra, aponta para uma radical objetivação. Talvez, por isso, todos os elementos que a poética de João Cabral até então relacionara à expressão do sujeito encontram-se aqui condensados: é de construtividade, de autonomia em relação àquele que escreve, de negação lírica que se fala, assim como de comunicabilidade, exterioridade da linguagem, temática sertaneja. Avessamente, é da subjetividade mais própria do cerebralismo cabralino que se fala.

São duas as “educações” pela pedra. A primeira educação se dá em quatro lições, “de fora para dentro”, quatro aprendizados de quem “frequenta” a pedra como uma escola. Apesar da especificação de uma lição de “poética” no sétimo verso, todas as lições são relativas ao fazer literário e todas se referem a modos de dizer (e ler, e ser) aprendidos com a pedra. E, como se tomasse por ponto de partida o que se dizia no encerramento de “Pequena ode mineral”, a primeira lição é justamente sobre um determinado modo de falar, contido, calculado, sem afetação, excesso ou floreio (“voz inenfática”); mas essa “voz de silêncio”, desprovida dos atributos de pessoa (“impessoal”), é também silenciamento do sujeito, advento da exterioridade da pedra sobre a interioridade do eu.

O mesmo pode ser pensado em relação às três lições seguintes, centradas sobre o que se aprende com a dureza e a densidade pétreas. Assim, em consonância com o modo de dizer impessoal (“impessoalizado”, talvez, seja mais apropriado), a lição de moral, “resistência fria ao que flui e a fluir”, não é unicamente atitude ética de fazer face ao que há de fácil, frouxo e maleável na expressão poética, tampouco apenas uma oposição ao que é líquido e se liquefaz,

¹⁰ Possivelmente, mesmo para um leitor familiarizado com o cerebralismo de João Cabral, o rigor aplicado à elaboração de *A educação pela pedra* poderá causar espanto. Em entrevista de 1966, ano em que a obra foi publicada, o poeta assim explicava a proposta da obra: “Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve por se chamar O duplo ou a metade. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco, a outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos, a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos, os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repelem-se; e por aí afora [...] (MELO NETO, 1966 apud ATHAYDE, 1998, p. 114). O documento fac-similar do planejamento do livro, disponibilizado por Secchin (2000), mostra que a declaração do poeta ainda diz pouco sobre a composição metódica da obra. Atestando a rígida ordenação a que João Cabral submete seu processo criativo, as anotações abrangem aspectos que vão da microssintaxe dos textos à macroestrutura do livro, segundo critérios engenhosamente estipulados, que abrangem desde a quantidade de estrofes simétricas ou assimétricas de cada poema até a classificação das conjunções utilizadas.

noção estendida a um derramamento da linguagem que o poeta rejeita. É também, e fundamentalmente, oposição fria, racionalizada, não sentimental ao que escapa e é da ordem do impulso, da morte, do desejo, da desordem da alma. Em suma, o ato de resistir, sobre o qual se fundamenta o modo de ser do poema, sua moral, indica não somente o que subsiste, recusa, nega, combate, mas também uma intenção, uma predisposição em não sucumbir à fluidez informe e obscura do sujeito, antes de tudo.

Essa capacidade de resistência implica o aprendizado da “carnadura concreta” da pedra, lição como que ideogramática de poética, que parece render tributo à poesia concreta, que via em João Cabral um precursor¹¹. A concretude, por sua vez, implica a lição de economia: o “adensar-se compacta” da pedra, a ser seguido pela palavra, pelo verso, pelo poema. Ao fim da primeira estrofe, fica sugerido que todas as lições efetivam-se com o aprendizado de um modo de interiorização do silêncio mineral: “de fora para dentro, cartilha muda”. Soletrando a pedra, o poeta aprende não o murmúrio, mas a mudez.

A segunda estrofe é de tal modo sucinta que chega a ser enigmática. Essa “outra educação” da pedra não ensina coisa alguma; ao contrário do que ocorre na estrofe anterior, o que prevalece é o não-saber. Paradoxalmente, essa é a lição: “No Sertão a pedra não sabe lecionar, / e se lecionasse, não ensinaria nada; / lá não se aprende a pedra: lá a pedra, / uma pedra de nascença, entranha a alma”. Quando considerados em relação ao já referido jogo de visualidade e ocultamento, tais versos tornam-se ainda mais sugestivos, inclusive para compreender melhor o fato de um poema que concentra algumas das principais coordenadas da petrificação poética da escrita cabralina terminar com a palavra “alma”. Entranhada na alma, essa pedra de nascença confere concretude e visibilidade ao que, por definição, não pertence à natureza da matéria. Assim, de antemão, esse empedramento do e no “princípio da vida” remete à desumanização do sertanejo (nesse sentido, a formulação de uma crítica histórica e social pode, para além da alusão à ignorância, rudeza e analfabetismo, ser atribuída à operação de tornar real e concreto o que não se pode ver). Por outro lado, entranhada na alma, essa pedra de nascença faz da invisibilidade sua condição primeira. Tem-se sinalizado, desse modo, o estatuto antagônico do sujeito que se insinua tanto na objetivação que torna concreto o que é abstrato, quanto na singular subjetivação que internaliza aquilo que é pura exterioridade.

¹¹ Em 1955, referindo-se ao poema “Antiode”, Augusto de Campos (2006, p. 56) postulava que João Cabral “nada mais faz do que teoria da poesia concreta”. No “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, João Cabral, por seu construtivismo funcional, visto como representativo de uma nova tradição poética, figurava entre os precursores do movimento, e essa reverência por parte dos concretos persistirá ao longo das décadas seguintes, apesar de João Cabral não ter abandonado, em momento algum, a estrutura tradicional do verso, contrariamente ao que propunha o concretismo.

Esse estatuto é sugerido na estruturação do próprio poema com as duas educações que se opõem e também se complementam. De um lado, a aprendizagem, o ensinamento, a lição de poética positiva em sua negatividade, no sentido de indicar um aspecto positivado, construtivo, favorável ao fazer poético, porém, um aspecto fundamentado na ação de negar, contestar, repelir a pessoalidade, a fluidez, a imaterialidade, a dissipação. Negam-se a voz lírica e sentimental, a fluência espontânea, abundante da fala poética, o verso lasso e desvigorado, a sintaxe dispendiosa, excessiva. Contudo, da negação resulta o que resta de positivo: a construtividade do poema, o aprendizado de uma linguagem e a possibilidade da transitividade.

De outro lado, há o não-licionar, não-ensinar, não-aprender, a introdução visceral da pedra na alma, entranhamento negativo em sua positividade, pois faz com que a afirmação da pedra se traduza na privação do homem sertanejo. Buscando apre(e)nder da pedra uma modalização amodal e, ao mesmo tempo, uma imagem paradigmática do Sertão, o poeta acaba conduzido a uma inusitada aporia, que faz com que o modo desantropomorfizado de falar imponha-se sobre aquilo (e aqueles) de que se fala.

Isso pode ser visto em outro conhecido poema do livro de 1966, que dialoga diretamente com “A educação pela pedra”:

A fala a nível do sertanejo engana:
 as palavras dele vêm, como rebuçadas
 (palavra confeito, pílula), na glâce
 de uma entonação lisa, de adocicada.
 Enquanto que sob ela, dura e endurece
 o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
 dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
 incapaz de não se expressar em pedra. (2008, p. 309).

O desvio condenado pela norma culta (“a nível de”) contrasta com o engano que a fala do sertanejo implicitamente comporta. O que parece doce, meigo, afetuoso, enfeitado – segundo o senso comum, próximo à própria noção de “poético” – oculta uma pedra de nascença alçada à expressão, mesmo de modo involuntário. Daí o engano: entre o núcleo e a superfície da expressão há uma sugestiva correspondência entre aquele que fala (o sertanejo) e o modo de falar (“incapaz de não se expressar em pedra”). Algo bastante similar provavelmente ocorra na relação entre o poeta e seu “idioma pedra”:

Daí porque o sertanejo fala pouco:
 as palavras de pedra ulceram a boca
 e no idioma pedra se fala doloroso;
 o natural desse idioma fala à força (2008, p. 309).

Sob a “entonação lisa”, o “idioma pedra” fere; o que parece enfeite é violência. É o tom dessa agressividade – e não o de uma complacência piedosa – que, muitas vezes, prevalece nos poemas de temática nordestina, como na crítica ferina de “The Country of the Houyhnhnms”, texto de *A educação pela pedra*, em que João Cabral (re)alegoriza a sátira de Swift¹²:

Para falar dos *Yahoos*, se necessita
que as palavras funcionem de pedra:
se pronunciadas, que se pronunciem
com a boca para pronunciar pedras;
se escritas, que se escrevam em duro
na página dura de um muro de pedra;
e mais que pronunciadas ou escritas,
que se atirem, como se atiram pedras (2008, p. 329).

Esse “outro” de/por quem se fala – sertanejo, severino, retirante, habitante dos mangues etc. – pode eventualmente encenar-se enquanto “fonte” do discurso, mas, sob nenhuma condição, regula a enunciação do poema, como se poderia supor à luz de propostas estéticas em que a supressão da subjetividade postula o primado intertextual da alteridade, fazendo com que o “eu” se anule para que tenha lugar um “ele fala”. Secchin (1999, p. 241) observou algo semelhante justamente a propósito do poema sobre os Yahoos de Swift: “a voz do poeta é ‘de fora’; é sintomático que a poesia cabralina evite o falar com o sertanejo. Não há incitamentos, não há soluções nem conselhos que configurem uma instância de poder socorrendo os ‘necessitados’”. Ao que se poderia acrescentar: é sintomático o modo com que a poesia cabralina, com sua pedra entranhada na alma, identifica-se com o sertanejo, orientada pelo que este tem de desumano: a impossibilidade da emergência de um sujeito¹³.

¹² Em *As viagens de Gulliver*, romance de 1726, os *Yahoos* são seres desprezíveis que remetem ao que há de pior no homem – sujidade, ganância, estupidez –, opondo-se, por isso, à racionalidade dos *Houyhnhnms*, uma raça de cavalos inteligentes que traduz os ideais iluministas da razão e da “perfeição da natureza”. Após a estadia com os *Houyhnhnms*, para quem os *Yahoos* são a personificação de todo o mal, o asco de Gulliver diante dos *Yahoos* torna-se um asco diante do ser humano.

¹³ Nesse sentido, vale pontuar a colocação de Jaime Ginzburg (1995), que, em um artigo sobre o dualismo morte/origem na poética de João Cabral, vê a lógica da concepção estética cabralina como análoga às tensões da experiência histórica brasileira. Mais especificamente, para Ginzburg (1995, p. 47), “a morte como origem em Cabral é uma forma de interpretação de uma lógica perversa da experiência brasileira”. Ao que se poderia acrescentar oportunamente o que diz o autor em outro estudo, quanto a “imagens [na literatura brasileira] que remetem a essa condição precária, esse estar aquém de uma constituição de sujeito plena, de uma autoconsciência, de uma capacidade de definir com precisão como pensar e como sentir a experiência. A matéria histórica motiva a elaboração, por parte da produção cultural, de reflexões, formando imagens e conceitos que, em pauta agônica e antagonica, ajudam a perceber como esse sujeito, aquém de si, lida com sua experiência de limite. Isso ajuda a entender como a sociedade brasileira, em sua experiência contraditória, sustenta o problema ontológico da dificuldade de empreender a constituição do sujeito pleno, no padrão do sujeito pleno, no padrão dominante da experiência mundial, o capitalismo de base burguesa” (GINZBURG, 2004, p. 62).

Essas são algumas das razões que mostram a grande distância que separa a poesia cabralina de uma arte apologética. Como vários exemplos mais do que evidenciam, para João Cabral, não há positividade – transitividade, comunicação, construtividade – que não seja dependente de uma lógica negativa. E isso intrigantemente equivale a dizer: de uma lógica subjetiva.

1.5 Subtrair-se como subjetivação: *Uma faca só lâmina*

Há, na poesia de João Cabral, um elemento determinante da correlação entre negatividade e subjetividade. Um elemento que, como a pedra, atua sobre os mais variados estratos do texto, estando presente na reflexão em torno da linguagem e da realidade, na busca pela imagem tácita, no direcionamento ao objeto, na crítica social e, sobretudo – ou a partir de tudo –, na negatividade que orienta as figurações do sujeito no poema: a faca, imagem, símbolo, signo que, como a pedra, torna-se metáfora de toda uma poética que se quer cortante, inquieta, agressivamente subtrativa, fazendo da depuração e do esvaziamento suas operações básicas, como pontuou Benedito Nunes (2007, p. 44), antecipando um procedimento que seria, em seguida, amplamente investigado e discutido por Secchin (1999, p. 15), a partir da hipótese de uma poesia que “se constrói sob o prisma do *menos*”.

Na obra de João Cabral, a faca surge aparando o lápis (etimologicamente, *a pedra*¹⁴) do poeta, no poema “A mesa”, de *O engenheiro* (2008, p. 49). A partir de então, passa a ter um papel cada vez mais decisivo – literalmente *decisivo*, operando cortes, talhos, cisões, e oferecendo uma visão da contraparte do racionalismo cabralino. Antes de seu advento em “Uma faca só lâmina”, já se pode encontrá-la na “Fábula de Anfion”, no “silêncio desperto e ativo como uma lâmina” que antecede o encontro crucial do personagem com o acaso (2008, p. 65). Flácida, desvigorada, mas ainda assim capaz de cindir, fazendo da lama sua lâmina, a faca se associa à imagem do Capibaribe na abertura de “O cão sem plumas”, o rio mendigo, “espada de líquido espesso”, que corta a cidade de Recife como se corta, com a espada, uma fruta (2008, p. 81).

A partir de “Uma faca só lâmina (ou serventia das ideias fixas)”, a faca se torna uma “ideia fixa”¹⁵ do poeta – expressão que, coincidentemente ou não, também aparece pela

¹⁴ De onde “lápide”, “lapidar”, “lâpis”; “do lat. *lapis, îdis*, pedra e qualquer objeto de pedra ou que lembra a pedra” (HOUAISS, 2002).

¹⁵ A expressão “ideia fixa”, muito provavelmente, é empregada por João Cabral em referência a Paul Valéry, autor de uma indelével influência poética e conceitual sobre a obra cabralina. Um estudo mais detalhado desse diálogo poderia levar em conta não apenas o *Amphion* valeryano, como também o pouco discutido *L'idée*

primeira vez dez anos antes, em um poema de *O engenheiro*, ligada ao ato da escrita, ao lápis-pedra e em equivalência com uma onírica “emoção extinta”¹⁶. É em “Uma faca só lâmina” que João Cabral configura as coordenadas fundamentais do personalíssimo *pathos* de seu fazer poético. E, por sinal, esse processo, em que se busca fazer da faca o paradigma do corte entre a emoção do sujeito e a expressão poética, é, também, aquele em que o poeta define, de modo mais agudo, a preponderância da visualidade em sua escrita.

Diante disso, e em vista de algo há muito constatado – a poesia cabralina faz da busca pela imagem concreta uma de suas características fundamentais¹⁷, – cumpre saber não somente de que modo essa busca se realiza na expressão verbal, como, o que é ainda mais significativo, de que modo o que motiva a própria visualidade apresenta-se condicionado pelo gesto de ocultar. É o que se pretende a partir da leitura de *Uma faca só lâmina*, texto que se coloca axialmente no centro da obra de João Cabral, como Sebastião Uchôa Leite (1986, p. 126) bem pontuou.

fixe ou deux hommes à la mer, cujos tópicos podem ser facilmente rastreados na produção de João Cabral entre 1940 e 1960: Nesse texto, que traz à cena temas caros a João Cabral, como o papel do intelecto sobre o ato de criação ou a distinção entre útil/inútil e fazer/não-fazer, Valéry discute a “dificuldade ou mesmo a impossibilidade do espírito pensar em uma ‘ideia fixa’ (*l'idée fixe*)”, isto é, uma representação não passível de ser fragmentada, indivisível, atômica, que, para o poeta, só pode ser postulada artificialmente, na dimensão da palavra, da linguagem convencional e simbólica, que, em certa medida, a falseia; pois nenhuma ideia, nenhum estado mental, nenhum pensamento e sentimento, nem mesmo o prazer ou a dor, existe como uma unidade ou como uma linha homogênea, mas como um fenômeno contínuo que ocorre em matizes, em gradações de maior ou menor intensidade, de maior ou menor distração ou atenção (PIMENTEL, 2008, p. 34). Por fim, vale notar que, antes de ser utilizado por Valéry, o termo “ideia fixa” foi cunhado por um compositor romântico, Hector Berlioz, “para designar determinados temas recorrentes em movimentos de algumas de suas composições, como a *Sinfonia fantástica*” (DOURADO, 2004, p. 165).

¹⁶ “Carvão de lápis, carvão / da ideia fixa, carvão / da emoção extinta, carvão, / consumido nos sonhos” (“A lição de poesia”, 2008, p. 54).

¹⁷ Em 1943, em seu pioneiro artigo a propósito de *Pedra do sono*, Antonio Candido (2000, p. 16) já chamava atenção para o rigor construtivista e para as influências do cubismo na composição de imagens “que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema”. E, desde então, praticamente não há estudo sobre o poeta que desconsidere o peso que sua poética concede à plasticidade do signo e às construções imagéticas. “Em João Cabral de Melo Neto a predominância é acintosamente plástica, o que dá o sentido pictural e até arquitetônico de muitos dos seus poemas e o que é até condição prévia de conhecimento para que o leitor possa percebê-los” (HOUAISS, 1976, p. 220). “[O poeta] procura fixar uma visão poética para melhor exprimir-se [...] Têm muito de arquitetura moderna os seus poemas, que parecem desenhos feitos com ‘o lápis, o esquadro, o papel’” (LINS, 1967, p. 68). “O núcleo de seu verso/sua poesia está na imagem, como para Pound. A imagem-símile trazia a lembrança de Reverdy que recomendava a aproximação de elementos bem diversos, bem afastados, procedimento que usou com frequência” (OLIVEIRA, 2000, p. 34). “É uma poesia que inventa imagens de uma maneira incessante, quase como se fosse uma máquina de criar imagens a partir do real” (LEITE, 1986, p. 118). “Em vão se procurará um formante mais aferidor da totalidade da poesia de João Cabral de Melo Neto do que o pensamento visual, essa disposição reflexiva em que percepção óptica e presentificação intelectual se encontram” (FRIAS, 2000, p. 64).

1.5.1 *O comparante oculto*

De imediato, o poema chama atenção por uma disposição simétrica que, até então, era tendência e não ainda uma regra na escrita do poeta. Cada uma de suas seções organiza-se em oito estrofes de quadras de hexassílabos, com rimas toantes nos versos pares. Mas, como observa Marta Peixoto (1983, p. 126), “essa regularidade formal realça, pelo contraste, o desequilíbrio da imagística baseada em metáforas e símiles incompletos”, o que de fato pode ser notado já na seção introdutória do poema:

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;

assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado;

qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo

igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,

relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de um homem que se ferisse
contra seus próprios ossos (2008, p. 183-184).

Distinguindo-se de boa parte da produção poética de João Cabral, particularmente pela proposital indeterminação do significado, o texto, já de início, exhibe a incompletude de suas

imagens. Apesar da solidez e objetividade do encadeamento anafórico, as comparações efetivadas pelas conjunções “assim como”, “qual” e “igual” não se completam nem semântica, nem sintaticamente, e tal indeterminação manifesta-se na própria materialidade linguística, pela ausência de uma oração principal, pelas formas verbais no imperfeito do subjuntivo, pelos pronomes indefinidos, bem como pela indeterminação do interlocutor – que, apesar de marcado pelos pronomes da segunda pessoa, configura-se como uma entidade hipotética, de caráter incerto e conjectural, a exemplo do que ocorre com o sintagma “um homem” e suas formas correspondentes.

Os elementos “bala”, “relógio” e “faca”, aproximados entre si por uma rede de suposições e equivalências (“*bala que possuísse / um coração ativo / igual ao de um relógio [...] relógio que tivesse / o gume de uma faca*”), atuam como comparantes de um termo da comparação que permanecerá oculto ao longo de todo o poema. Encobertos pela estrutura corpórea em que habitam – a bala enterrada, o relógio submerso e a faca de uso interno, “habitando num corpo como o próprio esqueleto” –, os comparantes fornecem uma pista provável sobre a natureza do comparado. A seu turno, essa indefinição é o que motiva, orienta e intensifica a gestação das imagens do texto.

Os termos comparantes desempenham, por assim dizer, uma ação catalisadora na gestação das imagens; os símiles respectivos funcionam à maneira de esquemas da imaginação material, reguladores das analogias e diferenças das séries metafóricas cumulativas geradas para descrever o que não é nem faca nem bala nem relógio, mas sentimento de aguda e insaciável inquietação (o comparado oculto desses comparantes) por eles individualizado e que qualquer desses objetos heterogêneos representa (NUNES, 2000, p. 39).

O poema, como indica seu subtítulo, fala de uma obsessão a ser convertida em instrumento de trabalho. A dedicatória a Vinicius de Moraes é sugestiva e merece ser considerada. Vinicius, poeta boêmio e emotivo, com sua obra atravessada pela música e pelo sentimento, distancia-se muito da concepção assumida por João Cabral em relação à atividade artística, atividade esta que, para o antimusical poeta pernambucano, como se sabe, deveria ser exercida com o máximo de rigor e seriedade. Isso, no entanto, não impediu que João Cabral nutrisse por Vinicius grande simpatia e admiração. A dedicatória é sugestiva porque “Uma faca só lâmina” defende e tenta exibir o domínio dos meios de expressão sobre aquilo que, a princípio, pertence ao plano da subjetividade: a “ideia fixa”, de fundo irracional e compulsivo, mas da qual é possível extrair, por meio de uma série de negações e metáforas, a serventia construtiva.

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.

Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente (2008, p. 184-185).

A ideia fixa gira em torno de uma “ausência sôfrega”, possivelmente ligada a uma dimensão erótico-amorosa¹⁸. “Bala”, “relógio” e “faca” são elementos que garantem referência objetiva ao que, por definição, não está presente. São signos da exatidão: conferem à ausência, antes vaga e imprecisa, espessura, movimento, concretude; tornam-na suscetível ao olhar.

¹⁸ Essa questão será melhor discutida no Capítulo 3. Por ora, convém pontuar que tal dimensão erótico-amorosa nas figurações da faca foi assinalada por Marly de Oliveira (2008, p. LXXXIII), no prefácio à primeira edição [1994] das *Obras Completas* de João Cabral, na qual defende a hipótese de que a ideia fixa do subtítulo indica uma ausência “muito provavelmente, de natureza amorosa”. Esse argumento foi desenvolvido de modo bastante pertinente por Rubens Alves Pereira (2004, p. 246), que chama atenção para aquilo que classifica como “inusitado e inédito poema de amor incrustrado em ‘Uma faca só lâmina’”. Um argumento semelhante exerce um papel de destaque na tese de Waltencir Alves de Oliveira (2008, p. 108), em sua tentativa de mostrar que a conotação amorosa dessa ausência constitutiva da faca reforça a ideia “de que a constituição do eu – escrivão da obsessão – pode ser modulada pela existência ou pela carência do amor [...]”.

Dentre os três símbolos, o poeta elege a faca só lâmina, desprovida de cabo, objeto que atua não apenas como metáfora metalinguística indicadora da precisão e da agressividade a serem aplicadas à escrita, mas também como metáfora da própria disjunção que se busca forçar entre o sujeito e a realização objetiva do poema. Contudo, nessa cisão, uma dimensão subjetiva se insinua a todo instante, evidenciando uma ambiguidade própria da poesia de João Cabral, já claramente delineada em “Pequena ode mineral”: a obsessiva busca pela referência concreta alude, em sua complexidade, à domesticação do mundo subjetivo, tido como angustiante e perturbador. Em “Uma faca só lâmina”, esse processo é notório e dele parece resultar o alto grau de abstração das imagens concretas do poema. A série metafórica que compõe tais imagens funda-se na esquiva e na recusa da manifestação pessoal e afetiva. Isto é: a busca pela materialidade visível e pela claridade das superfícies se dá como fuga da imaterialidade vaga e nebulosa, associada à alma e à obscuridade dos sentimentos.

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

E mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.

Podes abandoná-la,
essa faca intestina:
jamais a encontrarás
com a boca vazia.

Do nada ela destila
a azia e o vinagre
e mais estratégias
privativos dos sabres.

E como faca que é,
fervorosa e enérgica,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:

A lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e vive a se parir
em outras, como fonte.

(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:

seja relógio ou bala,
ou seja a faca mesmo) (2008, p. 183).

Mesmo com todo apelo sensorial, a faca não tem existência em si: constitui-se na linguagem e adquire corpo somente no discurso que a toma por objeto. Enquanto metáfora cultivada como “um pomar às avessas”, como na expressão de “Psicologia da composição”, a faca extrai sua força da escassez: a “severa forma do vazio” lhe serve de alimento, vazio da linguagem em torno do qual se busca edificar o poema e, também, vazio psicológico, do qual a faca é metáfora declarada. Independentemente das significações calculadas pelo poeta cerebral, trata-se de um processo que adentra campos de sentido que nem sempre se mantêm sob o domínio da consciência vigilante. No trecho acima, por exemplo, é possível perceber diversos deslocamentos semânticos que criam associações entre as particularidades da faca e a sexualidade humana. Na cadeia de significantes, a lâmina é acrescida de traços semânticos que remetem a uma dimensão simbólica, fálica e, ao mesmo tempo, castradora, e ainda ligada a figuras da matriz: “fervorosa”, “máquina perversa”, “lâmina despida”, “cresce ao se gastar”, “cujo muito cortar lhe aumenta mais o corte”, “vive a se parir”, “como fonte”.

Como se pressentisse essa possibilidade de leitura, dela se esquivando, o poema, na seção seguinte, alerta para o risco da interioridade, condicionando a força dos símiles “bala”, “relógio” e “faca” à autonomia em relação àquele que os sofre:

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala
desse chumbo ferrado,

porque seus dentes já
a bala os trás rombudos
e com facilidade
se embotam mais no músculo.

Mais cuidado porém
quando for um relógio
com o seu coração
aceso e espasmódico.

É preciso cuidado
por que não se acompasse
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,

e seu cobre tão nítido
não confunda a passada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.

Então se for a faca

maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.

Também seu corte às vezes
tende a tornar-se rouco
e há casos em que ferros
degeneram em couro.

O importante é que a faca
o seu ardor não perca
e tampouco a corrompa
o cabo de madeira (2008, p. 184).

Com o enfraquecimento dos símiles, o poema se desarma. A “alma” perde sua acidez. A faca “por si mesma se apaga” e quando isso ocorre, “tudo segue o processo de lâmina que cega” (p. 187-188), o que pode ter ao menos duas implicações diretas: a escrita perde o corte, e o poeta, a visibilidade lúcida. Os dois pilares do poema ficam comprometidos. Enfraquecida, a inquietação subjetiva atualizada pelos símiles conduziria à acomodação. O texto sugere que tal inquietação só é útil quando não for dócil.

A se considerar a hipótese de uma inquietação passional, o poeta toma aqui uma atitude anti-órfica: o amor não deve ser cantado, tampouco vasculhado em suas regiões subterrâneas. Valendo-se da dicção cortante e impiedosa, o poeta quer “dar a ver” as várias faces dos objetos, mas isso implica ocultar. E ocultar-se.

Forçoso é conservar
a faca bem oculta
pois na umidade pouco
seu relâmpago dura

(na umidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências) (2008, p. 186).

O poeta insistentemente fala de algo que deseja manter oculto: “a brasa que [o] habita” (p. 189), “a ferida que guard[a]” (p. 190). A força da ideia fixa está em sua dissimulação rigorosa e sem indulgência: “sua carne selvagem quer câmaras severas” (p. 189). Revelá-la seria confessar-se. Toda sua serventia, todo seu potencial imagético estão condicionados ao exercício da impessoalidade almejada. Impessoalidade ímpar e metonímica: não advém propriamente de um sujeito ausente, mas da ausência que habita o sujeito.

Os símiles são armas apontadas contra aquele que as maneja, e o sofrimento que disso decorre, necessário à construção do poema, requer uma postura antilírica: precisa ser

contemplado sob uma implacável luz solar que o esterilize, e que torne seca e áspera a matéria textual, imunizando o poeta contra os riscos da interiorização do discurso.

Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja em algum páramo
ou agreste de ar aberto

Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.

E nunca seja à noite,
que esta tem as mãos férteis,
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,

à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra (2008, p. 186).

Mas, se os símiles, por um lado, são armas, são também *armadilhas*. A ferida oculta, que o talho cirúrgico da faca metaforiza analiticamente, deixa vestígios, cicatrizes, rastros visíveis. Na seção F, parece confirmar-se a hipótese de que uma presença/ausência amorosa se configura como a força motriz do poema. A faca só lâmina, “de todas as imagens / a mais voraz e gráfica” (p. 190), corresponde à imagem de uma falta, igualmente voraz e, talvez, mesmo anagramática. Essa falta/faca não pode ser preenchida ou superada pela relação intersubjetiva. Não por acaso, trata-se de uma faca destituída de cabo: “ninguém do próprio corpo / poderá retirá-la [...] E se não a retira / quem sofre sua rapina, / menos pode arrancá-la nenhuma mão vizinha” (p. 190). A última estrofe da seção é bastante reveladora no que se refere à natureza do símile. Nada pode contra a faca: nem a ciência, nem a polícia, nem o tempo:

E nem a mão de quem
sem o saber plantou
bala, relógio ou faca,
imagens de furor (2008, p. 191).

Curiosamente, no mesmo momento em que relaciona a origem da ausência a uma ação de outrem, o poema dá uma pista sobre a condição original das imagens dos símiles. A expressão “imagens de furor”, ao mesmo tempo em que alude à força criativa e à violência

impetuosa que o poeta busca apreender dos objetos, alude ao impulso, ao instinto, ao delírio, aspectos contra os quais João Cabral tantas vezes se manifestou.

No poema, de fato, a emergência do sujeito é análoga ao assunto de que se fala: constitui-se por uma série de esquivas e alimenta-se de seu próprio apagamento. É sugestiva, nesse sentido, a agentividade do objeto “faca”, que, enquanto instrumento, pode atuar como agente da ação, mas não dispensa o sujeito que o opera: “se é faca a metáfora / do que leva no músculo, / facas dentro de um homem / dão-lhe maior impulso” (2008, p. 191).

Desse modo, a faca, figura central de uma poesia que se edifica depurando e subtraindo excessos, comporta, por um lado, a negação da subjetividade, mas, por outro, a presença furtiva de um sujeito que, assim como a faca, ganha forma ao longo do poema. No espaço do trabalho poético, em certa medida, é a própria subjetividade que, munida de “ímpeto de lâmina / e cio de arma branca”, atua subtraída e subtraindo para melhor servir, “insolúvel no sono / e em tudo quanto é vago” (2008, p. 191).

1.5.2 “Um poema de amor”

Como se realizasse uma “educação pela lâmina”, o poeta exercita o controle sobre a instância subjetiva, de modo a aprender com a faca a eliminar do poema todos os vestígios sentimentais. Diante disso, a suposição de uma temática erótico-amorosa se fortalece – e a dedicatória a Vinicius de Moraes recupera sua importância. Que outro tema poderia ser mais propício para o aprendizado de um poeta que buscou construir sua obra como um artefato autônomo, racional, desvinculado da individualidade do autor, em clara oposição a toda uma tradição poética que ao amor irrealizável endereçou versos inspirados sobre a vida íntima e sentimental?

“É um poema de amor”¹⁹: a declaração é do próprio autor a propósito de “Uma faca só lâmina” e merece ser registrada, ainda que com reservas. A não revelação do comparado oculto é constitutiva do poema, assim como as lacunas do enunciado e a incerteza de suas

¹⁹ Nessa entrevista de setembro de 1991, os comentários do autor a respeito do poema são de tal modo surpreendentes que assumem um tom irônico. Referindo-se às duas últimas estrofes, João Cabral afirma: “‘Prima’ ali não é a primeva, ou ‘originária, não... É minha prima mesmo [...] Ela é a razão do poema” (MELO NETO, 1991 apud ATHAYDE, 1998, p. 112). A observação, de fato, é pertinente – para muitos, incômoda, certamente, mas pertinente. “Prima” seria um substantivo e não um modificador de “realidade”, e, o que é ainda mais significativo, explicitaria o interlocutor do poema, funcionando como vocativo. Corrobora essa leitura o fato de a palavra, em suas duas ocorrências, ter sido grafada entre vírgulas. No entanto, a outra possibilidade de leitura persevera. A “realidade prima”, sendo em sua plenitude inacessível à palavra poética, remete, por exemplo, à valorização do fazer, em detrimento da representação de algo anterior ao poema.

significações. Se “Uma faca só lâmina” tem a forma de um enigma, como diz Marta Peixoto (1983, p. 126), a problemática erótico-amorosa certamente não o desvenda e não exclui outras possibilidades de leitura. Pelo contrário, afinal, o que mais interessa é saber de que modo, sob a forma de uma “ideia fixa”, essa passionalidade, convertida em instrumento, motiva a gestação das imagens do poema, agenciada por um discurso avesso ao sentimentalismo.

Trata-se de um processo que interessa ao poeta enquanto linguagem e que se relaciona diretamente à visualidade de sua poesia, pois, explorando a materialidade das palavras, é possível traduzir em imagens concretas uma ausência que, mesmo calcada na aflição subjetiva, acena com a possibilidade de um discurso exteriorizado e resistente à expressão das emoções:

Quando aquele que os sobre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais a faca.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

[...]

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas (2008, p.189).

Se há conotação amorosa da ausência, é possível pensar que o poema destitui não apenas a faca, mas o próprio *pathos* de suas “serventias” usuais. Este seria útil não enquanto tema a ser desenvolvido na superfície do texto, mas enquanto força que se dissimula para transformar a obscuridade em nitidez, o sono em vigília, o torpor em lucidez, a ternura e a

docilidade em mordaz aspereza. Sendo válida tal conotação, o poeta, aqui, dá prosseguimento à sua “Antiode”, contra a poesia profunda: despoetiza o sentimento e a ele não endereça versos de lamentação ou de devoção. Transforma-o em arma, em instrumento, em mecanismo que, destituído de lirismo, resume o funcionamento de sua poética: “a agudeza feroz”, “a violência limpa”, “o estilo das facas”. Os versos seguintes são precisos quanto à atuação dessa “faca íntima” sobre o panorama perceptivo e referencial do poeta: “toda frouxa matéria, / para quem sofre a faca / ganha nervos, arestas”:

Em cada coisa o lado
que corta se revela,
e elas que pareciam
redondas como a cera

despem-se agora do
caloso da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas.

Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,

sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios (2008, p. 190).

Em termos imagéticos, a objetivação da tormenta subjetiva assume um aspecto pictórico, que, de imediato, remete à técnica cubista, relativamente à desautomatização do olhar e à tentativa de explorar e exhibir a face de poliedro dos objetos. Mas há, ainda, outra possível referência artística, no caso, ao neoplasticismo de Piet Mondrian, que, dentre outras características, conjugou abstração e equilíbrio, rigor construtivo e impessoalidade. Que se trata de uma leitura bastante singular, a partir da qual João Cabral parece definir uma geometria dos afetos em seu fazer poético, é algo que será discutido adiante, no capítulo sobre o erotismo. O que agora convém pontuar é o modo com que essa passagem à exterioridade traduz em imagens a inapreensibilidade do objeto pela palavra poética²⁰. Isso fica evidenciado de modo particular na última seção do poema. Aqui, o poeta, manifestando-se pela primeira vez na primeira pessoa, realiza o percurso inverso da introdução:

²⁰ Como observou Benedito Nunes (2000, p. 41), “há sempre uma distância impossível de preencher, que a poesia de João Cabral acusa, entre o signo, o significado e o referente – entre a palavra, a sua imagem e a coisa inalcançável”.

De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;

de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta (2008, p. 194-195).

A faca, femininamente personificada pelos adjetivos “amiga”/“inimiga” – cuja etimologia remete ao campo semântico do “amor” – situa-se no último estrato do texto. Dela se “sobe” à imagem do relógio e, desta, à primeira imagem do poema, a da bala. A sexta estrofe da seção é reveladora: “bala”, “relógio” e “faca” são apresentados como símiles de uma lembrança. A vaga ausência é significativamente especificada: torna-se um evento, ante o qual a linguagem mostra-se insuficiente. Mas o evento, no caso, realiza-se enquanto poema, daí o sugestivo contraste entre os tempos verbais do trecho em questão: a insuficiência da linguagem coincide com a presentificação da lembrança. O fracasso do poema é, ao mesmo tempo, sua experiência bem-sucedida.

O último plano a que o poeta sobe é o da realidade “que gerou a lembrança / e ainda a gera, ainda”. Isso significa que a ancoragem no real, se, por um lado, coincide com o

esfacelamento da imagem, por outro, aponta para a gênese do processo imagético, e é isso que sugere o último verso do poema. Ambígua, a forma verbal “rebentar” indica tanto a destruição e perda da imagem, quanto sua eclosão no hiato entre a palavra e a realidade inapreensível.

Quando, após a experiência-limite de *A educação pela pedra*, a obra de João Cabral passar a sinalizar uma maior abertura à memória e expressão dos afetos, não por acaso, a faca, em suas múltiplas modulações, ocupará um lugar de destaque. Logicamente, tal inflexão implica novas figurações da subjetividade. E o mais intrigante é que, com isso, o poeta passa a por em xeque vários aspectos em torno dos quais erigiu sua poética – e nos quais sua crítica mais especializada fundamentou sua análise. Essa inflexão, que será discutida mais detalhadamente nos capítulos seguintes, assume uma importância capital, quando se considera que, a partir dela, é como se aquele “discurso invisível”, aos poucos, e talvez involuntariamente, passasse a evidenciar sua importância.

1.6 A impessoalidade enquanto teatro do eu

O controle racional da expressão poética – de que é representativo *Uma faca só lâmina* – responde pelos traços mais distintivos da poesia de João Cabral: prevalência do intelecto sobre o inconsciente, da claridade sobre o obscuro, da luz solar sobre o “sopro noturno” da poesia. Mas, como se vê, no interior desse mesmo processo, ocorre algo curioso e igualmente singular: a impessoalidade, figuração por excelência da subjetividade cabralina, configura-se como uma espécie de teatro, encenação de um sujeito que, de modo persistente, exhibe o modo como se oculta.

Não há como precisar o alcance dessa questão na poética de João Cabral. Trata-se, como observa Alcides Villaça (2003, p. 150-155), de algo entre o “triunfo técnico” e a “disfarçada rebeldia”, o que, quando desconsiderado, faz com que “um suposto caráter ‘objetivo’ da arte de Cabral [seja] frequentemente deduzido nos limites de uma leitura estritamente formalista, na qual se reduz a parcela intrigante, provocadora e, no final das contas, essencialmente poética dessa poesia”²¹. De antemão, os termos com que o problema se apresenta apontam para uma aparente obviedade: ao valorizar o papel do intelecto, da razão, da lucidez, independente da supressão das marcas textuais de pessoa, o poeta não está senão valorizando o trabalho autoral (e, sob certo ângulo, subjetivo), o que pode ser inferido não só

²¹ Alfredo Bosi (2004, p. 200) chama atenção para algo semelhante, atribuindo a “um certo formalismo antipsicológico” a dificuldade de se reconhecer “na poesia de João Cabral a sua motivação pessoal ao selecionar os temas e os tons que lhe são caros e congeniais, o que implica, evidentemente, um exercício volitivo da própria liberdade, uma opção individual da vontade-de-estilo”.

nos poemas, mas nas declarações e entrevistas do próprio autor, particularmente aquelas com objetivo de pontuar suas posições contrárias à inspiração e à espontaneidade na atividade poética²². Contudo, a mesma questão mostra-se extremamente complexa quando se considera que intelecto, razão e lucidez, longe de indicarem um eu na plenitude de suas faculdades, podem, porventura, indicar uma consciência da linguagem ante aquilo que o ato de escrita invariavelmente impõe: um apagamento do sujeito que escreve para que o texto tenha lugar – ponto nodal da relação entre morte e escrita.

Com efeito, quando se considera, em termos estritos, a visão do autor sobre a relação entre subjetividade e poesia, recai-se, quase sempre, na aversão de João Cabral à poesia romântica, o que não deixa de ser uma perspectiva redutora. Assim, a presença do sujeito no poema estaria ligada unicamente a uma manifestação particular da poesia, a lírica de enlevo sentimental, expressão do “eu”, voltada para a manifestação de estados interiores. Buscando construir o poema sem qualquer exposição nesse sentido, a solução adotada por João Cabral foi tomar “o partido das coisas”, como propunha o poeta francês Francis Ponge, em *Le parti pris des choses*, obra de 1942. Mas, ao voltar-se para os objetos, rejeitando falar de si, o poeta acabava por revelar-se ambigualmente, sob “o avesso” de sua inviabilidade, naquilo que deveria marcar seu afastamento.

É disso que se fala em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”, poema incluído em *Agrestes*, um dos últimos livros de João Cabral:

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

²² Apenas para citar uns poucos exemplos, vejam-se algumas declarações de João Cabral a esse respeito, dadas em diferentes momentos de sua carreira, reunidas no livro de Félix Athayde (1998). “Eu não vejo uma fronteira nítida entre a arte e o artesanato. Para mim, um poeta, um escritor, um romancista é um artista como um sujeito que faz sapatos” (p. 18). “Eu acho o trabalho essencial na criação artística, e é através do trabalho que a pessoa chega a uma expressão autêntica” (p. 32). “Se escrevo um *troço* de inspiração, de momento, parece-me que não tem nada de meu, que é o simples eco de outras vozes” (p. 77). “Só tem importância aquele autor que consegue escrever de maneira original, com linguagem própria, acrescentando algum dado novo ao universo da literatura. Para repetir o que já foi feito, é melhor que fique lendo” (p. 77).

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa? (2008, p. 522)

Sem a devida consideração do título, o poema poderia sugerir uma confissão ingênua onde, na verdade, há simulação, ou, como tem sido dito aqui, dissimulação da subjetividade. O título destaca um elemento crucial: a dúvida, isto é, o que há de incerteza, hesitação e não propriamente de retórico nas interrogações do texto. E o título destaca também a referência a Marianne Moore, uma das principais e mais influentes poetisas da literatura norte-americana do século XX, autora de uma obra cerebral, afeita ao silêncio, uma obra fria, contida e mesmo antipoética, investindo com desprezo e rudeza contra a própria noção de poesia. Ou seja, uma poeta com a qual João Cabral, por mais de um motivo, se identificava. A isso se some, ainda, a objetividade e a tentativa de dissecação do objeto, em detrimento da expressão subjetiva. Tendo modos de escrita (e de objetivação) que João Cabral sugestivamente associa à faca, Marianne Moore e Francis Ponge são os dois primeiros artistas analisados e elogiados no conhecido poema “O sim contra o sim”, do livro *Serial*²³.

Desse modo, se as dúvidas listadas no poema cabralino poderiam, de fato, ter sido formuladas pela poetisa norte-americana, o adjetivo “apócrifas” (cuja raiz, *cript(o)*, indica a ação de ocultar), mesmo mantendo em suspenso a remissão autoral a Marianne Moore, reconduz o problema para o contexto da obra de João Cabral. E é sob o cabralino signo do não que o eu surge no verso de abertura: “Sempre evitei falar de mim”. Se evitar é escapar de algo, aqui, ambigualmente, é escapar de si. E como se realizasse o que diz, o eu se esquiva, ao mesmo tempo em que se insinua no agenciamento de vozes e imagens em amálgama: do autor e sua concepção estética; do autor anônimo pressuposto pela apocrifia; do enunciador que não preexiste ao poema; do poeta em relação ao próprio estilo; do artista diante da própria obra; do poeta-leitor de Marianne Moore; da poeta, intertextualmente.

No verso seguinte, é interessante notar que o direcionamento à coisa, a despeito da impessoalidade que sugere, é orientado por uma dupla intencionalidade: a de *evitar falar* de si e a de *querer falar* da coisa. Esse evitar falar-se reforça a ideia de um vínculo fundamental entre a expressão poética e o silenciamento de si. Subjetivação, objetivação, dessubjetivação se confundem e se resumem na pergunta que encerra a primeira estrofe. Mas note-se que, mesmo quando busca falar de si, ao questionar se “na seleção dessas coisas não haverá um

²³ “Marianne Moore, em vez de lápis, / emprega quando escreve / instrumento cortante: / bisturi, simples canivete. [...] Francis Ponge, outro cirurgião, / adota uma outra técnica: / gira-as nos dedos, gira / ao redor das coisas que opera” (2008, p. 273).

falar de mim?”, o eu do poema novamente se esquivava, ao se situar em uma posição anterior à expressão, na escolha da coisa de que se fala, e não no ato mesmo de falar. A rigor, o que está em jogo é menos da ordem de um falar-se do que de um calar-se, de um ocultar-se naquilo que se fala.

Talvez, por isso, na estrofe seguinte, o falar de si seja apresentado como pudor, como se a vergonha estivesse mesmo no fato de revelar aquilo que se quer manter escondido. Trata-se de algo implícito na própria acepção de “confissão”. Ao mesmo tempo, nessa confissão indireta e pelo avesso, pela qual o eu é trazido ao discurso involuntariamente e de viés, o pudor revela-se também impudor, o que não deixa de indicar certa desfaçatez e mesmo um cinismo no direcionamento à coisa, direcionamento no qual a presença do eu talvez não seja tão involuntária quanto parece.

Não por acaso, na terceira estrofe, a oposição pudor/impudor é retomada na oposição entre puro e impuro. Em ambos os casos, relativiza-se a ausência do eu naquilo de que se fala. Assim, se o pudor de falar de si busca se traduzir na pureza da coisa a ser dita, o impudor de mostrar-se acaba se infiltrando e se impondo naquilo de que se fala. É como se o poeta constataste que, pela áspera via de uma radical objetivação, erigiu uma obra poética em torno de si mesmo. Essa possibilidade *outra* parece incidir sobre a própria estrutura do texto, com seu peculiar sistema rímico, que, em cada estrofe, explora a semelhança e a diferença de uma mesma palavra, num engenhoso espelhamento.

Sob uma perspectiva mais ampla, há que se considerar a relação direta do poema com outros dois textos de João Cabral. O primeiro é “Díptico”, de *Museu de tudo*, livro de 1975 que inaugura, por assim dizer, a fase memorialista da poesia cabralina. Como desdenhasse justo dessa imposição do tempo e da memória, nesse poema – e, de modo geral, no livro como um todo – o poeta faz pouco caso da poesia produzida “depois dos cinquenta”, ao mesmo tempo em que convida o leitor a encontrar nela algo do antigo poeta.

A verdade é que na poesia
de seu depois dos cinquenta,
nessa meditação areal
em que ele se desfez, quem tenta

encontrará ainda cristais,
formas vivas, na fala frouxa,
que devolvem seu dom antigo
de fazer poesias com coisas (2008, p. 350).

Falando de si como um ele – e, mais uma vez, por linguagens alheias, pois, na lateral do poema, grafa-se “*The aged eagle*” em referência a um verso de T. S. Eliot –, o poeta

compõe uma imagem de si como uma falha, uma fraqueza, um lapso responsável pelo que há de inconsistência em sua escrita. Mas note-se que isso acaba por reforçar, na estrofe seguinte, uma imagem bem-sucedida do poeta anterior aos cinquenta, com seu dom, que é domínio e técnica, de fazer poesia com coisas.

Essa aproximação entre a consistência do objeto e a inconsistência do sujeito caracteriza o segundo texto há pouco mencionado, “Falar com coisas”, poema publicado em *Agrestes*, no mesmo livro e na mesma seção de “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”:

As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.
Dizem: falar sem coisas é
comprar o que seja sem moeda:
é sem fundos, falar com cheques,
em líquida, informe diarreia (2008, p. 525).

Aqui, o eu se dissimula em nós. Sua posição é a de quem relata o que exigem e dizem as coisas “de trás de nós” – não “em nós”. Falar “sem coisas” implicaria a inconsistência que o poeta sarcasticamente associa à diarreia. Considere-se que, desde “Antiode”, o poeta associa o ato criativo à dejeção, não sendo raras as aproximações entre “escrever” e “defecar” na poesia cabralina. E uma leitura mais debruçada sobre a ironia cáustica de João Cabral poderia valer-se da aliciante polissemia de “obrar”, termo que pode ser lido no sentido de construção/realização de algo, como também no sentido de defecar. Isso ainda não é tudo, pois “defecar” liga-se etimologicamente à “purificação” e sua acepção indica justamente “depurar”²⁴.

Pode-se, assim, retornar à indistinção puro/ímpuro presente em “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”. A coisa de que se fala há de ser consistente, depurada e pura, mesmo quando escatológica, no sentido de uma pura exterioridade; contudo, o sujeito, com seu impudor de mostrar-se naquilo de que fala, acaba pondo em questão todo esse esforço²⁵.

Nessa paradoxal relação, o sujeito cabralino, mais uma vez, mostra que sua configuração não depende do que fala, mas desse “não falar”, esse “não falar-se” faz com que

²⁴ No poema “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, em *Museu de tudo*, o poeta compara o pudor de escrever e o pudor de defecar – ambos são atos solitários que preveem um isolamento; em ambos os casos, evita-se o olhar alheio; a principal diferença seria que, no caso da escrita, “o pudor de fazer / é impudor de publicar: / com o feito, o pudor se faz / se exhibir, se demonstrar, / mesmo nos que não fazendo / profissão de confessar, / não fazem para se expor / mas dar a ver o que há” (2008, p. 387). Particularmente sobre a questão do grotesco em João Cabral, ver o artigo de Zênia de Faria (2011).

²⁵ Não menos aliciante é a possibilidade de conexão entre as fezes e o processo de individuação, tanto em termos psicanalíticos, a exemplo do que ocorre com o narcisismo na teoria freudiana, quanto em termos antropológicos, em que o excremento delimita todo um espaço do privado (Cf. BELMONT, 1997, p. 141-151).

o eu se perceba separado e, simultaneamente, vinculado à coisa de que fala. Pressuposto pelo ato de dizer, mas teatralizando sua desapareição, o sujeito se constitui pelo mesmo movimento com que busca se suprimir²⁶. Não é de se estranhar que esse jogo de desapareição e gênese, finitude e criação, aniquilamento e desejo, evidencie (mesmo querendo ocultar) a relação inextrincável que a poesia de João Cabral estabelece com a morte e o erotismo.

²⁶ Em interessante artigo sobre o lirismo cabralino, Larissa Thomaz Corá (2010, p. 186-187) sintetiza bem essa teatralização: “Forja-se, desse modo, a partir de uma abstração subjetiva, coadunada com uma concreção discursiva, uma liricidade às avessas que, paradoxalmente, desnuda e adensa o próprio lirismo, na medida em que o problematiza e, assim, o atualiza, por intermédio de seu mascaramento. E, ainda, um sujeito-poeta construtor de tal linguagem e de si mesmo enquanto abstração concretizada na materialidade desse discurso poético, liricamente objetivo”.



Fonte: Imagem da série “Placas”, de Fábio Miguez (2001).

A tela faz referência direta a “Poema”, texto de estreia de João Cabral, de que partem os três capítulos da tese. No poema em questão, as palavras mencionadas na tela assinalam a distância da alma, “mil metros longe” do olhar que a observa.

Apesar das cores frias, os perfis quadrados lembram Mondrian. A frieza, contudo, pode ser associada ao próprio apagamento de si, aludido no poema.

Nesse sentido, é interessante observar que a tela remete ao dinamismo e à construtividade

geométrica das formas poéticas cabralinas, predominantemente lacunares, delimitando vazios, recortando ausências; formas a partir das quais emergem as possibilidades sem fim da leitura.

Por sua vez, esse mesmo aspecto sugere a possibilidade de correspondências entre o que está à sombra dos retângulos tridimensionais (na parte inferior à direita), o que está “metros longe” (na extremidade inferior, tais palavras estão dentro de retângulos cinzas) e o que está quase ao centro da tela. Ponto de fuga, figuração do sujeito ausente.

2 ANTEVERSO DA MORTE

A questão da finitude em João Cabral

2.1 O “discurso invisível” enquanto discurso da morte

Subjetividade e morte confundem-se a ponto de não ser possível distingui-las na amplitude do que representam, em termos de linguagem, para a poesia de João Cabral. Assim como, querendo-se dessubjetivada pelo implacável controle intelectual da expressão, a poesia de João Cabral acaba encaminhando-se para uma supra-subjetivação, do mesmo modo, em sua contundente recusa a tudo o que morre, acaba por elaborar uma instigante poética da finitude.

Não por acaso, é sob o signo da morte que, desde o início, a questão da subjetividade se apresenta na poesia cabralina. Como foi visto no início do capítulo anterior, trata-se de algo assinalado já no poema de abertura do livro de estreia do poeta, *Pedra do sono*:

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto (“Poema”, 2008, p. 19).

Talvez, agora, seja possível perceber mais claramente o que tais versos têm de premonitório, ao anteciparem de modo tão nítido essa aproximação entre o não-dito e a contemplação de si, já que a indizibilidade se tornará, de fato, uma característica crucial do esquivo (mas também narcísico) sujeito cabralino. E cumpre notar o papel de destaque que a morte assume nesse “não dizer”, bem como nessa indefinida contemplação. Aqui, a questão que por ora se coloca consiste em saber em que medida esse “eu morto”, que resume o ideal de despersonalização nessa fase inicial da poesia cabralina, pode ser pensado para além de seu sentido metafórico. Dizendo de outro modo: como abordar, em termos conceituais e práticos, essa morte tão fortemente ligada à subjetividade poética? De que maneira sua incidência sobre o texto pode ser pensada não como um motivo comum, um tema, um recurso figurativo recorrente tanto na metapoesia como nos textos de crítica social, mas, também, e sobretudo, como uma instância constitutiva do próprio ato de escrita, atuando sobre os mais diversos estratos do texto? Que relações, afinal, permitem relacionar a morte não a um ou outro aspecto circunstancial daquilo de que se fala, mas à razão mesma pela qual se escreve?

Mudam-se as perspectivas, alteram-se os termos, variam as formulações possíveis com que os problemas se configuram, mas, pela própria natureza do que põem em jogo, tais questões permanecem no horizonte de toda trajetória poética de João Cabral. Pensar a escrita implica trazê-las à tona, ainda que de modo oblíquo. O “discurso invisível” de João Cabral é, pois, um discurso da morte.

Como já assinalado, em *Pedra do sono*, essa equivalência pode ser percebida a partir da concepção de poesia que perpassa a obra, indicava de um vínculo fundamental entre a atividade poética e a sondagem das “zonas obscuras do sono”, este entendido não somente como signo de fuga do tempo, emudecimento e morte²⁷, mas, principalmente, como experiência que predispõe à realização do poema. Decorrem daí a indizibilidade e o ausentamento de si – duas marcas distintivas da morte que, traduzidas em impossibilidade da palavra e do eu, caracterizam, desde muito cedo, o fazer poético de João Cabral.

Há, nesse sentido, um texto emblemático de *Pedra do sono*, intitulado “Poesia”, no qual o poeta, mesmo sem menção direta à morte ou ao sono, evidencia a presença modelar de ambos sobre a atividade poética:

Ó jardins enfurecidos,
 pensamentos palavras sortilégio
 sob uma lua contemplada;
 jardins de minha ausência
 imensa e vegetal;
 ó jardins de um céu
 viciosamente frequentado:
 onde o mistério maior
 do sol da luz da saúde? (2008, p. 27).

Como ocorre em outros textos do livro, são versos que falam *da* e *para a* própria poesia. Mas aqui fazem mais do que isso: mostram que, antes de se mineralizar, antes de almejar ser pedra, a poesia equiparava-se a um jardim. Um jardim realmente singular, sem luz diurna ou atmosfera harmoniosa, sem prazer ou paz, sem qualquer sensação agradável, um jardim de improdutividade e errância, sem sol, luz, saúde – desde já, um éden negativo, de conflito e anulamento; espaço de inquietude, deformação, morte.

Ao mesmo tempo, os versos finais indicam, senão uma recusa já definida, ao menos um desejo de fazer da poesia algo diverso disso, uma atitude, por assim dizer, antirromântica de rejeição ao que a poesia comumente tem de sombrio, triste, fúnebre – em suma, de rejeição

²⁷ Não é demais lembrar que a identificação entre sono e morte remonta a uma longa tradição. Segundo a referência clássica, por exemplo, morte, noite, sono e sonho estão ligados desde a origem. Tânatos, personificação da morte, e Hipnos, o sono, são irmãos gêmeos, filhos de Nix, a noite. Hipnos, por sua vez, é pai de Morfeu, deus do sonho (Cf. KURY, 2008. p. 202; CHEVALIER, 1998, p. 622).

ao lírico, ao menos no sentido que João Cabral atribui ao lirismo. Sol, luz, saúde, que aparecem no poema como uma busca a ser empreendida, são a negação da noite, da obscuridade, da morte²⁸. São, justamente por isso, da ordem do visível, instauradores de visibilidade. Nesse sentido, pode-se supor que o poema assinala uma espécie de tomada de consciência, como se o poeta percebesse que, para fazer “falar as coisas visíveis”, é preciso, antes, impor a invisibilidade a si – ocultamento que se faz pressentir na própria acepção desse esvaziado “mistério maior”.

E é, de fato, curioso o estatuto do ‘eu’ nesse processo. Se se considera que o que se cultiva em um jardim é, sobretudo, vegetal, na metáfora da poesia como “jardins de minha ausência / imensa e vegetal”, há uma indicação clara nesse sentido: o que se cultiva, afinal, é um eu ausente – um eu morto, cuja passividade contemplativa aponta para uma idealização ainda indefinida daquilo que se quer “dar a ver” sob o sol da consciência diante do poema²⁹.

Nesse cenário, a morte será aquilo que a poética solar irá, a todo custo, evitar. Mas, a exemplo do que ocorre com a subjetividade, que se configura pelo modo como se tenta suprimi-la, a morte acaba se impondo sobre a prática poética, como instância constitutiva do próprio ato de criação. Isso pode ser percebido em outros poemas de *Pedra do sono*:

Eu me anulo me suicido
percorro longas distâncias inalteradas
te evito te executo
a cada momento e em cada esquina (“Poema deserto”, 2008, p. 19)

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver. (“O poema e a água”, 2008, p. 31)

Visto mais de perto, esse vínculo entre morte e escrita evidencia as razões que fazem com que a hipótese de que a poesia de João Cabral funda-se a partir uma problemática do sujeito seja equivalente à hipótese de uma poesia que se funda a partir de uma problemática da morte.

²⁸ Em carta a Drummond, datada de junho de 1944 – época da elaboração de *O engenheiro* –, João Cabral aborda essa questão de modo direto, propondo “a compreensão da literatura como sorriso da sociedade”, no sentido de “a literatura ser um veículo de alegria, saúde, não morbidez”, alegando que “a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se está vendo na miséria” (2001, p. 206). Anos mais tarde, em entrevista a Secchin (1999, p. 327), o autor afirmaria sobre tais versos: “é uma confissão de enjoo frente ao mórbido”.

²⁹ Compare-se, nesse sentido, o poema em questão com outro de idêntico nome, “Poesia”, datado de 1937, época em que João Cabral era um adolescente de 17 anos. “Deixa falar todas as coisas visíveis / deixa falar a aparência das coisas que vivem no tempo / deixa, suas vozes serão abafadas. / A voz imensa que dorme no mistério sufocará a todos. / Deixa, que tudo só frutificará / na atmosfera sobrenatural da poesia” (2008, p. 7).

2.2 Morte, linguagem e negatividade

Sobre a relação absolutamente visceral do escritor com a morte, algumas considerações mais do que necessárias serão tecidas adiante. Mas, para um melhor dimensionamento do que está em jogo no ato de escrita – e mesmo para evitar o risco de uma leitura que privilegie mais a questão biográfica (ou tanatográfica) do que o texto poético –, é importante destacar, de imediato, alguns dos problemas que a morte suscita para os estudos da linguagem e, mais precisamente, para a literatura. Aniquilamento, desaparecimento, fim, perda, perecimento, irrealidade, extinção... A lista é demasiado extensa e, por mais precisa que pareça a sinonímia, algo sempre escapa: inominável e incognoscível, a morte implica, de imediato, um problema de nomeação e significação.

Ao introduzir na teoria psicanalítica a oposição entre as pulsões de vida (Eros, prazer) e morte (Tânatos, repetição), Freud (1996) argumentava: “se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’”. Pensar a morte é situar-se entre o que há de mais egótico e a mais radical alteridade. De um lado, a certeza do ser-para-a-morte (HEIDEGGER, 1989)³⁰; de outro, a percepção (e a responsabilidade) de que quem morre é sempre um outro (LÉVINAS, 1997)³¹. Não importa se se parte do óbvio (“tudo o que vive morre”), do ontológico (“a morte como máxima possibilidade do ser”), ou de uma ética da morte (“morre-se, também, na morte do outro”); todos os caminhos conduzem à mesma aporia: a morte – e eis o que faz dela a fonte de todas as aporias – é o que há de mais próprio e intransferível, ao mesmo tempo em que, indicando o momento em que o “eu já não mais é”, não pode ser experienciada como tal pelo sujeito, senão como impotência de ser sujeito (DERRIDA, 1993)³².

³⁰ Comentando o ser-para-a-morte no pensamento heideggeriano, Thomas R. Giles (1975, p. 237) esclarece: “É impossível experimentar a morte de outro. Não importa quanto sofra diante da agonia da morte de outro; não importa quanto eu possa estar aflito pessoalmente por causa da perda de um ser querido. A morte dele não é a minha. O próprio sentido da morte é que ela rouba o ‘eu’ do seu próprio ser individual”.

³¹ “A morte do Outro homem”, diz Lévinas (1997, p. 237), “me põe em xeque e me questiona, como se desta morte o Eu se tornasse, por sua indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por esta morte do Outro e não deixá-lo morrer só. É precisamente neste chamado à responsabilidade do Eu pelo rosto que o convoca, que o suplica e que o reclama, que Outrem é o próximo do Eu. A proximidade do próximo é a responsabilidade do Eu por um Outro”.

³² Em um estudo capital, em que toma a possibilidade da morte como a máxima expressão da aporia em si, Derrida (1993) tenta mostrar como as perspectivas de Heidegger e Lévinas têm mais semelhanças do que propriamente divergências. “*The ultimate aporia is the impossibility of the aporia as such. The reservoir of this statement seems to me incalculable itself. Death, as the possibility of the impossible as such, is a figure of the aporia in which ‘death’ and death can replace – and this is a metonymy that carries the name beyond the name*

Ainda que as atitudes diante da morte sejam culturalmente orientadas e, portanto, historicamente variáveis (ARIÈS, 2003), a indeterminação da morte é de tal ordem que a contradição e o paradoxo lhe são inerentes. Assim, “a morte humana comporta uma consciência da morte como um buraco negro onde se aniquila o indivíduo. Comporta, ao mesmo tempo, uma recusa desse desaparecimento” (MORIN, 2005, p. 45). Isso acaba por se impor não apenas sobre aquilo que se diz sobre a morte e o morrer, mas sobre o ato mesmo de dizê-los: “falar da morte é sempre um desafio ao real, uma *tentativa de objetivar o Nada* que ao mesmo tempo o faz existir e o nega” (URBAIN, 1997, p. 382-383, *grifos* do autor). Por sua vez, essa própria negação é um índice cabal de morte.

Se a morte “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo”, como na oportuna observação de Chevalier³³ (1998, p. 621), é de se supor que, em tudo o que há de negativo, algo da ordem da morte se faz presente. Indo um pouco mais além: a própria possibilidade de conceber algo como negativo, bem como a ação mesma de negar estão em relação direta com a finitude. As implicações desse aspecto sobre a linguagem fazem da morte assim entendida um princípio básico de representação simbólica³⁴.

Identificada ao poder de negação da linguagem, a morte encontra-se na base da dialética de Hegel e, portanto, na base das noções de homem, linguagem e consciência propostas pelo filósofo alemão, como mostra Alexandre Kojève (2002, p. 504), em sua influente tese de que “a filosofia dialética ou antropológica de Hegel é, em última análise, uma filosofia da morte”³⁵. Tem-se, então, que “aquilo que é negado pelo sujeito falante, o que é por ele refutado, constitui a origem de seu discurso (pois o negado está na origem da diferenciação, portanto, do ato da significação), mas só pode participar do discurso na medida em que é dele excluído” (KRISTEVA, 2005, p. 179).

Assim, de início, talvez bastasse considerar uma característica dominante ao longo de toda a trajetória da poesia de João Cabral – na verdade, uma característica de todo texto

and beyond the name of name – all that is only possible as impossible, if there is such a thing: love, the gift, the other, testimony, and so forth” (DERRIDA, 1993, p. 78-79).

³³ No contexto da obra em que se encontra, a definição certamente tem um sentido diverso do que aquele aqui sugerido, uma vez que o autor citado trata a morte à luz de sua simbologia arquetípica. Mesmo assim, a citação sintetiza em poucas palavras o ponto do qual parte a maioria das concepções de morte, no sentido de uma negatividade já presumida, que faz com que não se fale “na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo” (CHEVALIER, 1998, p. 621).

³⁴ “Ao nomearmos algo, criamos um objeto mental e reconhecemos a sua ausência [...]. Um significado inevitável de ‘obra de arte’ é morte, como ausência absoluta. Este sentido pode ser atribuído a qualquer imagem e, de fato, pode argumentar-se que é a base do poder de todas as imagens” (WYATT, 2004, p. 37).

³⁵ O argumento é o de que “se o homem é ação, e se a ação é negatividade aparecendo como morte, o homem é, em sua existência humana ou que fala, uma morte mais ou menos adiada e consciente de si. Logo explicar filosoficamente o discurso, ou o homem como ser que fala, é aceitar sem rodeios a morte. Ora, é precisamente o que os filósofos anteriores a Hegel deixaram de fazer” (KOJÈVE, 2002, p. 512).

poético, dirá Kristeva (2005), a *negatividade*, noção na qual a morte está subentendida, em maior ou menor grau. Quando se diz que se trata de uma “poética negativa”, como na designação de Benedito Nunes, ou de uma “poética subtrativa”, como defende Secchin, já se poderia supor uma constitutiva atuação da morte. A poesia de João Cabral faz do ato de negar algo concomitante ao ato criativo. Ocorre que, sem encaminhar-se propriamente para uma síntese dialética, a questão se desdobra em um sem número de variáveis à medida que se consideram as implicações – teóricas, políticas, filosóficas e não somente estéticas – de se estabelecer a morte como fundamento do texto.

Na poesia cabralina, trata-se de um ponto importante. Como a crítica do poeta já pontuou de modo substancial, João Cabral teve, em seu período formativo, uma grande influência da literatura francesa, particularmente por parte de Baudelaire, Mallarmé e Valéry, três dos principais expoentes da relação indissociável que poesia, negatividade e morte mantêm entre si, no contexto da chamada literatura da modernidade. No centro dessa relação, está o ideal de autonomia do texto, tão caro a João Cabral, na esteira dos três poetas de sua predileção. Porém, agregada ao ideal de texto autônomo, está certa concepção autotélica e autorreferencial, segundo a qual o texto poético não teria outra finalidade do que a de realizar a si mesmo, a partir de si mesmo, integralmente voltado para sua própria constituição³⁶, o que se distancia substancialmente do ideário estético cabralino.

De todo modo, pode-se perceber como, nesse cenário, torna-se indelneável a atuação da morte sobre a literatura, pois, além do vínculo mais imediato com as noções de representação e de significação, o problema se estende, ainda, às noções de subjetividade e autoria, comunicação e intransitividade, e à própria noção de modernidade literária.

A abordagem integrada dessas noções à luz da problemática da morte na linguagem caracteriza, por exemplo, o pensamento de Michel Foucault. Em *O nascimento da clínica*, estudo que aborda o surgimento da medicina moderna, no início do século XIX, Foucault (2003) atribui à anátomo-clínica o primeiro discurso científico sobre o indivíduo, justamente quando a morte passa a integrar “positivamente” a experiência médica. A finitude deixa de ser concebida como a “negação do infinito”, assume um estatuto real, concreto, verificável, que

³⁶ Comentando a raiz baudelaireana de tal concepção, Charles Taylor (2005, p. 564-565) observa, nesse sentido, que “Baudelaire inspirou a tentativa heroica, quase destrutiva, de criar uma arte de total auto-suficiência, a arte ‘pura’ de Mallarmé e dos simbolistas. Mallarmé, longe de tentar imitar a natureza em sua poesia, esforça-se por libertar-se dela. As coisas do cotidiano são volatilizadas e tornadas ausentes ou irreais [...]. Além disso, a poesia tem de ser purificada de todos os pensamentos e sentimentos pessoais de seu criador. É o ideal da obra ‘autotélica’, cuja busca Mallarmé levou (literalmente) a distâncias impensáveis, a alturas verdadeiramente glaciais, à procura de uma pureza que teve de identificar com o Nada. [...]. Esse nada é a sede do *logos*, e o empenho de Mallarmé em alcançá-lo é também uma tentativa de fazer com que a poesia se curve sobre si mesma, de trazer à luz e celebrar o poder da palavra.

funda a possibilidade de desvelamento da doença. Isso teria repercutido de modo decisivo na constituição das ciências humanas, na medida em que “o homem ocidental só pôde se constituir a seus próprios olhos como objeto de ciência, só se colocou no interior de sua linguagem, e só se deu, nela e por ela, uma existência discursiva por referência à sua própria destruição” (FOUCAULT, 2003, p. 227).

Há uma estreita, mas nem sempre evidenciada, relação entre esse processo e o estatuto autotélico e autorreferencial do texto literário. Partindo do pressuposto de que a linguagem só diz e só remete a si mesma – a autonomia é por ele pensada em termos de repetição e duplicação – Foucault localiza na literatura uma relação da linguagem com a morte que acusa não apenas a impossibilidade da representação, como também a impossibilidade de qualquer ligação entre a subjetividade do autor e o texto, e deste com o mundo exterior. Como é dito em *As palavras e as coisas*, a literatura, “dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever”, encerra-se numa intransitividade radical: “rompe com toda definição de ‘gêneros’ como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar – contra todos os outros discursos – sua existência abrupta” (FOUCAULT, 1999, p. 415-6).

Não sem alguma ironia, o que permite caracterizar a literatura como linguagem que fala de si mesma tem uma determinação histórica, sendo, portanto, um fator “extraliterário”. Em *O grau zero da escrita*, Barthes (2004a) analisa o movimento, iniciado no século XVIII e concretizado por Mallarmé no século seguinte, pelo qual a literatura se transforma em um ato intransitivo, em uma “contracomunicação”. A escrita perde sua finalidade e se volta para si mesma, instaurando uma realidade formal própria e autônoma. Esse processo teria sido motivado pelas conjunturas do capitalismo moderno e o advento da burguesia, que acabaram motivando a elaboração de uma escrita amodal, neutra, assujeitada e supra-ideológica. É o que Barthes (2004a, p. 66) chama de “grau zero da escrita”: uma escrita que se formula inteiramente voltada ao gesto mesmo de escrever; qualquer traço da realidade se desvanece, “as características sociais da linguagem ficam abolidas”³⁷.

³⁷ Um exame mais detalhado dessa autonomização da arte em face do advento da sociedade burguesa é feito por Peter Bürger (1993), em sua *Teoria da Vanguarda*. Estabelecendo uma distinção entre a “instituição arte” e o “conteúdo das obras concretas”, o autor propõe uma interpretação da “história da arte na sociedade burguesa como história da superação da divergência entre a instituição e o conteúdo”. Com isso, Bürger tenta não restringir a questão da autonomia à divisão dicotômica que, mesmo implicitamente, ora postula a “arte pela arte”, ora reduz a autonomia à mera ilusão subjetiva, à luz da sociologia positivista. Nesse sentido, “ambos os princípios ignoram a complexidade da categoria de autonomia, cuja singularidade consiste em descrever algo real (o desaparecimento da arte como esfera diferenciada da atividade humana, vinculada à praxis vital), um fenômeno real cuja relatividade social, no entanto, já não se pode perceber, fato este que também escapa ao

Algo semelhante teria ocorrido com a morte, cuja transformação histórica e social engendrada pelo advento da burguesia é, segundo Walter Benjamin (2004, p. 207), “a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu”. Com essa transformação, cria-se outro impasse, que se agrega à impossibilidade de uma definição precisa da morte. Pautada pela visão científico-racional e rejeitando, ao contrário de outras culturas, a complementaridade entre vida e morte, a “ideia moderna de morte é regida por um sistema de representações [equivalente ao] da máquina e do funcionamento”, observa Jean Baudrillard (1996, p. 215), que argutamente relaciona o aparecimento da pulsão de morte freudiana – pensada enquanto repetição – ao contexto mais amplo da economia política, mais precisamente, “ao momento em que o sistema geral da produção faz sua passagem à pura e simples reprodução” (BAUDRILLARD, 1996, p. 201).

A seu turno, enquanto processo histórico relacionado às concepções modernas de morte e negatividade, a autonomização do literário vincula-se ao negativo estatuto epistemológico do sujeito no âmbito da modernidade. Com a psicanálise, o sujeito é cindido internamente, submetido a forças que desconhecem qualquer interdição e que escapam ao domínio da consciência³⁸. Com o marxismo, a subjetividade, regida por um conjunto de práticas e crenças ideológicas, passa a ser entendida como um produto de determinantes sociais em face das condições materiais de existência³⁹. Com a linguística de Saussure, o sujeito é deixado de lado, juntamente com a *parole*, e, de todo modo, apresenta-se subjugado ao sistema de uma língua que o precede e o sucederá. Como resultado direto, torna-se inviável conceber que a “pessoa real” que escreve possa se representar naquilo que é dito. A própria ideia de uma “pessoa real” plenamente identificada a si mesma torna-se bastante frágil, já que a constituição do eu é um processo incompleto, alimentado por forças inconscientes e repressoras, dirá a psicanálise; a sociedade dispõe de instituições e mecanismos que moldam e condicionam as ações individuais, dirá o marxismo; e a língua é um sistema autossuficiente de

conceito. Como o público, a autonomia da arte é também uma categoria da sociedade burguesa, que revela e oculta um real desenvolvimento histórico. Cada discussão da categoria demonstra quanto é apropriada para interpretar e explicar a contradição lógica e histórica que se verifica no próprio fato” (BÜRGER, 1993, p. 74).

³⁸ “Esse modo de encarar o sujeito como essencialmente cindido, dividido, certamente não tem um lugar na lógica clássica. Mas a Psicanálise parece reivindicar o estatuto de fundadora de uma outra lógica, ou melhor dizendo, uma subversão da lógica, propondo a lógica do significante. No discurso da ciência, o sujeito da enunciação não existe, pois o sujeito que fala deve ser excluído do que diz, e é isso que funda a objetividade científica. E, ao se invocar a enunciação (o sujeito do desejo aí colocado), interpela-se a dimensão do sujeito dividido, enquanto na teoria do conhecimento a interpelação é feita para um sujeito não-dividido, e, portanto, epistêmico” (SCHÄFFER, 2002, p. 155).

³⁹ A ideia de que o sujeito é fruto de uma sujeição do indivíduo a esquemas ideológicos dominantes caracteriza a obra de Louis Althusser (1985, p. 88-89): “Diremos portanto, considerando apenas um sujeito (tal indivíduo), que a existência da sua crença é material, porque as suas ideias são atos materiais inseridos em práticas materiais, reguladas por rituais materiais que são também definidos pelo aparelho ideológico material de que revelam as ideias desse sujeito” (grifos do autor).

regras, independente do sujeito, pois a significação não é propriamente uma experiência individual, mas um processo arbitrário de diferenciação dos significantes, tal como propõe o estruturalismo.

Ao vasto espaço conceitual aberto por essas proposições, acrescenta-se que, quando consideradas a partir dos processos históricos e sociais que as engendram, tais perspectivas teóricas não deixam de indicar as razões que fazem com que a negatividade se torne um modo aparentemente neutro e imparcial de ver e ler o mundo (e a literatura). Assim, é possível perceber como a morte tende a se tornar um dispositivo teórico-conceitual para se pensar a arte, o homem, o sujeito. Em um século convulsivo, marcado pela banalização e, conseqüentemente, por certa naturalização da barbárie, da violência, da miséria, e pela imposição insidiosa das relações de mercado sobre as interações humanas, não causa espanto que se postule com tanta intensidade a morte do sujeito, do homem, da arte. É, sob esse ângulo, sugestiva a possibilidade de correlação entre o processo que faz da morte um interdito na sociedade moderna (ARIÈS, 2003) e o processo que faz com que a própria modernidade, identificada à lógica da mercadoria, seja percebida como época em que nada é feito para durar (BAUMAN, 2001).

2.3 O texto em si

Sob o signo da morte, a condição autônoma do texto literário põe em questão os fundamentos da relação entre o sujeito, a linguagem e o mundo. É sob essa ótica que, em um estudo de grande influência, Hugo Friedrich (1991) apresenta a perda da função representativa e da subjetividade como resultado de uma reflexão cada vez mais intensa sobre a própria poesia e, portanto, como o ponto para o qual convergem, desde Baudelaire, as poéticas da modernidade.

A lírica moderna teria se desenvolvido segundo os critérios de uma dissonância e obscuridade crescentes. Sua incompreensibilidade é intencional, pois, como diz Friedrich (1991, p. 16), “a poesia não quer mais ser medida no que comumente se chama realidade”, mas, ao contrário, ela “quer ser [...] uma criação autossuficiente, pluriforme na significação”. O caráter não-figurativo das artes plásticas é, quase sempre, convocado como exemplo dessa autossuficiência do texto poético. “Na pintura moderna”, afirma o crítico, “a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria” (FRIEDRICH, 1991, p. 18). Em um movimento análogo, a poesia se autonomiza em relação à referência e passa a privilegiar a forma, em

detrimento do conteúdo; o poema não mais representa algo exterior, ele cria seus próprios objetos e a todo instante chama atenção não para o que diz, mas para sua própria construção. Com isso, o leitor é levado a uma experiência perturbadora, pois, “na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por objetivo não mais permitirem [...] compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações” (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Friedrich fala com frequência das “categorias predominantemente negativas” da lírica moderna. Tais categorias, em última análise, apoiam-se na completa abolição do real e do sujeito: é a resposta da arte contra uma realidade cada vez mais comercializada e tecnicista, que reduz a linguagem ao pragmatismo da comunicação. Dessa abolição do mundo e da subjetividade, surge o conceito de “poesia ontológica”, pressentido por Baudelaire e levado às últimas consequências por Mallarmé. Movido pelo impulso de fugir do real, o trabalho poético, no entanto, faz questão de exibir sua impotência em “crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido” (FRIEDRICH, 1991, p. 49). Do jogo autônomo da linguagem, o que fica é a “idealidade vazia” de Baudelaire, que, em Mallarmé, corresponde ao “Ser absoluto”, ou seja, ao “Nada”.

Mallarmé teria herdado e aperfeiçoado a noção, introduzida por Baudelaire, de que a arte não reproduz, e, sim, forma a realidade. Dá-se, assim, a fundamentação ontológica da obscuridade e do hermetismo do fazer poético, desativando qualquer conteúdo que não seja o próprio poema. A escrita mallarmeana marca o advento de uma “linguagem essencial”, que não remete àquele que a elabora, tampouco àquilo de que se fala. É a linguagem que se fala no vazio. “O número dos temas torna-se cada vez mais reduzido, o mundo dos objetos concretos, cada vez mais sem peso”, argumenta Friedrich (1991, p. 109): “Onde originariamente os versos contavam, descreviam, sentiam [...] encontram-se agora versos que dirigem a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem”.

O “eu” empírico dá lugar à impessoalidade. Trilhando “o caminho que conduz do sujeito poético a uma neutralidade suprapessoal”, Mallarmé radicaliza a manifestação da poesia “contra a sociedade comercializada e contra a decifração científica do mistério do universo”; “a poesia deve ser a anormalidade que virou as costas para a sociedade” (FRIEDRICH, 1991, p. 114-115). É nesse sentido que o projeto mallarmeano rejeita a comunicação e abole o real. “Comunicação pressupõe comunidade com aquele a quem se comunica. A linguagem de Mallarmé é, porém, só exteriorização de si mesma” (FRIEDRICH, 1991, p. 121). Motivado pelo “anseio de fugir da realidade”, o desafio artístico consiste em “transferir o objeto concreto à ausência”. Essa “desrealização do real”, como diz Friedrich

(1991, p. 123), surge “como consequência de uma incoerência, entendida ontologicamente, entre realidade e linguagem”. Tal proposição resume a ideia de “poesia pura”, fundamentada na perda do objeto efetivada pela palavra poética:

Mallarmé interpreta poesia como aniquilamento do objeto concreto, completando este pensamento com o outro de que tal aniquilamento acontece porque o objeto deve tornar-se na palavra “ideia pura”, essência espiritual. Mas esta “ideia” não pode existir em lugar algum a não ser na palavra poética [...]. A poesia torna-se uma ação que, solitária, irradia seu jogo de sonho e seu som mágico num mundo aniquilado. O que exprime nas camadas mais profundas de suas significações são figuras abstratas e tensões de ambiguidade ilimitada (FRIEDRICH, 1991, p. 128).

A autorreferencialidade torna-se um dos grandes paradigmas das poéticas da modernidade, assim como o problema da morte que a ela se associa de modo determinante, pontuando, alegoricamente, aquilo que Friedrich (1991, p. 110) chama de “desumanização da arte”, que começa pela exclusão da subjetividade de quem escreve e acaba por excluir a humanidade em geral. Por trás disso, está o fato de que, na poesia, a morte deixa de ser uma temática: torna-se um procedimento inseparavelmente contido na atividade poética. Escrever é decretar a “morte” do referente e, ao mesmo tempo, a “morte” de quem fala. Na esteira dessas duas determinações, decreta-se a “morte” da comunicação, do sentido e da própria literatura. Mallarmé, diz Friedrich (1991, p. 119), “impele sua obra até aquele ponto em que ela se anula a si própria e anuncia o fim da poesia em geral. O singular é que esse processo se repete várias vezes na poesia do século XX. Deve, portanto, corresponder a uma profunda tendência do modernismo”.

Mas, se a atitude é moderna, os termos da discussão são antigos. Da conexão entre linguagem e morte resultam duas das mais remotas (e, talvez, contraditórias) definições de homem: “Na tradição ocidental”, observa Agamben (2006, p. 10), “o homem figura como o mortal e, ao mesmo tempo, como o falante. Ele é o animal que possui a ‘faculdade’ da linguagem e o animal que possui a ‘faculdade’ da morte”.

Em uma passagem de “A essência da linguagem”, Heidegger (2003, p. 170-171) afirma: “Mortais são aqueles que podem fazer a experiência da morte como morte. O animal não é capaz dessa experiência. O animal também não sabe falar. A relação essencial entre a morte e a linguagem lampeja, não obstante ainda de maneira impensada”. Essa noção de homem como “ser finito dotado de linguagem”, bem como a “impensável” relação entre as duas dimensões que a constituem, é, segundo Agamben, o que faz com que, desde a antiguidade, “o problema do ser”, inseparável do problema de sua indicação pela palavra, já apresente um caráter fundamentalmente negativo. A contradição estaria no impasse gerado

pelo pressuposto de um elo primordial entre essas duas “faculdades” humanas. Se o poder de nomear e de fazer referência aos objetos do mundo está intimamente relacionado à finitude, se esse nexos se traduz na negação/morte de todo objeto nomeado, a linguagem – na designação de Heidegger, a morada mais própria do homem – é, paradoxalmente, o que, de antemão, lhe suprime a existência.

Maurice Blanchot (1997, p. 310-311) faz dessa questão o ponto de partida para muitas de suas reflexões sobre as correspondências entre a morte, a negatividade da linguagem e a escrita literária:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. Desse ponto de vista, falar é um direito estranho. Hegel [...] num texto anterior a A fenomenologia, escreveu: “O primeiro ato, com o qual Adão se tornou senhor dos animais, foi lhes impor um nome, isto é, aniquilá-los na existência (como existentes).” [...] O sentido da palavra exige, portanto, como preâmbulo a qualquer palavra, uma espécie de imensa hecatombe, um prévio dilúvio, mergulhando num mar completo toda a criação. Deus havia criado os seres, mas o homem teve de aniquilá-los (grifos do autor).

A linguagem anuncia a finitude daquilo que nomeia. A morte, dessa forma, seria como que uma condição para que a linguagem exista, no sentido de que a “coisa nomeada”, separada de sua presença “real”, já não depende mais de seu aqui/agora para existir, já não depende mais de seu próprio “ser”, dirá Blanchot. A linguagem pressupõe essa supressão, essa falta: ela está em relação não com as coisas, mas com a ausência delas. “Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT, 1997, p. 314). A recusa em trazer à tona esse desaparecimento seria uma característica da “linguagem comum”. Na literatura, a questão não só tende a ser explicitada, como ainda se torna mais problemática.

Assim como Friedrich, Blanchot, também à luz da “linguagem essencial” e esvaziada de Mallarmé, concebe o literário como aniquilamento do mundo e do sujeito, mas o que para o crítico alemão indica uma atitude histórica, ainda que negativa, para o pensador francês indicará “a interrupção – ou, para falar hiperbolicamente, ‘o fim da história’” (BLANCHOT, 2001, p. 9); indicará, portanto, uma atitude autotélica ainda mais incisiva, uma questão que, desde o mito fundador da lírica (Orfeu), apresenta-se imanente à origem de canto, isto é, ao

“canto como origem”, pois nada o antecede. Se essa questão é evidenciada pela literatura da modernidade é porque esta coincidiria com o desmoronamento do *logos* clássico⁴⁰.

Em uma passagem de *O espaço literário*, Blanchot (1987, p. 90) afirma que o escritor é “aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de uma relação antecipada com a morte”. A morte é o extremo negativo e pressupõe o aniquilamento de si, o que faz dela uma “exigência fundamental da obra”. É nesse sentido que Blanchot comenta uma colocação de Kafka, que, em seu diário, relacionara a vocação para a escrita com a “aptidão para morrer contente”: “não se pode escrever”, diz Blanchot (1987, p. 90), “se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabelece com ela relações de soberania”. Na morte, reside a possibilidade do texto, no entanto, a soberania em relação a ela é apenas ilusória, pois a morte, em sua indeterminação extrema, não é passível de ser apropriada pelo sujeito.

Trata-se de algo intimamente associado à literatura. Para Blanchot, a palavra literária, destituindo-se de suas funções referenciais, opera uma mudança na natureza da linguagem. Os sentidos se dissipam, a significação torna-se instável, nenhum elemento, nenhuma imagem, nenhum signo pode ser definido de maneira absoluta. Perdendo seu valor de “sinal” e não remetendo a nenhum referente exterior ao texto, a palavra literária deixa de lado a ilusão de representar um mundo já dado, para instaurar uma realidade verbal própria. Essa realidade é o que Blanchot (1997, p. 316) chama de “o fora” (*dehors*), o não-lugar da literatura, no qual a intimidade do sujeito é substituída pela pura exterioridade de uma linguagem que torna possível “a existência sem o ser”, o que, em última instância, equivale à noção de “morte como impossibilidade de morrer”.

É pelo viés da “impossibilidade da morte” que Blanchot apresenta uma visão radical da “despersonalização”, entendida como a passagem da interioridade do “eu” à exterioridade do “ele” e do “isto”, que dá origem ao “neutro”, a instância textual responsável pela enunciação do texto literário⁴¹. A ideia de morte como impossibilidade tem ao menos dois

⁴⁰ Na abertura de *A conversa infinita*, Blanchot (2001, p. 8) argumenta que a literatura pressupõe “não mais a escrita que sempre se pôs (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes [...] um jeito por intermédio do qual tudo é questionado, e, para começar, a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida em seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem”.

⁴¹ Com base nessa noção, Gilles Deleuze (1997, p. 11-13) irá argumentar que a experiência literária está na via oposta do postulado linguístico de Benveniste, que localiza na relação “eu/tu” a condição da enunciação, ao afirmar que “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [...] As duas

outros propósitos imediatos, também vinculados à perda da subjetividade: por um lado, inverter o postulado de Heidegger, segundo o qual a morte seria uma certeza e um ponto extremo da “possibilidade de ser-aí” (*Dasein*)⁴²; por outro, questionar a dialética de Hegel, que faz da negatividade da morte a positividade da ação pela qual o homem se constitui⁴³. Como dirá Blanchot (1987, p. 101), “a morte nunca está presente” e, portanto, não pode ser entendida como uma singularidade do sujeito. A morte é “o que nunca me acontece, de sorte que jamais ‘eu morro’ mas ‘morre-se’, morre-se sempre outro que não eu, ao nível da neutralidade, da impessoalidade de um Ele eterno” (BLANCHOT, 1987, p. 241).

Nesse sentido, a literatura, em sua errância e contestação de todo poder, faria objeção ao próprio poder negativo da morte e do morrer. Se, na negatividade da morte, reside a possibilidade da palavra (e do homem), como no pensamento hegeliano, no caso da literatura, revoga-se o antropológico “direito à morte”, a partir do momento em que o texto confere vida própria aos objetos que o compõem, abolindo o mundo e fazendo surgir em seu lugar uma série de objetos ausentes, sem um começo ou fim, que afirmam o que a linguagem havia negado. No espaço literário, a morte inscrita na negação da linguagem não se conclui e essa impossibilidade impede a síntese do processo dialético, convertendo-se em impotência de negar, ou seja, em impotência de agir no mundo⁴⁴.

2.4 A severa forma do vazio

Na esteira de sua intensa interlocução com a poesia francesa e de uma já então manifesta aversão a pressupostos românticos, João Cabral dialogou, de modo bastante particular, com alguns dos postulados da poesia autotélica e autorreferencial. Isso fica evidenciado, sobretudo, em sua produção na década de 1940. Já esboçado em *Pedra do sono* – que tem como epígrafe um verso de Mallarmé – e delineado em *O engenheiro* – obra em que a presença valeryana, explicitada em poemas como “A Paul Valéry” e “A lição de poesia”, pode ser mais amplamente rastreada na valorização do fazer e no culto ao engenho e

primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária: a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”.

⁴² Na crítica a Heidegger, Blanchot endossa o referido pensamento de Emmanuel Lévinas (2003, p. 47), para quem a morte é “abertura para o que não traz qualquer possibilidade de resposta”. “A morte”, dirá o filósofo lituano, “é a possibilidade da impossibilidade radical de ser-aí” (LÉVINAS, 2003, p. 68).

⁴³ “Hegel nos fala da positividade da negação onde o sujeito nega a natureza, assimilando-a e transformando-a e assim constituindo-se como homem; trata-se de uma ação criadora, que não é negatividade absoluta” (SCHÄFFER, 2002, p. 152).

⁴⁴ Sobre a impossibilidade da morte, o “fora” e o “neutro” em Blanchot, bem como sobre o diálogo do pensador francês com Lévinas, Heidegger e Hegel, ver o estudo minucioso de Leslie Hill (1997, p. 114-157).

ao intelecto –, esse ideário muito possivelmente atinge sua máxima expressão na baudelairiana dessacralização da lírica efetivada nos três poemas que compõem *Psicologia da composição*.

Nesse diálogo intertextual e simultaneamente definidor de uma singularidade poética, é possível notar como, para João Cabral, o problema da autonomia da escrita, análogo ao da atuação da consciência sobre a realização do poema, não se separa do problema da morte e da subjetividade. Quando se considera o conjunto dos temas e procedimentos mobilizados na elaboração da poética que aí se consolida – a luta contra o acaso; a busca pela esterilidade do canto; o ideal de pureza e assepsia da palavra; a desertificação dos quadros referenciais do poema; a procura pelo silêncio puro; a imposição da consciência, do cálculo, da razão como fatores de dessacralização lírica; a despersonalização como efeito imediato da radical objetivação da atividade poética; o fracasso como resultado preestabelecido desse projeto irrealizável –, enfim, quando se considera o conjunto dos temas e procedimentos do ideário estético de *Psicologia da composição*, é possível notar melhor como a orientação do fazer poético se dá a partir de uma problemática da morte.

No poema que intitula o tríptico, todas essas questões encontram-se articuladas de modo notório, como se pode notar já na seção introdutória:

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 um 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 (2008, p. 69).

Ao estabelecer como ponto de partida o mallarmeano “afastamento elocutório” do poeta, o poema acaba evidenciando de que modo o advento da palavra poética está condicionado menos ao papel cristalizador da atenção do que ao esvaziamento da subjetividade. O ato de palavra, esse gesto que se quer cindido do sujeito, aponta não propriamente para aquele que o realizou, mas para a técnica poética de um ausentamento. O sujeito, mostrando-se como ‘aquele que não está’, busca relacionar esse ausentamento a uma

exigência da escrita, como se percebe na seção seguinte, relativamente à atitude do poeta diante da “folha branca”, que “proscree o sonho” e “incita ao verso / nítido e preciso”:

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir
de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo (2008, p. 69-70)

Já citados no capítulo anterior, tais versos sugerem que a escrita implica uma necessária supressão do que a antecede. “Essa folha”, “esta praia”, “este verso” são elementos dêiticos que apontam para a própria enunciação e que somente na enunciação têm sentido⁴⁵. Mas, se a própria noção de subjetividade pressupõe essa remissão à enunciação, com esse eu que aí se refugia e se anula dá-se algo um pouco mais complexo. De sua proscricção depende o verso, mas, nessa mesma dependência, formula-se um impasse: afinal, como decretar o afastamento daquilo que não está, de algum modo, presente? Como pensar esse eu *apenas* como pura instância do discurso, sem anterioridade ou identidade, se, no poema, a própria metalinguagem mostra-se como técnica artística pela qual a subtração do sujeito implica a

⁴⁵ Articulando referências clássicas, medievais e contemporâneas, Giorgio Agamben discute de modo sistemático as implicações filosóficas e artísticas instauradas pela problemática dos pronomes. Em *A linguagem e a morte*, o ponto crucial dessa reflexão dá-se à luz das correspondências entre o “Dasein” [ser-o-aí] heideggeriano, que tem na morte sua possibilidade mais autêntica, e o conceito que Hegel desenvolve acerca do “Diese” [o isto], cuja apreensão pelo discurso acusa o poder negativo da linguagem. Os pronomes “Da” e “diese”, argumenta o filósofo italiano, têm em comum o fato de encerrarem uma negatividade radical. Para delimitar o espaço dessa negatividade, Agamben recorre às noções de “indicadores da enunciação” e de “shifters”, desenvolvidas por Benveniste e Jakobson, respectivamente. Como foi dito de passagem no capítulo anterior, Benveniste (1995, p. 227) relaciona uma série de “indicadores” (de tempo, pessoa, lugar, objeto etc.) com as “instâncias do discurso”, entendidas como o ato sempre único pelo qual a língua é atualizada. Os pronomes pessoais “eu” e “tu” são entendidos como signos vazios. Como afirma Benveniste (1995, p. 278), “*Eu* significa a ‘pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*’”. Tal constatação se estende aos demais indicadores da enunciação que atuam como dêiticos, e é neste ponto que se concentra o interesse de Agamben, mais precisamente, nas formas designativas em que o referente é identificado somente por meio da própria enunciação, não remetendo a uma realidade exterior. Com base nisso, Agamben (2006, p. 43) parte da constatação de que “os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento de linguagem*, no interior do qual unicamente algo pode ser significado” (*grifos do autor*). Propondo uma interpretação autorreferencial dos dêiticos “Da” – o “aí” que integra o “Da-sein” de Heidegger – e “Diese” – o “isto” hegeliano –, Agamben (2006, p. 51) argumenta que ambos significam: o “ter-lugar da linguagem, colher a instância de discurso. Tanto para Heidegger como para Hegel, a negatividade entra no homem porque o homem tem por ser este ter-lugar”.

anulação do que flui, foge e morre? Como deixar de considerar essa indistinção imagética e semântica entre o sujeito, a noite, a fonte, a fuga, a morte e tudo o que a lucidez da composição busca anular?

Não por acaso, é justamente o aspecto residual que dá o tom da seção seguinte. Ante o rigor intelectual que se imprime à composição, a página branca mostra-se como espaço de resíduo do que se suprimiu:

Neste papel
pode teu sal
virar cinza:

pode o limão
virar pedra:
o sol da pele,
o trigo do corpo
virar cinza.

[...]

Neste papel
logo fenecem
as roxas, as mornas
flores morais;
todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho (2008, p. 70).

O paradoxo está justamente no fato de aquilo que se suprime apresentar-se como parte integrante do fazer poético – subjetividade, indeterminação do sentido, da linguagem, da morte. Daí a tão conhecida particularidade que faz de João Cabral um poeta contra a poesia; é como se, para escrever, fosse necessária uma postura ativamente contrária à própria natureza da escrita poética, cuja força indomável é vista como ameaça ao rigor intelectual que se quer impor ao ato criativo. Não causa espanto que isso seja sugerido de forma tão direta em um trecho que chegou a ser retirado do poema na quinta edição da *Antologia poética*, de 1965 (Cf. MAMEDE, 1987, p. 6):

O poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco (2008, p. 70).

Cumprido considerar que se, em *Pedra do sono*, o poeta referia-se à poesia como “jardins de minha ausência / imensa e vegetal”, no poema dramático “Os três-mal amados”,

de 1943, já se delineava a tendência de uma mineralização dessa ausência – do que resulta, a rigor, um dos trechos mais paradigmáticos da subjetividade cabralina:

Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado — presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga (2008, p. 39).

A construtividade como atributo da fuga, o cimento armado do poema como signo indelével do que é impreciso, vago e alterável, a subjetividade do poeta como ponto indeterminado entre a ação de construir e a coisa construída. Dizer, nesse sentido, que “o poema, com seus cavalos, / quer explodir” ativa essa reciprocidade entre a criação poética e aquilo que o ato criativo, com tanta veemência, busca negar. De tal reciprocidade resulta tanto a radical cisão quanto a impossibilidade de distinguir, do que se cria de modo tão intensamente negativo, aquilo que se nega – o sujeito, a noite, a fonte, a fuga, a morte.

Certamente, essa permanência do que se busca suprimir é contrária às virtudes da atividade criadora enaltecidas no texto. Ter as palavras sob domínio e à disposição, como “abelhas domésticas”, tomar como matéria de poesia o que é da ordem do “dia aberto” e do “lúcido fuso”, a tentativa de fazer da lucidez da composição uma construção que persistirá contra a noite, é de tudo isso que se fala no poema. No entanto, sobre “a forma atingida” pelo lento e cuidadoso trabalho de criação paira a iminência do fracasso, de algo “que se rompe / ao peso, sempre, das mãos / enormes” (2008, p. 72).

Presente, a um só tempo, na base e na contraparte da poética solar, concreta e racional, a morte, inscrita na pedra, na negatividade do fazer poético e na ação mesma de negar, não apenas sintetiza o que o ideário poético rejeita, como preside a mineralização na qual se funda a solaridade, a concretude e o cálculo do poema.

Assim, sob tal perspectiva, uma das passagens mais conhecidas de *Psicologia da composição* pode ser lida como um modo pelo qual o poeta estabelece as diretrizes de uma poética fundamentada tanto na recusa quanto na afirmação cabal da finitude:

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

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

É mineral

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

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita (2008, p. 72).

Mineralizados (= desvitalizados), o papel, o verso, a palavra, o referente e a escrita querem-se imunes ao que perece, mas esse próprio aspecto está profundamente relacionado à morte, por sua negativa contingência (esse “verso que é possível não fazer”), por sua negação de tudo o que vive “quando em estado de palavra”; por sua negatividade constitutiva, que faz com que a “a fria natureza da palavra escrita” implique, de certa forma, uma anulação daquilo de que se fala.

A tentativa mesma de fazer do poema uma construção que, em sua busca por desvincular-se do sujeito, quer desvincular-se do que morre, mostra que a morte está no centro da mineralização cabralina. Nos versos finais da última seção do poema – que, por sinal, também chegou a ser suprimida –, há mais uma indicação nesse sentido:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio (2008, p. 73).

Novamente, ao vazio associa-se a ideia de cultivo. Como signo de ausência, o deserto se torna pomar do que não vive, espaço de pura negatividade, pois a positividade da palavra poética é também negativa. Tornar deserto é também desertar, retirar-se; e o deserto é o próprio poema. Com o que se evapora, mais uma vez, alude-se a uma desapareição. Nesse deserto-pomar, não há fruto, mas fome. Nada mais próprio à tanatografia do sujeito cabralino, que faz da morte sua questão fulcral, ao fazer da “severa forma do vazio” menos um atributo da palavra poética do que uma singular imagem da ausência/presença de si. Severo é o poeta, em seu trabalho de contenção do que é impulso, vertigem, imprevisto. Severa é a psicologia de sua composição, a tentativa de abolir o acaso e mineralizar e desertificar o poema. Severa,

não sem razão, é a imagem do autor construída pela obra, encenando-se à imagem e semelhança do vazio.

2.5 “Coisas de não”

Como se tem visto ao longo desta tese, são vários os indícios de que essa intensa indagação acerca da criação poética é movida pela tentativa de conceder ao poema o máximo de autonomia, desvinculando-o da instância criadora. Mas ainda mais numerosos são os indícios de que, lado a lado com essa valorização do texto em si – em que tem lugar uma paradoxal relação do poeta com a finitude –, a poesia de João Cabral problematiza, de modo igualmente intenso, a relação entre o texto e o mundo – relação na qual o papel da morte é igualmente decisivo e não menos paradoxal.

No contexto da obra cabralina, trata-se de uma questão fundamentalmente aporética, afinal, se o advento da palavra está em relação direta com o ausentamento do poeta e a supressão/mineralização do referente; se, com isso, postula-se um impedimento intrínseco à relação entre a palavra e a realidade extratextual, há de se considerar, por outro lado, a referencialidade tão característica da escrita cabralina, bem como seu engendramento assumidamente histórico-social. Em outros termos: influenciado conceitualmente por Baudelaire, Mallarmé, Valéry e, ao mesmo tempo, interessado, de fato, nas possibilidades de relação entre poesia e realidade concreta, João Cabral manifesta uma clara adesão a premissas como as que defendiam a autonomia e a autossuficiência do texto poético, bem como às que visavam estabelecer uma cisão entre o poema e aquele que o escreve; mas se recusa a postular a intransitividade da palavra poética e, portanto, sua impossibilidade de relação com o mundo.

Ainda que a especificidade da morte nesse processo tenha sido muito pouco discutida, não se trata de algo propriamente novo nos estudos sobre o poeta. Pelo contrário. Para Costa Lima (1995), é na resposta a essa problemática da lírica moderna que o poeta pernambucano começa por fundar a singularidade de sua poesia. O percurso de João Cabral, argumenta o crítico, procede do “eixo Baudelaire-Mallarmé”, mas, de imediato, “desaparecem o esoterismo e a tendência a nadificar o mundo, retirando da sua ausência a presença mesma do objeto poemático assim reafirmado” (LIMA, 1995, p. 213).

A diretriz da poesia cabralina será, pelo contrário, a do “concreto-real”. “Ela parte e volta ao concreto, em cada um destes momentos procurando mais intimamente dele se acercar, não por um processo de empatia, mas de nomeação” (LIMA, 1995, p. 257). É a busca pelo objeto concreto que coloca em xeque o poder nomeante da palavra, e não o oposto.

Desse modo, afastando-se da intenção de criar o “poema-em-si”, “Cabral não concede que a poesia necessite camuflar-se para se não confundir com o mundo ‘impuro’. Ao contrário, é mesmo por se mostrar em relação com ele, dele derivada embora sem com ele se equiparar, que deriva sua força possível” (LIMA, 1995, p. 254).

Com esse movimento que integra a preocupação com a transitividade do poema ao questionamento do próprio fazer poético, João Cabral teria realizado uma “traição consequente” das poéticas da modernidade, com as quais dialoga abertamente, desde sua estreia na literatura:

Mantendo a primazia da palavra e da inteligência sobre as emoções e os sentimentos, Cabral revê, entretanto, o que sua arte tem a ver com a realidade de que parte [...]. Nem para Baudelaire, nem para Mallarmé, nem para Valéry ou Guillén teria sentido impor-se novos deveres em virtude da comunicação que houvesse de ser feita [...]. E o que o distingue dos poetas estrangeiros que se lhe fizeram mais próximos não é tanto esta consciência, quanto a solução que visa. João Cabral compreende que ao poeta contemporâneo, ao lado de uma expressão nova, cabe a preocupação por um novo tipo de comunicação. Neste ponto não é possível traçar nenhum paralelo com os poetas citados, porquanto é a própria atitude perante o mundo que radicalmente se modifica. Enquanto neles a palavra tende a instaurar a aniquilação do real em que se tivesse baseado, em Cabral o poeta tem uma dupla responsabilidade, responsabilidade enquanto artista e não meramente ética. Responsabilidade artesanal, pela qualidade do que escreve, responsabilidade humana, embora também artesanal, em não fraudar a realidade pelo uso de um instrumento que, dela não sendo mais que um sinal, pode-se converter em uma peça contrária aos que nela vivem enganchados, sem outra possibilidade que a do viver pé no chão. Com esta carga de coordenadas, João Cabral se torna o autor de que, direta ou indiretamente, partem todos os nossos movimentos poéticos atuais [1966], preocupados com a qualidade de seu dizer e a comunicação que devem forçar (LIMA, 1995, p. 265-6).

Tratar-se-ia não de um retorno a noções clássicas de representação ou de uma superação evolucionista dos poetas que o antecederam, mas de um direcionamento à realidade, que, por integrar um projeto comunicativo mais amplo, como foi visto no capítulo anterior, não se identifica com concepções de referência ancoradas no que há de fantasmático⁴⁶.

⁴⁶ Aqui, parece pertinente pontuar algumas considerações de Compagnon (1996; 2001), em relação ao esquema de Friedrich. Compagnon aponta alguns pontos falhos do que chama de “narrativa ortodoxa da tradição moderna”, baseada na generalização sociológica de que toda história do poema moderno se resume à fuga diante de uma realidade desagradável. Não obstante, a autonomia da literatura em relação ao mundo, fundada sobre a noção de que o signo abole o real, teria misturado de forma indistinta e, sob muitos aspectos, superficial, o legado de Mallarmé às premissas de algumas das correntes teóricas mais influentes do século XX, como o formalismo russo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo. Seja questionando a explicação “histórico-genética” de Friedrich, seja apontando incongruências na tese antimimética de Barthes e Riffaterre – e, aqui, seria possível incluir diversos aspectos de pensadores como Blanchot e Foucault –, Compagnon (1996, p. 47) vale-se das objeções levantadas por Paul de Man para contestar “que o pretenso desaparecimento do objeto seja realizado, em Mallarmé, em proveito de uma lógica puramente intelectual e alegórica”. Nos textos mais herméticos do poeta francês, “as palavras [...] dependem também ou ainda de níveis de significações que permanecem

Além disso, no âmbito do diálogo intertextual com as poéticas da modernidade, há – ironicamente, para alguns – um dado biográfico de significativa relevância, a saber, o ingresso de João Cabral na carreira diplomática em 1945, o que, dois anos depois, levaria o poeta ao seu primeiro posto internacional, na Espanha⁴⁷. Somado a um adensamento da preocupação social e comunicativa do trabalho poético – assinalado de passagem no “mundo justo que nenhum véu encobre”, com o qual sonhava *O engenheiro* –, o fascínio diante da literatura espanhola, de inclinação realista e ancorada em fontes e formas populares, significou, dentre outras questões, certo afastamento da literatura francesa, tão presente nas bases do processo formativo de João Cabral (a carreira diplomática, ao que tudo indica, também contribuiu para o desenvolvimento da temática nordestina, que só aparece em sua obra depois do seu afastamento do país).

A influência francesa, de fato, não é abandonada. Em Baudelaire, Mallarmé e Valéry encontram-se matrizes de valorização da construtividade que nortearão todo o percurso poético cabralino. Mas a experiência espanhola inaugura outros horizontes, a começar pelo “*riguroso horizonte*”, de Jorge Guillén, não por acaso escolhido como epígrafe de *Psicologia da composição*. Esse horizonte severo é também o tema de “Fábula de Rafael Alberti”, poema dedicado ao poeta espanhol contemporâneo de Guillén e datado do mesmo ano de *Psicologia da composição*, mas publicado em livro somente em *Museu de tudo*, quase 30 anos depois⁴⁸. O caminho trilhado por Alberti será o percurso realizado pelo poeta pernambucano: “Fez o caminho inverso: / do vapor à gota de água / (não, da vida ao sono, / ao sonho, ao santo); / foi da palavra à coisa, / seja dolorosa a coisa, / seja áspera, lenta, difícil, / a coisa (2008, p. 587).

Na prática, esse caminho inóspito que, partindo da palavra, faz da “coisa” sua “causa”, consolida-se quando, em 1950, vem a público *O cão sem plumas*. Para dizer a “coisa”, o caminho inverso conduz não à “morte do real”, mas à “morte no real”, já que a morte não se

representacionais e simbólicos, isto é, dependem de significações prévias. Os poemas de Mallarmé querem todos dizer alguma coisa” (COMPAGNON, 1996, p. 47). Portanto, “se Mallarmé postula um limite não referencial para a poesia e tende de fato a reduzir o papel da referência em poesia, sua obra não se situa porém nesse limite, que a tornaria afinal de contas inútil, mas mais ou menos longe da assíntota que a ela conduz” (COMPAGNON, 2001, p. 138).

⁴⁷ Roniere Menezes (2011) discute com mestria essa questão da diplomacia em João Cabral, mostrando como as noções de exílio, fronteira, limite e modernidade, articuladas à experiência biográfico-diplomática, podem ser pensadas em termos de discurso artístico-literário. É nesse sentido que se pode dizer que, “em Cabral, Espanha e Pernambuco deslizam como afluentes e formam um terceiro rio. A escritura literária ativa a interpenetração de elementos que partilham dados em comum. Por conhecer, de modo pleno, os dois territórios, abrir-se a eles e deixar que invadam sua experiência, o poeta permite o surgimento do conceito de transdisciplinaridade em suas criações. A partir da desterritorialização de elementos culturais díspares, recompõe os motivos e as influências, reterritorializando as informações em uma nova produção literária (MENEZES, 2011, p. 84).

⁴⁸ O poema teve duas publicações em periódicos, em 1953, no Brasil, e em 1957, em Portugal (Cf. CARVALHO, 2006, p. 31-32).

difere tanto da vida nas margens do Capibaribe⁴⁹. O poeta da pedra, após o circuito autotético de *Psicologia da composição*, retorna ao que “flui”, mas o que flui agora é “como uma espada de líquido espesso / Como um cão humilde e espesso”. Essa espessura, densa de miséria (e, portanto, de fome e escassez) é associada à vida e ao “real”:

O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio

[...]

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas (2008, p. 84-85).

É ainda de uma morte igualmente espessa e real que se fala. O rio é o lugar da perda do fio de vida que resta aos homens que habitam suas margens. Estes,

Na água do rio
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama (2008, p. 74).

O encontro do rio indigente com o mar, na penúltima seção do poema, poderia ser lido como o enfrentamento entre essa impureza antilírica do resto e a poesia que se purifica ao evitar ou aniquilar o real:

⁴⁹ A vida precária, ou seja, a morte, teria sido uma motivação para o texto. Em entrevista a Secchin, em 1980, o poeta, referindo-se a *O cão sem plumas*, afirmou: “Esse livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em *O observador econômico e financeiro*. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto na Índia era de 29” (MELO NETO, 1980 apud SECCHIN, 1999, p. 329).

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio
seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no rio
são flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.

Depois,
o mar invade o rio.
Quer o mar
destruir o rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que resta nessa terra
pode crescer e explodir,
como uma ilha
uma fruta.

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos,
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada (2008, p. 82).

Nesse confronto, a penúria do rio adquire a mesma positividade negativa do poema, enquanto luta de contenção e construção (a própria ética da pedra). A propósito de “Antiode”, foi dito que a inutilidade da metáfora orgânica (“flor”) indicava a ineficácia da poesia morta. Em *O cão sem plumas*, tal proposição poderia, talvez, ser invertida: a utilidade da metáfora orgânica é a eficácia da vida (e da palavra) que resta. No instante em que finda seu curso e deixa de fluir, o que resta do rio junta-se ao resto de outros rios e resiste à força destrutiva do mar (resto e resistência compartilham uma mesma origem etimológica). O mecanismo dessa resistência é a lição poética de sua fábula:

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil

de uma fruta;
 a mesma força
 invencível e anônima
 de uma fruta
 — trabalhando ainda seu açúcar
 depois de cortada —.

Como gota a gota
 até o açúcar,
 gota a gota
 até as coroas de terra;
 como gota a gota
 até uma nova planta,
 gota a gota
 até as ilhas súbitas
 aflorando alegres.) (2008, p. 82-3).

Aqui, a “Fábula do Capibaribe” lembra aquela outra de Rafael Alberti. A opção do poeta, sua “simpatia calada”, recai não sobre o que foge, mas sobre a coisa que resiste, e, resistindo, revela a força de um engenho e de uma maturação, que, em mínimas porções (gota a gota), é capaz de fazer emergir uma construção onde tudo impele à perda e à desistência; “tudo o que resta nessa terra / pode crescer e explodir, como uma ilha / uma fruta”. Como o próprio poema.

No texto de abertura de *Paisagens com figuras*, o poeta retornará a esse aprendizado:

E neste rio indigente,
 sangue-lama que circula
 entre cimento e esclerose
 com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
 nas mucosas deste rio,
 morrendo de apodrecer
 vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
 é sempre a melhor medida.
 Mais: que a medida do homem
 não é a morte mas a vida⁵⁰ (“Pregão turístico do Recife”, 2008, p. 123).

Mais uma vez, o que está em questão não é a negatividade em si, mas seu agenciamento. Foi o que observou Benedito Nunes (2007, p. 48): “Todo ser violentado [...] é um cão sem plumas. Exposto a uma geral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que ele existe como realidade negada em si mesma”. No entanto, prossegue o crítico, “invadidas pelas águas do mar [...] as do rio se contraem, num

⁵⁰ Nesses versos finais, inverte-se um preceito bíblico-popular: “em seu fim é que se conhece o homem” (Eclesiástico; 11, 28).

adensamento resistente, que converte a negatividade de sua condição numa força contrária, de fruta que amadurece ou de luta que começa” (NUNES, 2007, p. 49). É nesse sentido que, “pela sua própria natureza carente [...] a realidade humana, concentrada na imagem do cão sem plumas, é uma realidade espessa e contundente, cortante e agressiva, capaz de afirmar-se a si mesma, rejeitando a negação que a reduz ao não-ser” (NUNES, 2007, p. 49).

Não se trata, portanto, de uma positividade engajada. Se há alguma positividade na poética de João Cabral, ela é, como se tem visto, sempre orientada por uma negatividade radical. Na tentativa de dizer a coisa, a negatividade se impõe sobre a configuração do quadro referencial cabralino, feito com “coisas de não: / fome, sede, privação”, como se diz em uma passagem de *Morte e vida Severina*. A presença do objeto/coisa/referente no poema, desse modo, é caracterizada por uma ausência constitutiva – do mesmo modo com que, sugestivamente, ocorre com o sujeito.

2.6 Morte, dessubjetivação, humor negro: o Nordeste cabralino

2.6.1 “Para fugir na morte da vida em poças”

Essa possibilidade de articulação entre a questão da subjetividade e a da referência nada tem de fortuita, e conduz, novamente, ao problema da autonomia do texto – em que, por sua vez, com se tem visto, a questão da morte é crucial. E, nesse ponto, parece oportuno retomar o pensamento de Costa Lima (2000), agora, sob outro ângulo, que não o de leitor-crítico de João Cabral, mas o de teórico da representação. Trata-se de uma perspectiva com o mérito de não somente pontuar o multifacetado imbricamento entre as noções de subjetividade, *mimese* e autonomia referencial, mas também de apontar um desconcertante nexos entre as teses imanentistas/antirrepresentacionais e uma disfarçada centralidade do sujeito, a pretexto de sua normativa anulação.

Rastreando e se contrapondo às concepções que, em maior ou menor grau, postulam a atuação de um “sujeito solar”, Costa Lima propõe o conceito de “sujeito fraturado” enquanto instância a ser considerada tanto na produção quanto na recepção do texto artístico, não como um efeito de uma fratura histórica específica (por exemplo, a pós-modernidade), mas como categoria historicamente indissociável do problema da representação⁵¹. Justamente por isso,

⁵¹ “Participante de uma história fraturada, sendo ele próprio fraturado, o sujeito mesmo é um agente-paciente (melhor se diria: um paciente agente fraturado). Suas representações, ainda quando fantasmáticas, não são menos sintomais. Renegá-las, considerá-las invenções de uma filosofia subjetivante, seria tomar o receptor das

quando se considera o problema da relação morte/escrita, torna-se ainda mais instigante a possibilidade de uma articulação entre as posições do teórico da representação e as do crítico basilar de Cabral.

Pois que pensar a subjetividade cabralina implica pensar o vínculo entre as representações do sujeito e aquilo de que se fala no poema – sem deixar de lado a mútua (e quase sempre mimetizada) constituição entre cada qual: sujeito, palavra, referente. Implica, portanto, pensar a questão da morte em relação a quem, como e o que se diz.

Na poesia de João Cabral, como se sabe, o Nordeste é o espaço mais próprio dessa questão – espaço discursivo de remissão ao espaço físico, geográfico, histórico e social. Ora, o Nordeste é também o espaço mais próprio da morte na poesia cabralina. Se, nesse espaço, encontram-se os elementos basilares de uma poética, é de se supor que essa poética que aí se fundamenta seja, afinal, uma poética da morte, e, portanto, profundamente relacionada a toda uma problemática do sujeito.

Quando, após “O cão sem plumas”, João Cabral retorna ao Capibaribe, no poema “O rio”, de 1954, é da nascente sertaneja que parte a relação da viagem, esta relatada na “voz” do próprio rio, que narra em primeira pessoa seu (dis)curso até o mar do Recife. Mas a nascente, no caso – como o poema –, dá-se em um espaço de esquecimento, desfalque, calcinação e resistência:

Por trás do que lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
[...]
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastava (“O rio”, 2008, p. 96).

Em *Morte e vida severina*, o percurso do retirante imita o do rio. Troca-se a nascente pelo nascimento de mais uma vida severina, mas, do mesmo modo, a morte antecede a vida –

propostas do assassino do sujeito mais submisso às suas representações” (LIMA, 2000, p. 135). A hipótese que se formula no bojo desse argumento é provocativa quanto à contradição de uma representação sem sujeito. Desse modo, como diz o autor a propósito da arte abstrata, vista como paradigma da ausência do sujeito, “em vez de tomar-se o abstrato como uma arte não-idolátrica, poder-se-ia pensar que ela comporta a possibilidade de ser a mais evidente manifestação contemporânea do poder do eu – o eu não se mostra no quadro (ou texto) mas no modo como a obra se submete à intencionalidade do criador e/ou à disposição interpretativa de seu analista” (LIMA, 2004).

a exemplo do que ocorre na experiência poética, como na já referida indagação de “O engenheiro”, em que se questionava “como o ser vivo / que é um verso [...] pode brotar / de germes mortos”.

E, na saga de Severino, insinua-se algo do percurso paradoxal do poeta, em sua busca pela poesia de “sol, luz, saúde”:

– Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina (2008, p. 153-154).

Secchin (1999, p. 300), com efeito, define, em poucas e pontuais linhas, as dimensões do problema da morte (e vida) no sertão cabralino: “Em Cabral, o sertão nasce para anunciar a morte: sertão, serThânatos. Natureza desfalcada, palco de atores – bichos, homens, rios – em perpétua retirada, ele também não deixa de ser, por contraste, o emulador de uma afirmação vital: viver nele, apesar dele”. O argumento vai ao encontro do que tem sido mostrado ao longo desta tese: é no “jogo entre devastação e resistência que a poesia de morte e de vida cabralina vai tentar traduzir o sertão. Traduzi-lo num viés etimológico: atravessá-lo, levá-lo além, de um ponto a outro: do verso do poeta ao reverso do deserto (ou desertão) onde a vida severina pede passagem” (SECCHIN, 1999, p. 300).

Tais questões são particularmente notórias na representação do rio no espaço sertanejo:

Desde que no Alto Sertão um rio seca,
a vegetação em volta, embora de unhas
embora sabres, intratável e agressiva,
faz alto à beira daquele leito tumba.
Faz alto à agressão nata: jamais ocupa
o rio de ossos areia, de areia múmia.

2

Desde que no Alto Sertão um rio seca,
o homem ocupa logo a múmia esgotada:
com bocas de homem, para beber as poças
que o rio esquece, e até a mínima água;
com bocas de cacimba, para fazer subir
o que dorme em lençóis, em fundas salas;
e com bocas de bicho, para mais rendimento
de seu fossar econômico, de bicho lógico.
Verme de rio, ao roer essa areia múmia,

o homem adianta os próprios, póstumos (“Na morte dos rios”, 2008, p. 310-311).

Nesse texto incluído em *A educação pela pedra*, o homem às margens do rio seco faz o que a vegetação mais hostil e agressiva não é capaz de fazer: ocupa o “leito tumba” do rio mumificado. Subverte-se a oposição entre morte e vida: o rio está morto e o homem é o verme que devora seu cadáver; o homem com boca de bicho que fala (pouco) vale-se disso para beber o pouco de água que resta no rio morto. A última palavra do poema resume essa morte aquém do instante derradeiro. O verme de rio aquém do verme de homem.

Outras imagens de “morte dos rios” são frequentes na obra de João Cabral, algumas abertamente relacionadas ao fluxo da vida e do tempo que o rio, personificado, exprime na “língua da água”, como neste outro poema de *A educação pela pedra*:

Os rios, de tudo o que existe vivo,
vivem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir
e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e assim viver para o rio
vale não só ser corrido pelo tempo;
o rio o corre; e pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo (“Os rios de um dia”, 2008, p. 326).

O rio define, isto é, conceitua e marca o fim da vida e do tempo; ele “aceita e professa, friamente”, o escoamento do tempo de vida que lhe resta. Note-se que, na primeira parte do poema, o que morre e o que permanece não se separam: “viver vale suicidar-se, todo o tempo”. O mesmo ocorre nos rios sertanejos, porém, nestes, a oposição entre a permanência da morte e a transitoriedade da vida são rearticuladas e intensificadas: interrompe-se o fluxo do rio que passa continuamente, como o tempo, pois o rio está, literalmente, de passagem. O que permanece é a seca; deitadas sobre “leitos de hotel”, as águas são efêmeras:

O que um rio do Sertão, rio interino,
prova com sua água, curta nas medidas:
ao se correr torrencial de uma vez,
sobre leitos de hotel, de um só dia;
ao se correr torrencial, de uma vez,
sem alongar seu morrer, pouco a pouco,
sem alongá-lo, em suicídio permanente
ou no que todos, os rios duradouros;
esses rios do Sertão falam tão claro
que induz ao suicídio a pressa deles:
para fugir na morte da vida em poças
que pega quem devagar por tanta sede (2008, p. 326).

Se “os rios duradouros”, percorrendo o tempo, prolongam a morte de cada instante, nos rios interinos do Sertão, é a vida que se escoia rápida, tão rápida que o suicídio (não do rio, mas do homem) se afigura como um meio de fazer com que “na morte” seja possível fugir “da vida em poças”. No verso final, pode-se vislumbrar toda a perícia do poeta. O adjetivo (“devagar”) no lugar do verbo põe em circulação uma série de significações trabalhadas ao longo do texto: divagação, vagueza, lentidão, vazio.

As relações de reciprocidade entre o rio morto e o discurso poético encontram-se condensadas em um dos textos conhecidos do poeta, “Rios sem discurso”, também incluído em *A educação pela pedra*:

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então, frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate (2008, p. 324).

O texto, dos mais conhecidos de João Cabral, recebeu da crítica análises minuciosas, livremente retomadas nesta breve leitura. Na expressão “sem discurso”, estão reunidas as linhas mestras do poema: ausência de voz, de oratória e de água (de vida); ausência de curso: dis-curso, com o prefixo indicando “separação”, “corte”, noções que, a propósito, coincidem com aquilo que é dito nos quatro primeiros versos do poema e, ainda, coincidem com a forma com que se diz – como sugere, por exemplo, a cisão ríspida do primeiro verso em “corta-se de vez”.

Anunciadas desde o título do poema, as analogias entre o rio e o discurso poético são intensificadas no decorrer do texto por processos de motivação do signo linguístico, estabelecendo reciprocidades entre “rio” e “linguagem”. Assim, a partir do quinto verso da primeira seção, a rede de equivalências começa a ser explicitamente entrelaçada: “Em situação de poço, a água equivale / a uma palavra em situação dicionária”. As demais equivalências decorrem dessa associação entre o “curso de água que cessa” e a “palavra inarticulada”, indicando, progressivamente, “mudez”, “falta de comunicação” e “corte da sintaxe”, de modo que, com a noção de “corte”, os dois últimos versos da primeira estrofe retomam e ressignificam os versos de abertura.

Opondo-se à primeira parte do poema, a segunda estrofe se desenvolve em torno do verbo “reatar”, adotando, nesse sentido, procedimentos igualmente semânticos e formais. No lugar da cisão, o trabalho de (re)construção. Excluindo-se “a grandiloquência de uma cheia” – afetação expressiva rejeitada pelo poeta –, a restituição do discurso-rio passa a depender do esforço coletivo entre todos os poços, lembrando de perto a estruturação de outro poema bastante conhecido de João Cabral, “Tecendo a manhã”. Partindo da palavra estanque e da sintaxe cindida, o poema chega à “frase”, à “sentença-rio”, ao “discurso único” e, por fim, à “voz”. O trabalho das águas segue os mesmos princípios do trabalho poético: a tentativa de comunicação, mais do que a mensagem em si, é uma forma de resistência e combate.

Que mesmo depois de reatado, o discurso já não possa fluir com facilidade, eis uma característica dos rios cabralinos que, como se vê, aplica-se ao modo de ser da poesia de João Cabral. Ao fim, não se pode distinguir a negatividade do espaço referencial da negatividade constitutiva do processo mesmo de referenciação⁵². Em todo caso, não se trata de um “falar sobre a morte”, mas de uma morte inscrita no que se diz e em como se diz, o que em muito ultrapassa a dimensão meramente temática e coloca-se, em termos de linguagem, como marca da emergência de uma subjetividade.

⁵² Termo entendido aqui na esteira do sentido atualmente proposto pela linguística textual, indicando um processo cognitivo-discursivo pelo qual se dá não uma remissão a um “real” exterior à linguagem, mas, sim, a construção/reconstrução de objetos de discurso, que, como tais, não preexistem às práticas simbólicas e intersubjetivas que os engendram (Cf. MONDADA; DUBOIS, 2003; KOCH, 2004). Por sua vez, ainda que pensada sob uma conceituação diversa, a negatividade dos processos de referenciação da poesia de João Cabral já estava plenamente assinalada na tese de Secchin (1999, p. 15), segundo a qual a criação cabralina “é deflagrada por uma ótica de desconfiança frente ao signo linguístico, sempre visto como portador de um transbordamento de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos”.

2.6.2 Cemitérios gerais

Nas correspondências isomórficas entre a escrita poética e o espaço referencial nordestino, essas marcas de subjetivação são constantemente reiteradas. O modo de ser pétreo, áspero, seco, cortante une o texto à paisagem. E note-se, desde já, que, para um poeta tão afeito à solaridade da expressão poética, não deixa de ser curiosa a quantidade de cemitérios presentes na poesia de João Cabral. Além da série sobre os cemitérios pernambucanos, inaugurada em *Paisagem com Figuras* e ampliada em *Quaderna* (com poemas sobre os cemitérios de Toritama, São Lourenço da Mata, Nossa Senhora da Luz, Floresta do Navio e Custódia), há poemas dedicados aos cemitérios alagoano e paraibano, bem como os textos “Cemitério na Cordilheira” e “Cemitérios Metropolitanos”, incluídos em *Agrestes*.

Na poesia de João Cabral, o próprio sertão figura como um grande cemitério – cemitério desprovido de monumento, arquitetura mais própria do vazio. E o que é um cemitério senão espaço ambíguo de memória e esquecimento, finitude e imobilização do devir, afirmação e dissimulação da morte?⁵³ Assim é o sertão cabralino, a ponto de ser possível especular em que medida esse espaço sertanejo apresenta-se como lugar não de uma exterioridade enunciativa, mas de uma subjetivação bastante particular que, como foi dito, tem na dessubjetivação seu movimento mais próprio.

Talvez por isso, a partir do momento em que passa a problematizar a referencialidade da palavra poética, a poesia cabralina passa, com mais e mais intensidade, a fazer do humor negro e da ironia dois de seus traços distintivos⁵⁴. Daí a possibilidade de se conceber a morte

⁵³ “De facto, se ontologicamente a morte remete para o não-ser”, argumenta Fernando Catroga (2010, p. 167), “é na memória dos vivos, enquanto imagens suscitadas a partir de traços com referente, que os mortos poderão ter existência (mnésica). Ganha desta maneira significado que a necrópole ocidental se tenha estruturado como uma textura de signos e de símbolos dissimuladores do sem-sentido da morte e simuladores da somatização do cadáver, e que o cemitério tenha sido desenhado como uma espécie de campo simbólico que, se convida à anamnese, encobre também o que se pretende esquecer e recusar”. É nesse sentido que “o cemitério”, prossegue o autor, “revela esteticamente o próprio inconsciente da sociedade através de uma trama simbólica, estruturada e organizada à volta de certos temas e mitos unificados por esta tarefa: reforçar, depois do caos, o cosmos dos vivos e imobilizar o devir, mesmo que se tenha de recorrer ao contraste (ambíguo) da imortalidade com o curso irreversível do tempo e da vida” (CATROGA, 2010, p. 170).

⁵⁴ À parte as diferenças conceituais entre humor negro e ironia, considerem-se as possibilidades de ligação de ambos com a morte e o esvaziamento do sentido preestabelecido. Se, sob uma perspectiva ampla, ironia e humor em muito se assemelham, as tentativas teóricas de uma conceituação mais precisa do que cada noção designa apontam para importantes distinções. Dessa forma, ainda que uma definição definitiva nesse sentido seja, sob muitos aspectos, algo inviável, pode-se pensar a ironia como “uma estrutura comunicativa”, que prevê o agenciamento da linguagem por parte de um enunciador-ironista, bem como o reconhecimento intersubjetivo dos efeitos de sentido em jogo na interação (DUARTE, 2006, p. 18-20). Por sua vez, o humor negro – termo de matizes freudianos cunhado por André Breton, em sua *Anthologie de l'humour noir* (1940) e que talvez indique um dos mais estreitos liames entre a poética cabralina e a estética surrealista – caracteriza-se justo por sua negatividade radical e aversão ao sentimentalismo que, usualmente, tem na morte sua máxima expressão. Como

como marca do sujeito cabralino. Veja-se, nesse sentido, o que se dá em dois dos poemas mais mordazes de *A educação pela pedra*: “O urubu mobilizado” e “Duas das festas da morte”⁵⁵.

No primeiro caso, a ironia tem por alvo o momento extremo da morte. O adjetivo no título do poema destaca, desde já, a importância cívica (e política) do urubu durante a seca:

Durante as secas do Sertão, o urubu,
de urubu livre, passa a funcionário.
O urubu não retira, pois prevendo cedo
que lhe mobilizarão a técnica e o tacto,
cala os serviços prestados e diplomas,
que o enquadrariam num melhor salário,
e vai acolitar os empreiteiros da seca,
veterano, mas ainda com zelos de novato:
aviando com eutanásia o morto incerto
ele, que no civil quer o morto claro (2008, p. 313).

Mais irônico do que o vocabulário burocrático, talvez seja o zelo do urubu em “não retirar” para não ter sua técnica imitada pelos retirantes. E ainda mais irônica é sua abdicação por uma vida melhor, sacrificando-se, caridoso e voluntário, para socorrer os “empreiteiros da seca”, “aviando com eutanásia o morto incerto”, ele que, oficialmente, só se alimenta com o que já morreu. Na estrofe seguinte, essa mórbida caridade se confunde satiricamente com a de um clérigo:

Embora mobilizado, nesse urubu em ação
reponha logo o perfeito profissional.
No ar compenetrado, curvo e conselheiro,
no todo de guarda-chuva, na unção clerical,
com que age, embora em posto subalterno:
ele, um convicto profissional liberal (2008, p. 313).

diz Breton (1966, p. 15-16): “*l'humour noir est borné par trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité. (l'énumération serait longue), mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité à l'air perpétuellement aux abois, la sentimentalité toujours sur fond bleu, et d'une certaine fantaisie à court terme, qui se donne trop souvent pour la poésie, persiste bien vainement à vouloir soumettre l'esprit à ses artifices caducs, et n'en a sans doute plus pour longtemps à dresser sur le soleil, parmi les autres graines de pavot, sa tête de grue couronnée*”.

⁵⁵ Desde já, é interessante notar que, com sua ironia corrosiva, Cabral se (re)aproxima de Baudelaire justamente no aspecto negligenciado pela tese do imanentismo literário: “Ora, essa ironia, desconhecida pela intriga histórico-genética, era magistral em Baudelaire, que dela propunha uma definição em *Da essência do Riso*, como o resultado [...] de uma ‘dualidade permanente, o poder ser ao mesmo tempo nós mesmos e um outro’. Mas a narrativa ortodoxa privilegia o lado trágico ou mallarmeano da dobra crítica, em detrimento da ironia e da melancolia baudelaireanas; ela escolhe, em Baudelaire, os traços adequados para fazer dele um ponto de partida; ela privilegia um certo Baudelaire, em detrimento do outro. A dualidade é, porém, essencial na verdadeira modernidade baudelaireana” (COMPAGNON, 1996, p. 48).

Em “Duas das festas da morte”, a ironia não é menos incisiva. Na primeira estrofe, o poema tematiza a morte “com muita pompa, protocolo, e ainda mais cenografia”, como é dito na conversa entre os dois coveiros de “Morte e vida severina”:

Recepções de cerimônia que dá a morte:
o morto, vestido para um ato inaugural;
e ambiguamente: com a roupa do orador
e a da estátua que se vai inaugurar.
No caixão, meio caixão meio pedestal,
o morto mais se inaugura do que morre;
e duplamente: ora sua própria estátua
ora seu próprio vivo, em dia de posse (2008, p. 310).

A essa oratória cerimoniosa da morte, que consagra solene e ironicamente o cadáver, opõe-se de maneira drástica a “festa”, tematizada na segunda estrofe:

Piqueniques infantis que dá a morte:
os enterros de criança no Nordeste:
reservados a menores de treze anos,
impróprios a adultos (nem o seguem).
Festa meio excursão meio piquenique
ao ar livre, boa para dia sem classe;
nela, as crianças brincam de boneca,
e aliás, com uma boneca de verdade (2008, p. 310).

Irônica é a relação de causa e efeito (não necessariamente nessa ordem) entre os dois primeiros versos. Do mesmo modo, irônico é o fato de o leitor não poder decidir se o enterro de uma criança é motivo de festa pela vida que se abrevia ou se pelo “dia sem classe”, de “excursão” e “piquenique ao ar livre”, em que as crianças que seguem o enterro podem, afinal, brincar “com uma boneca de verdade”. E não menos irônica é a oposição propriamente dita em relação à oratória da estrofe anterior: etimologicamente, “infância” significa “incapacidade de falar”.

2.7 O sujeito, o cassaco e o dentro vazio: a morte em *Dois parlamentos*

Se a poesia dita social do poeta é marcadamente irônica e permeada de humor negro, o caso de *Dois parlamentos* é ainda mais singular. Nesse texto, de 1960, a morte é de tal modo determinante que, anos mais tarde, em *Museu de tudo*, João Cabral comentaria, em tom anedótico:

Com Rubem Braga, certa vez,
 lia em provas “Dois Parlamentos”.
 Na manhã ipanema e verão,
 em volta do alto apartamento,
 sem que carniça houvesse perto,
 sem explicação, todo um elenco
 de urubus se pôs a rondar
 a cobertura, em voos pensos:
 como se farejassem a morte
 no texto que estávamos lendo
 e se a inodora morte escrita
 não fosse esconjuro mas treno (“Lendo provas de um poema”, 2008, p. 371).

Integralmente voltado para a morte no espaço nordestino, *Dois Parlamentos* retoma motivos já presentes na série sobre os “cemitérios nordestinos” – aquilo de que se fala sem cessar é a morte (ou a vida que se lhe equivale); morte anônima, em série, em escala industrial, plenamente integrada ao espaço referencial.

Se é no modo de falar que se reconhece o humor mordaz, em *Dois parlamentos*, o que mais chama atenção nesse aspecto modal é justamente a exterioridade enunciativa, apontando – ou, mais precisamente, encenando⁵⁶ – uma distância entre o ato de linguagem e aquilo de que se fala. *Dois parlamentos* (parla, parolar, palavra, falatório) são duas falas, dois olhares distintos sobre a morte no espaço nordestino: a fala com “sotaque sulista” e “ritmo senador”, intitulada “Congresso no Polígono das Secas”, voltada para o espaço sertanejo; e a seção “Festa na Casa-Grande”, com “sotaque nordestino” e “ritmo deputado”, sobre o cassaco de engenho da Zona da Mata.

Cada segmento estrutura-se em blocos/estrofes numerados de maneira não linear, disposição que, como bem notou João Alexandre Barbosa (1975), é, em si mesma, irônica, na medida em que sugere duas orientações de leitura – uma descontínua, lendo-se as seções na ordem em que aparecem no poema; outra contínua, lendo-se as seções de acordo com a numeração linear –; duas orientações de leitura que reiteram o mesmo discurso negativo. Daí o singular efeito irônico, ao que se soma toda uma série de operações não menos irônicas, tampouco menos negativas.

É o que ocorre, de imediato, com a perspectiva dos enunciadores. Por “sotaque sulista” e “ritmo senador” entenda-se a retórica de quem vê e enuncia a seca de fora. E mais do que

⁵⁶ O texto tem vários traços de teatralidade, daí o caráter de encenação que lhe é constitutivo. Sua estrutura é teatral, toda em discurso direto e, segundo as declarações do autor, a motivação do poema veio de uma apresentação de teatro: “O Antônio Abujamra montou um espetáculo em Madri com 5 ou 6 pessoas enfileiradas de costas para a plateia. Elas iam se virando, recitavam um poema de poeta brasileiro e tornavam a dar as costas. Eram poemas soltos de Schmidt, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e outros. O espetáculo tinha grande força dramática. Então eu imaginei escrever um recital desse tipo, que é *Dois parlamentos* (MELO NETO, 1981 apud ATHAYDE, 1998, p. 113).

isso: a retórica de quem zomba e ri da seca que impele tudo à morte, fazendo do sertão um grande cemitério, que não apenas recebe os mortos, antes, os gera, menos que natimortos, mas, como se diz no poema, “mortinatos”:

– Cemitérios gerais
 onde não só estão os mortos.
 – Eles são muito mais completos
 do que todos os outros.
 – Que não são só depósito
 da vida que recebem, morta.
 – Mas cemitérios que produzem
 e nem mortos importam.
 – Eles mesmos transformam
 a matéria-prima que têm.
 – Trabalham-na em todas as fases,
 do campo aos armazéns.
 – Cemitérios autárquicos,
 se bastando em todas as fases.
 – São eles mesmos que produzem
 os defuntos que jazem (2008, p. 247).

Poesia da morte, poesia do não. Sendo negativa a perspectiva dos enunciadores, bem como a temática em questão e a própria estrutura da expressão verbal – todas as falas dessa primeira parte são explicitamente regidas pelo advérbio “não” –, fundamentalmente negativo é o objeto de zombaria: o sertão, espaço de tal modo negativizado que, alheio a comiserações de qualquer espécie, é afim ao escárnio, ao desprezo, à agressão. “– O jeito é mesmo consagrar / cemitério a região”, concluem sadicamente os enunciadores sulistas, sob o argumento de que “– Assim, há cemitério / que a tudo aqui morto comporte. – Consagrar tudo um cemitério / é tudo o que se pode” (2008, p. 248).

Voltada para a violência, a pobreza, a privação, a negatividade cabralina destitui, afinal, a morte de qualquer sentimentalidade, morbidez ou cerimonialismo; e, ante o desumano e abominável, opta não pela caridosa consternação, mas pelo humor negro. O que se positiviza no poema não é senão a própria negatividade, a morte da qual se ri, como se apenas a agressividade desse humor ferino pudesse fazer frente à negatividade maior da morte descrita no espaço sertanejo.

Essa serialização do negativo fica sugerida de maneira mais nítida quando se leva em conta a relação entre o humor negro e a já mencionada negação de toda uma retórica da morte:

– Cemitérios gerais
 onde não é possível que se ache
 o que é de todo cemitério:

os mármore em arte.
 – Nem mesmo podem ser
 inspiração para os artistas,
 estes cemitérios sem vida,
 frios, de estatística.
 – Se muito, podem ser
 tema para as artes retóricas,
 que os celebram porém do Sul,
 longe da tumba toda.
 – Isto é, para a retórica
 de câmara (câmara política)
 que se exercita humanizando
 estes mortos de cifra (2008, p. 247-248).

Com isso, a negatividade do poema se volta contra os próprios enunciadores, como se o poeta caçoasse da zombaria, sugerindo uma troça da troça, uma satirização do escárnio. Daí a impossibilidade de se reconhecer a exterioridade discursiva como um “fora sem dentro”, como observa Alfredo Bosi (2004, p. 201) a propósito da segunda parte de *Dois parlamentos*, referindo-se à tendência de se conceber a poesia cabralina como puro “jogo de sintagmas bem regrados onde tudo se esgota na superfície verbal, sem horizontes extratextuais nem dimensão existencial”. Em outros termos, se “a substituição da perspectiva pelo descentramento e a exploração da palavra prosaica, denotativa, [querem] dar ao leitor a impressão de um fora sem dentro”, argumenta o crítico, “o dentro é o calor da empatia, ou o gelo do distanciamento; e, no bojo deste, a oblíqua sátira do rico que presume saber tudo do cassaco de engenho” (BOSI, 2004, p. 12).

À luz do que tem sido exposto ao longo desta tese, cumpre notar, novamente, como esse dentro aparentemente vazio é a figuração mais própria do sujeito cabralino. Em “Festa na Casa-Grande”, tal suposição se reforça de modo substancial. O ritmo é “deputado” e o sotaque, nordestino. O lugar enunciativo é o do senhor de engenho e aquilo de que se fala é o cassaco, designação já pejorativa e degradante do trabalhador das usinas – o mesmo termo designa também o gambá, por sua folclórica atração pela aguardente de cana.

À maneira do que ocorre na seção anterior do poema, o que se diz e o modo mesmo de dizer articulam-se a partir de uma negatividade que se desdobra em sucessivas operações negativas. Desse modo, já de início, à violência da desumanidade do cassaco soma-se a violência do ostensivo desprezo com que o cassaco figura nas vozes que enunciam da Casa-Grande. Assim, produzem-se efeitos de um humor agressivo, negativo não somente por satirizar a condição degradante do cassaco, mas, sobretudo, por explicitar, em sua mais crua expressão, a degradação no discurso dos senhores de engenho, que degradam o já infinitamente degradado cassaco:

– O cassaco de engenho
de longe é como gente:
– De perto é que se vê
o que há de diferente.
– O cassaco de engenho,
de perto, ao olho esperto:
– Em tudo é como homem,
só que de menos preço.
– Não há nada de homem
que não tenha, em detalhe,
e tudo por inteiro,
nada pela metade.
– É igual, mas apesar,
parece recortado
com a tesoura cega
de alfaiate barato (2008, p. 257).

Tomadas em conjunto, as duas seções do poema mostram como, tendo no espaço nordestino sua mais paradigmática expressão, subjetividade, morte e escrita encontram-se profundamente relacionadas na poesia de João Cabral. De imediato, é um mesmo vazio que rege as figurações do sujeito, da morte e de uma poética do despojamento e da falta, avessa ao excesso e a qualquer ideia de plenitude. Como no deserto anfiônico:

– Nestes cemitérios gerais
não há a morte excesso.
[...]
– A morte aqui não é bagagem
nem excesso de carga.
– Aqui, ela é o vazio
que faz com que se murche a saca (2008, p. 249).

E igualmente parecem coincidir as desmistificações da morte, da atividade criadora e da concepção de poesia daí resultante, todas destituídas de qualquer profundidade, poeticidade, lirismo. É de uma morte “inenfática”, sem eloquência que se fala:

– A morte aqui é ao ar livre,
seca, sem o ressaibo
natural noutras mortes
e no sabor de Rilke ou de cravo.
– Ela não é nunca a presença
travosa de um defunto,
sim morte escancarada,
sem mistério, sem nada fundo (2008, p. 249).

Em consonância com o que na morte é destituído de lirismo, é também de uma morte sem identidade e sem resíduos de que se fala “– Todos morrem em prosa, / como foram, ou dormem”; e, ao morrerem, não deixam vestígios:

– Cemitérios gerais
que não toleram restos. [...]
– Talvez porque os mortos que têm
não tenham tal resíduo, a alma (2008, p. 254).

Na esteira desse morrer sem deixar rastros, não menos sugestiva, como se vê, é a semelhança entre o anonimato da morte descrita e o ideal de dessubjetivação que orienta a poética cabralina. Dessa forma, pode-se, a rigor, rastrear uma série de similaridades entre as figurações do eu no poema e a morte anônima no espaço nordestino: “– Nestes cemitérios gerais / não há morte pessoal. / – Nenhum morto se viu / com modelo seu, especial” (p. 250). E o mesmo pode ser dito quando aquele que morre é, aparentemente, representado como indivíduo:

– O cassaco de engenho
quando o carregam, morto:
– É um caixão vazio
metido dentro de outro.
– É morte de vazio
a que carrega dentro:
– E, como é de vazio,
ei-lo que não tem dentro. [...]
– O enterro do cassaco
é o enterro de um coco:
– Uns poucos envoltórios
em volta do centro oco (2008, p. 263).

Não estaria nessa potencial equivalência entre a concepção de subjetividade de João Cabral e a referencialidade histórico-social que lhe é característica uma pista sobre a posição ética do poeta? E, nesse sentido, esvaziar com tanto afincos a presença do eu no poema e enunciar o vazio do referente não seriam ações, de algum modo, complementares?

2.8 Tempo e memória: da pedra à perda

Indícios dessa complementaridade entre o vazio do referente e o esvaziamento das marcas de subjetividade podem ser mais claramente vislumbrados na já referida inflexão da poesia de João Cabral após *A educação pela pedra*, quando a presença da memória passa a ser mais atuante. E, como se discutirá melhor adiante, essa abertura à expressão da memória e dos

afetos opera uma verdadeira ressignificação na poesia de João Cabral. Posto que a memória implica uma relação com o tempo, no centro dessa ressignificação está a questão da morte.

De fato, a finitude e o fluir do tempo constituem, desde o início, uma característica fundamental do fazer poético cabralino, presente ao longo de toda a obra de João Cabral, ainda que, muitas vezes, de maneira indireta, mas nem por isso pouco intensa, como ocorre, por exemplo, com as várias imagens do deserto, do rio estanque e, sobretudo, da pedra.

Para um melhor dimensionamento da importância da questão do tempo/memória na obra cabralina, comparem-se as figurações do tempo na obra que João Cabral considerava a expressão mais de seu ideário estético, *A educação pela pedra*, e a obra seguinte, que já no título pontua a presença da memória: *Museu de tudo*.

Em *A educação pela pedra*, atinge o ápice a tendência, já delineada nos livros anteriores, de tematizar o tempo à luz da tensão entre a consciência do vazio e a vontade de concreção, entre o fluir e a contenção; em outros termos, trata-se daquilo que Agnaldo Gonçalves (1989) pontua de modo direto já no título de seu estudo sobre João Cabral: um movimento de transição e, simultaneamente, permanência. Para falar daquilo que por natureza escapa e não se pode deter, o poeta não prescinde da matéria. O tempo, nesse sentido, pode materializar-se em um simples *chiclets*:

Quem subiu, no novelo do *chiclets*,
ao fim do fio ou do desgastamento,
sem poder não sacudir fora, antes,
a borracha infensa e imune ao tempo;
imune ao tempo ou o tempo em coisa,
em pessoa, encarnado nessa borracha,
de tal maneira, e conforme ao tempo,
o *chiclets* ora se contrai ora se dilata,
e consubstante ao tempo, se rompe,
interrompe, embora logo se reemende,
e fique a romper-se, a reemendar-se,
sem usura nem fim, do fio de sempre.
No entanto quem, e saberente que ele
não encarna o tempo em sua borracha,
quem já ficou num primeiro *chiclets*
sem reincidir nessa coisa (ou nada).

2

Quem pôde não reincidir no *chiclets*,
e saberente que não encarna o tempo:
ele faz sentir o tempo e faz o homem
sentir que ele homem o está fazendo.
Faz o homem, sentindo o tempo dentro,
sentir dentro do tempo, em tempo-firme
e com que, mascando o tempo *chiclets*,
imagine-o bem dominado, e o exorcize (“Para mascar com *chiclets*”, 2008, p. 338).

Enquanto os versos da primeira estrofe parecem imitar a mastigação repuxada e prolongada do chiclete, os versos da segunda seção sugerem que, encarnado no objeto, “o tempo em coisa” pode, afinal, ser exorcizado (o que já seria sugestivo, uma vez que isso, de fato, acontece na poesia cabralina). Mas, em sua totalidade, o poema exprime repulsa ao *chiclets*, justamente pela consubstanciação entre a borracha e o tempo. Nessa repulsa, há uma pista da instância subjetiva, projetando-se de relance, na indefinição do pronome, na indeterminação da categoria de pessoa e na incompletude das estruturações sintáticas. “Quem pôde não reincidir no *chiclets*”, o fez por ser, no fundo, incapaz de dominar e exorcizar o tempo. Trata-se de um poema sobre o “não poder” diante do tempo e, portanto, da morte; inclusive, é possível supor que essa impotência seja estrategicamente encoberta pela posição sintática do “não” em relação ao verbo “poder”, como ocorre por duas vezes no poema.

Outro importante recurso empregado na abordagem do tempo consiste na utilização de coordenadas espaciais que permitam estabilizá-lo, conferindo alguma consistência à sua imaterialidade e enfraquecendo o ímpeto de seu fluxo inestancável. É o caso de “Uma mulher e o Beberibe”:

Ela se imove com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)
daqueles rios do litoral do Nordeste
que os geógrafos chamam “rios fracos”.
Lânguidos; que se deixam pelo mangue
a um banco de areia do mar de chegada;
vegetais; de água espaço e sem tempo
(sem o cabo por que o tempo a arrasta) (2008, p. 315).

É como se a estagnação do rio e da mulher fosse capaz de deter o andamento do tempo. Somando-se às imagens trabalhadas em *O cão sem plumas*, relativamente à vida que resta e resiste, a presença do elemento feminino, aqui, é bastante sugestiva e será retomada no capítulo seguinte. Mas atente-se, doravante, para as correspondências miméticas entre o espaço do mangue e o espaço da mulher. O rio,

Adulto no mangue, imita o movimento
que há pouco imitara dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré) (2008, p. 315).

Se, ao longo do poema, o mangue e a mulher têm em comum a falta de força e a imobilidade, e se essa languidez plástica é o que modela a impressão que ambos proporcionam de que o tempo pode ser contido e suspenso, o último verso introduz uma nova

correspondência que, mesmo entre parênteses, excetuada (“fora...”) e elíptica, acaba por desestabilizar o “imovimento”, indicando excitação e fecundidade: o tempo “do cio e da prenhez da maré”.

Em “Habitar o tempo”, dá-se algo semelhante:

Para não matar seu tempo, imaginou:
 vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
 no instante finíssimo em que ocorre,
 em ponta de agulha e porém acessível:
 viver seu tempo: para o que ir viver
 num deserto literal ou de alpendres;
 em ermos, que não distraiam de viver
 a agulha de um só instante, plenamente.
 Plenamente: vivendo-o de dentro dela;
 habitá-lo, na agulha de cada instante,
 em cada agulha instante: e habitar nele
 tudo o que habitar cede ao habitante (2008, p. 339).

Logo de início, o texto marca o espaço imaginativo de um sujeito indeterminado que, jogando com os sentidos “literais” e figurados de uma expressão corriqueira (“matar o tempo”), busca invertê-la, propondo-se a viver o tempo “ao vivo”, “no instante finíssimo em que ocorre”. Nos versos seguintes, o poeta parece dialogar com a própria obra. O tempo, o deserto e o alpendre haviam sido correlacionados, por exemplo, em “O alpendre no canavial”, poema de encerramento do livro que antecede *A educação pela pedra*. A remissão não é fortuita. No poema de 1961, o alpendre, rodeado pelo deserto do canavial, conferia espessura ao vazio do tempo; o tempo era convertido em “coisa capaz de linguagem”, coisa que se abandonava lenta, como as águas do mangue. O alpendre, por isso, transformava-se em “laboratório: onde se aprende / a aprender as coisas por dentro” (2008, p. 302). Na segunda seção de “Habitar o tempo”, é como se alguns termos desse aprendizado fossem revistos:

E de volta de ir habitar seu tempo:
 ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
 e como além de vazio, transparente,
 o instante a habitar passa invisível.
 Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
 matar o tempo, enchendo-o de coisas;
 em vez do deserto, ir viver nas ruas
 onde o enchem e o matam as pessoas;
 pois como o tempo ocorre transparente
 e só ganha corpo e cor com seu miolo
 (o que não passou do que lhe passou),
 para habitá-lo: só no passado, morto (2008, p. 339).

Aqui, seja no alpendre ou no deserto, o “tempo ao vivo” “passa invisível” e corre “vazio, transparente”. O raciocínio que se segue faz com que a expressão “matar o tempo” volte-se contra si mesma: “para não matá-lo, matá-lo”. No lugar do vazio, a coisa; no lugar do deserto, as ruas. Certo, mas, levando-se em consideração as expectativas do título do poema e dos versos de abertura, o poeta fracassa. Na dualidade entre a permanência (o que não passou...) e a transitoriedade (... do que lhe passou), esta parece prevalecer sobre aquela, como sugere a constatação final (o adjetivo “morto”, aliás, pode referir-se tanto ao tempo como ao habitante).

A isso se acrescenta a seguinte passagem do poema permutativo⁵⁷ “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, pois a bifurcação, no caso, é bastante reveladora:

Exceção aos desertos: o da Caatinga,
que não libera o homem, como outros,
para que ele imagine ouvir-se mundos
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;
para que, só e entre coisas de vazio,
de vidro igual ao do que não existe,
o homem como lhe sucede num deserto,
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;
embora um deserto, a Caatinga atrai,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se, ser; a Caatinga fere
e a idéia-fixa: com seu vazio em riste (2008, p. 328).

O poema mostra o quão decisiva é a presença do Nordeste na relação sujeito/morte/escrita; a Caatinga não apenas relativiza o espaço imaginativo de “Habitar o tempo”, como também identifica, nesse espaço, a presença solitária de um “eu” que (se) imagina “ouvindo-se a máquina bicho do corpo” e sentindo “coisas ao sentir-se”. Como é dito na estrofe seguinte:

habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir viver para habitar-se,
mas que logo surgem como viciosamente
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
que não se quer deserto, reage a dentes (2008, p. 328).

Entre o recusado deserto de si e o deserto sertanejo, há um único, mas multifacetado, ponto em comum: a morte. Do tempo inabitável, passa-se ao inabitável Sertão; porém, nesse

⁵⁷ Um dos traços distintivos de *A educação pela pedra* diz respeito aos poemas emparelhados, nos quais há permutação total ou parcial de versos e de estrutura – experiência composicional nova, mas que remonta a processos formais presentes nas obras anteriores, como a relação dinâmica entre os versos (*Dois parlamentos*) e a composição em série (*Serial*).

último caso, no espaço contrário à vida, há quem (ou o que) viva mesmo assim. Retorna-se, então, ao impasse entre a rejeição ao que perece e a aproximação em relação ao que, estando aquém da vida, torna-se como que imune à morte.

Ora, que esse ideal seja revisto a partir de *Museu de tudo* é algo que se percebe claramente a partir de um poema como “O autógrafo”. A própria datação do texto, 1946, reforça a ideia de uma relação com o tempo indicativa de questões concernentes menos ao momento em que o texto foi supostamente escrito do que quando foi publicado, três décadas depois:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no voo interrogante do poema.
[...]
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio (2008, p. 383).

À luz dos versos iniciais, o próprio título do poema aponta para esse movimento de ressignificação do passado à luz do presente, pois “autógrafo”, no campo bibliológico, indica o manuscrito original – que o poeta diz copiar. Com isso, a constatação de que “o tempo do poema não há mais”, longe de indicar a ideia de espaço sem tempo – tão presente na poesia anterior de João Cabral –, aponta para a consciência de uma perda; uma perda, por assim dizer, proustiana. Isso, aliás, parece se confirmar em outro poema do livro, o pouco considerado “Anúncio para cosmético”:

Nada há contra o tempo.
O homem tudo o que pode
é fechar-se ao espaço
redondo que o envolve;
[...]
Mas o tempo é de dentro;
dentro ele faz-se, escorre,
e esse escorrer interno
não há nada que o corte (2008, p. 382).

Acrescente-se a isso o que se diz em “Duplicidade do tempo”, e o resultado conduz a um *topos* poético bem distinto daquele de *A educação pela pedra*:

O níquel, o alumínio, o estanho,
e outros assépticos elementos,

ao fim se corrompem: o tempo
injeta em cada um seu veneno.

A merda, o lixo, o corpo podre,
os humores, vivos dejetos,
não se corrompem mais: o tempo
seca-os ao fim, com mil cautérios (2008, p. 374).

Não obstante o texto retomar oposições definidoras de um ideário estético, como aquelas entre o asséptico e o putrefato, o limpo e o sujo, o incorruptível e o que se deteriora, há uma substancial inversão de perspectiva, sobretudo quando se consideram os preceitos da busca que o poeta empreendia na década de 1940, procurando na ordem da pedra uma presença que não se gasta, mas permanece “fora do tempo / que não a mede”.

Agora, o que parece resistir à passagem do tempo é corrompido, ao passo que aquilo que perece e se desfaz, paradoxalmente, é visto como algo que já não mais se deteriora. São várias as implicações desse processo sobre alguns parâmetros já estabilizados na recepção da poesia de João Cabral, daí o inevitável “estranhamento de determinada crítica, ou de determinada leitura” da obra cabralina, como observou Sebastião Uchoa Leite (1986, p. 141), que vê em *Museu de tudo* um movimento pendular de retorno a aspectos que ficaram em segundo plano, com o relevo dado à matéria histórico-social⁵⁸. Dentre tais aspectos, está certa ideia de fecalidade, que retoma e, de certa forma, redimensiona alguns dos postulados de “Antiode”, o que fez com que Affonso Romano de Sant’anna (1975), à época do lançamento de *Museu de tudo*, identificasse, nessa retomada, impasses iminentes de um “projeto em crise”⁵⁹.

Com efeito, tanto em “Antiode” quanto em *Museu de tudo*, a aproximação entre fezes e escrita tem por objetivo desqualificar a poesia dita profunda – como se percebe cotejando o poema de 1947 com “Retrato de poeta”, do livro de 1975, texto que, com trocadilhos pouco sutis, ataca a “poesia meditabunda que se quer filosofia”, na figura do poeta “que só escrevia na latrina, / quando sua obra lhe saía / por debaixo como por cima” (2008, p. 348). Porém, a diferença está justamente no modo como se trabalha a questão da morte: enquanto em “Antiode”, rejeitava-se incisivamente a “fome de morte, frequência / da morte, como de /

⁵⁸ O argumento, mais precisamente, é o de que “talvez se possa interpretar *Museu de tudo* como o novo canal de escoamento da *mauvaise conscience* que domina a poesia de JCMN: em relação ao plano social em grande parte da obra, e em relação ao fazer poético, particularmente neste momento. Pois se trata da recuperação de um plano perdido: o da percepção momentânea e da anotação breve, a recuperação do acaso no poético, com a natural emergência do humor” (LEITE, 1984, p. 141).

⁵⁹ “Não estaria no vezo ao sujo (do Capibaribe, dos versos, do corpo) e no horror à imprecisão do número ímpar e à assimetria das formas vivas a explicação para o impasse estético e existencial do autor? O medo ao sujo não é uma condenação ao limpo? O medo à não-poesia não é uma restrição à poesia? Enfim, o medo à morte não é, freudianamente, um medo à vida? Quando reassumirá a impureza do tempo essa poesia que preferiu a limpeza do verso?” (SANT’ANNA, 1975, p. 130).

algum cinema” (2008, p. 76-77), em *Museu de tudo*, é como se o poeta passasse a conceber a morte sob uma nova plasticidade, buscando plasmar novas atitudes estéticas diante do que morre.

Esse talvez seja o ponto nodal do livro, que o poema de abertura apresenta como “caixão”: a morte, a perda, o fluir incessante do tempo deixam de ser considerados como índices de um subjetivismo desregrado – associado ao excremento – para se tornarem signos de uma memória que se quer fria e objetiva, mas sem prescindir de uma certa afetividade constitutiva – como se diz no poema de encerramento de *Museu de tudo*, há um certo exibicionismo comum entre escrever e defecar.

Daí os sentidos possíveis do que se entende por “museu”, indicando mais do que um agrupamento do que o poeta elege como referência (positiva ou negativa) de seu fazer artístico – vale lembrar que museu, etimologicamente, é “templo das Musas” e, por extensão, o lugar onde se exercita a poesia que as musas inspiram⁶⁰. Em João Cabral, o termo parece indicar, acima de tudo, uma abertura à memória afetiva e, portanto, novas possibilidades de relação com o tempo, os afetos, a morte. Como se argumentará no capítulo seguinte, essa presença da memória convida a uma profunda ressignificação da obra cabralina. Por enquanto, porém, cumpre notar que, nesse processo, dá-se um importante deslocamento no tratamento da morte.

2.9 Sobre sertão e ser-não

Veja-se o que ocorre com o humor negro, tão representativo da relação do poeta com a morte e, até então, concentrado no espaço nordestino. Em *Museu de tudo*, já se delineia uma sensível mudança de perspectiva nesse sentido, sobretudo em poemas como “Na morte de Marques Rebelo”, “Túmulo de Jaime II”, “Máscara mortuária viva (Ulysses Pernambucano)”, “A criadora de urubus”, “O espelho partido” e “Meios de transporte”, sendo este último, talvez, o texto que melhor explicita o vínculo entre a morte, o humor negro e o tom anedótico na obra de 1975:

O câncer é aquele ônibus
que ninguém quer mas com que conta;

⁶⁰ Sob tal ângulo, parece mais do que pertinente citar Agamben (2006, p. 107): “Musa é o nome que os Gregos davam à experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética”. Ou, como diz o autor em outra oportunidade, de forma, talvez, menos direta: “a dialética latência/não-latência, esquecimento/memória é a condição que permite que a palavra possa acontecer, e não apenas ser manipulada por um sujeito” (AGAMBEN, 1999, p. 49).

não se corre atrás dele,
mas quando ele passa se toma (“Meios de transporte”, 2008, p. 346).

Contudo, quando se consideram os poemas que João Cabral dedica à questão do tempo e da morte, é em *Agrestes*, obra de 1985, que se encontram os mais evidentes traços daquilo que João Alexandre Barbosa (2002) chamou de “individualização da morte”, querendo, com isso, destacar a contraposição de uma variante individual da morte em relação ao aspecto coletivo, predominante nos textos de temática nordestina. Trata-se, mais precisamente, de uma seção de *Agrestes* voltada de modo integral para a morte, seção cujo título, retirado de um verso de Manuel Bandeira, curiosamente – tendo-se em vista a observação de J. A. Barbosa –, coletiviza a morte, ao designá-la como a “indesejada das gentes”.

São 15 poemas que têm a morte como ponto comum. Com efeito, não se trata de morte “lírica”, pessoal, “rilkeana”, como diria João Cabral, mas de uma morte dissimulada na cotidianidade e obliquidade da terceira pessoa; quase sempre associada à anedota, à ironia e ao humor negro. Nesse sentido, é como se esse humor fosse uma espécie de contrapartida em face da percepção cada vez mais aguda da impotência diante da iniludível morte. É o que se infere, por exemplo, da constatação de que

O homem não morre mineral.
Morto e sem gestos que ele esteja,
logo põe-se a exportar a morte:
mal a tem, mas já a mercadeja.

Por isso é que amarram-lhe a boca
[...]
negam-lhe a antena do mau cheiro
por que diria seu discurso (“O defunto amordaçado”, 2008, p. 542).

Essa insinuação da impotência fica mais nítida quando se consideram, de modo esquemático, os motivos e temas dos poemas da seção, basicamente composta por textos sobre modos de morrer, donde a forte repulsa pela morte lenta, em que a impotência se converte em angústia. É o que ocorre já no texto de abertura, “Conselhos do conselheiro”, em que se questiona:

De cada cama em que se sobe
se descera? É que se pode?

E cada cama em que se deita
não será acaso a derradeira,

que tem tudo de cama, quase:
menos a tampa em que fechar-se? (2008, p. 542).

Algo muito semelhante ocorre em outros poemas do livro, numa especulação diante da morte e do morrer que se torna irônica, na medida em que o esforço de delimitação e objetividade do dizer poético conduz sempre à impotência e à indecidibilidade, reforçando justamente o astucioso caráter de inacabamento e indeterminação da morte, que, com tanto esforço, se esmaecia sob a égide da estética mineral.

Há o morrer em lâmina fina
do fuzilado ou em guilhotina

e um morrer que se desmerece,
morrer de cama, isto é, morrer-se.

A votar, quem não votaria
no primeiro, em sua faca fria? (“As astúcias da morte”, 2008, p. 542).

Certo dia, não se levanta,
porque quer demorar na cama.

[...]

Há um dia em que não se levanta:
deixa-o para a outra semana,

outra semana sempre adiada,
que ele não vê por que apressá-la (“Como a morte se infiltra”, 2008, p. 544).

Se demora, a morte é a viagem
de automóvel liso na estrada:
a cama do doente é o automóvel:
viaja sem chegar, sem mapas (“A cama e um automóvel”, 2008, p. 545).

É justamente esse aspecto de indeterminação e impotência que parece estar por trás do elogio ao suicídio ou à drummondiana morte de avião, elogio no qual se recobra, nas entrelinhas do louvor à morte limpa e precisa, algo da assepsia e da precisão cirúrgica características da escrita cabralina, ao mesmo tempo em que se dissimula a forte presença do sujeito naquilo que, em tese, demarcaria seu fim⁶¹:

Viver é poder ter consigo
certo passaporte no bolso

⁶¹ Quanto a isso, parecem úteis as considerações de Blanchot (1987), para quem, o suicídio, como a escrita literária, não pode ser de todo planejado, pois visa a algo em si mesmo indeterminado. Escrever, como enfatiza o pensador francês, não é uma atividade sem riscos; “a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística” (BLANCHOT, 1987, p. 121); o que, no entanto, não faz da arte uma experiência equivalente ao suicídio. O suicida visa ao fim, enquanto a literatura buscaria incessantemente sua própria origem. Não obstante, no suicídio, há, presumido, um “eu” soberano que age e faz da morte um poder, diferentemente da concepção blanchotiana de literatura, que, enquanto espaço de anonimato, errância e inacabamento, contesta todo e qualquer poder relativo ao eu – inclusive o poder de morrer.

que dá direito a sair dela,
com bala ou veneno moroso (“Direito à morte”, 2008, p. 545).

Morrer de morte de avião,
muito embora a sem-razão,

seria, certo, muito bem
se a morte a tantos alguéns

tratasse com a faca fina
a demão da guilhotina,

que é limpa e cai de repente,
tão viva quanto a gilete (“Morrer de avião”, 2008, p. 545).

A dez mil metros de altura
vai o homem no seu avião.
Sabe que vai mas não sabe
se vai de avião ou de caixão (“A travessia do Atlântico”, 2008, p. 546).

É, contudo, para a relação entre a morte e a própria atividade poética que se volta aquele que, muito possivelmente, é o poema mais representativo de “A indesejada das gentes”, ainda que figurando na seção de modo um tanto deslocado – o que, no contexto mais amplo da poesia cabralina, não deixa de ser ainda mais instigante: trata-se de “O postigo”, texto no qual o poeta, mais uma vez, anuncia sua despedida da literatura⁶². E é precisamente a partir dessa relação morte/vida/escrita que se pode notar como, em termos de linguagem, na poesia de João Cabral, o problema da morte não se separa do da subjetividade.

No poema, o poeta assim justifica sua decisão de parar de escrever:

O que acontece é que escrever
é ofício dos menos tranquilos:
se pode aprender a escrever,
mas não a escrever certo livro.

[...]

Escrever é sempre o inocente
escrever do primeiro livro.
Quem pode usar da experiência
numa recaída de tifo?

[...]

Aos sessenta, o escritor adota,
para defender-se, saídas:
ou o mudo medo de escrever
ou o escrever como se mija.

[...]

⁶² Conforme Secchin (2000, p. 105), a primeira manifestação nesse sentido teria sido feita ainda em 1947, após a experiência-limite de *Psicologia da composição*.

Viver nervos não é higiene
 para quem já entrado em anos:
 quem vive nesse território
 só pensa em conquistar os quandos:

o tempo para ele é uma vela
 que decerto algum subversivo
 acendeu pelas duas pontas,
 e se acaba em duplo pavio (2008, p. 550).

Que, para João Cabral, a escrita seja um ofício perturbador e inapreensível; que o ato de criação seja, além de árduo, sempre único; que a autobiográfica referência à idade seja uma justificativa para a recusa àquilo que o trabalho de escrita exige de saúde e lucidez; enfim, que a morte constitua uma possibilidade cada vez mais premente, angustiante, ameaçadora; disso tudo não somente esse poema, mas, em certa medida, toda a obra cabralina dá testemunho. O problema que se coloca é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexo: afinal, por que escrever? O que leva alguém a realizar um ato tão desgastante, que se gesta sob o signo do sacrifício e do fracasso?

Ora, como se tem visto, a morte está na origem da escrita de João Cabral, não necessariamente como algo de que se fala, mas como a motivação mesma para o ato de escrever. É o que diz, a todo instante, o próprio poeta. É o que diz, a todo instante, a aporética relação entre morte, subjetividade e gênese do texto. Há, porém, um poema em particular que sugere uma espécie de inversão dos termos em discussão, quando se tem em vista as aproximações entre a morte e as figurações do sujeito nos textos predominantemente voltados para o próprio fazer poético, bem como naqueles marcados pela crítica social e histórica. O poema é “O exorcismo”, publicado em *Crime na Calle Relator*, em 1987:

Madrid, novecentos e sessenta.
 Aconselham-me o Grão-Doutor.
 “Sei que escreve: poderei lê-lo?
 Senão tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta
 “Por que da morte tanto escreve?”
 “Nunca da minha, que é pessoal,
 mas da morte social, do Nordeste.”

“Certo. Mas além do senhor,
 muitos nordestinos escrevem.
 Ouvi contar de sua região.
 Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,
 seu discurso assim me parece:
 é o pavor da morte, da sua

que o faz falar da do Nordeste.” (2008, p. 562).

De início, o leitor se depara com um elemento biográfico, factual, e certa narratividade, construída de modo a ativar, na leitura, a informação de que João Cabral, como embaixador, teve passagens marcantes pela Espanha. Há certo tom de anedota, e o próprio autor referiu-se, mais de uma vez, a esse encontro com López Ibor, “o grande psiquiatra de Madrid”⁶³. Além de evocar a carreira diplomática, o texto, talvez por ironia, põe sob suspeita o proclamado domínio da razão e do intelecto sobre a prática poética.

Na contraparte da lucidez, um João Cabral autobiográfico – mas nem por isso menos enviesado – exhibe-se pelo modo como se esquiva. Ao falar da morte, o poema o faz pelo viés do impacto psicológico que ela exerce sobre o sujeito/autor; mas esse viés não é propriamente confessional, apesar do título sugestivo nesse sentido, pois a morte atua também como o elemento que orienta o texto para a realidade social do Nordeste. É somente pela abordagem da própria atividade poética que o (meta)poema indica essa ambiguidade própria da poesia cabralina, relativamente à recusa da expressão subjetiva em detrimento do direcionamento exterior do texto.

À primeira vista, a narratividade do poema, permeada de elementos factuais, pode camuflar essa ambiguidade advinda de uma série de dissimulações da morte. Dissimulada no propósito pragmático-comunicativo (“a morte social do Nordeste”) e na figuração do sujeito, que se projeta oblíquo, a morte se dissimula, afinal, na própria atividade artística, para além de uma reiterada temática, como sugere a última estrofe.

2.10 Entre o excesso e a falta: dois dedos (a mais ou a menos) de biografia

Sob tal perspectiva, ante a pergunta “por quê escrever?”, é como se João Cabral respondesse: – porque algo de muito significativo está em jogo. O espaço de dispersão do sujeito, fraturado e incompleto, é, também, o espaço de sua emergência. Essa reciprocidade entre dessubjetivação e subjetivação pode ser ilustrada pondo-se lado a lado duas declarações

⁶³ Uma declaração esclarecedora nesse sentido foi dada por João Cabral em uma entrevista de 1989: “A mulher de um amigo meu da embaixada se tratava com López Ibor. Esse amigo me disse: ‘Eu acho que você devia ir ver López Ibor’. Como eu estava meio angustiado, concordei. O sujeito era extraordinário. López Ibor me disse: ‘Eu sei que o senhor escreve. O senhor me empresta um livro seu?’ Eu perguntei: ‘O senhor lê português?’ E ele: ‘Ah, leio.’ Eu dei para ele *Dois águas*, que era, naquele tempo, minhas poesias completas. Na vez que eu voltei lá, ele me disse: ‘Eu fiquei impressionado como o senhor fala da morte.’ Então, falei: ‘Doutor López Ibor, o senhor naturalmente está se referindo a *Morte e vida Severina*, esse tipo de coisa. A morte de que falo não é a morte individual, rilkeana: é a morte social.’ Disse ele: ‘Aí é que você está enganado. Isso é uma maneira pela qual você está falando na sua morte sem falar, como Rilke, na primeira pessoa. De forma que a sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria’” (MELO NETO, 1989, p. 39-40).

do autor aparentemente sem conexão entre si. A primeira, apesar de óbvia, não faz senão reforçar o caráter de dissimulação do texto diante da finitude: “o meu medo da morte”, declarou o escritor, “está disfarçado em todos os meus livros”⁶⁴.

De fato, a aversão de João Cabral à morte era bastante singular. Descrevendo um episódio ocorrido na Academia Brasileira de Letras no início da década de 1990, o relato biográfico de José Castello (2006) ilustra bem essa relação dramática e arrebatadora, que desnor-teava por completo o poeta da razão:

Assim que entra no salão principal do prédio da ABL, no centro do Rio de Janeiro [...] o poeta defronta-se com o inesperado: reunidas em urna metálica, as cinzas do escritor Francisco de Assis Barbosa, recém-falecido, magnetizam o ambiente. Uma missa em sua memória será celebrada pouco depois. A atmosfera é de luto e de desesperança. A cena atravessa a alma do poeta como um pesadelo. Ele nem chega a entrar na sala: paralisado na soleira da porta, recua e se refugia no salão de chá, a essa hora uma paisagem deserta e impessoal. E ele se deixa ficar.

O poeta, que vive a experiência da morte como um estrangulamento em sua lucidez, precisa de um pouco de ar. O mal-estar permanece e ele não consegue reagir. [...] O acadêmico Otto Lara Resende o encontra, trêmulo e com a face branca, debruçado sobre a murada de um dos janelões do salão. [...] Com seu olhar agudo e sua alma clínica, Otto pode ler no rosto de João Cabral o sentimento de desnor-teio e a asfixia moral detonados pela presença da morte (CASTELLO, 2006, p.12-13).

Essa mesma aversão à morte era também fascínio, que se manifestava de forma, não raro, inusitada, como na intenção, nunca concretizada, de João Cabral em escrever um livro somente com epitáfios de amigos⁶⁵. E, ao contrário do que possa parecer, o horror (humor) à morte não se traduzia em apreço pela vida:

[...] nunca tive interesse pela vida. [...] De forma que confesso que tenho pavor da morte e não tenho gosto pela vida. Que um sujeito muito vital [...] tenha medo da morte, compreendo. Agora, sou um sujeito cínico, pessimista, negativista, tenho tudo que faz um suicida, mas não tenho a coragem de me matar. Se eu não tivesse medo da morte já teria me suicidado há muito tempo. [...] Eu perdi a fé, não acredito em céu nem em purgatório, mas acredito no inferno. [...] Tenho pavor da morte, não por deixar de viver, mas por não saber o que vou encontrar depois (MELO NETO, 1987 apud ATHAYDE, 1998, p. 147-148).

Assinalada no trecho acima, a “religiosidade” de João Cabral ia além do desinteresse e da descrença: era agressiva, impetuosa, análoga à severidade com que o poeta se manifestava contra a dimensão metafísica na atividade poética. Novamente aqui, o autobiográfico se

⁶⁴ Entrevista a Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 39, mar. 1989.

⁶⁵ A declaração é de Lêdo Ivo (2001), que, em entrevista a Geneton Moraes Neto, cita o poema-epitáfio inédito que João Cabral lhe dedicara: “Aqui repousa / Livre de todas as palavras / Ledo Ivo, poeta, / Na paz reencontrada / de antes de falar / E em silêncio, o silêncio / de quando as hélices / param no ar”. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000052.html>.

mostra de forma indireta. A pedra não entranha a alma por acaso. Leia-se “As latrinas do Colégio Marista do Recife”, poema incluído em *Agrestes*, no qual o poeta, com sarcasmo, equipara a castidade da alma com a imundície das latrinas, fazendo com que esta, factual e concreta, prevaleça sobre aquela, tida como insubsistente e abstrata: “Lavar, na teologia marista, / é coisa da alma, o corpo é do diabo; / a castidade dispensa a higiene / do corpo, e de onde ir defecá-lo” (2008, p. 492)⁶⁶. Na contraparte do sujo, a poesia asséptica; na contraparte da pureza da alma, a agressiva impureza do poema que agride, defeca, cospe sobre as virtudes teologais. Ao mesmo tempo, na contraparte dessa postura, uma incômoda e mal disfarçada culpa, assim como, na contraparte da solaridade, da lucidez e da vontade de concreção, a tristeza soturna, o pavor diante da morte, o vazio nunca preenchido, a íntima relação entre a pedra e a ideia de perda.

Com uma avançada degeneração da retina lhe forçando à introspecção, em seus últimos dias de vida, João Cabral teria reconsiderado sua antirreligiosidade. Diante da morte, a razão desmoronava: “tentando despojar a sua poesia [...] de qualquer confissão explícita, não se expondo, cautelosamente, a si próprio, dizendo-se ateu e marxista” – a declaração é de Marly de Oliveira (2000, p. 34), com quem o autor fora casado durante os 13 últimos anos de vida – “[Cabral] na verdade reprimira sempre o problema existencial vivido no dia a dia, o fluir do tempo como realidade, o saber-se um ser-para-a-morte: tudo isto era fonte de angústia terrível”.

Essa angústia conduz àquela outra declaração de João Cabral que merece ser considerada, ao lado da anunciada dissimulação da morte em sua escrita:

Eu tenho a impressão de que a gente escreve por dois motivos. Ou por excesso de ser – é o tipo do escritor transbordante, como a maioria dos escritores brasileiros; é uma atitude completamente romântica – ou por falta de ser. Eu sinto que me falta alguma coisa. Então, escrever é uma maneira que eu tenho de me completar (MELO NETO apud RICCIARDI, 1991, p. 160).

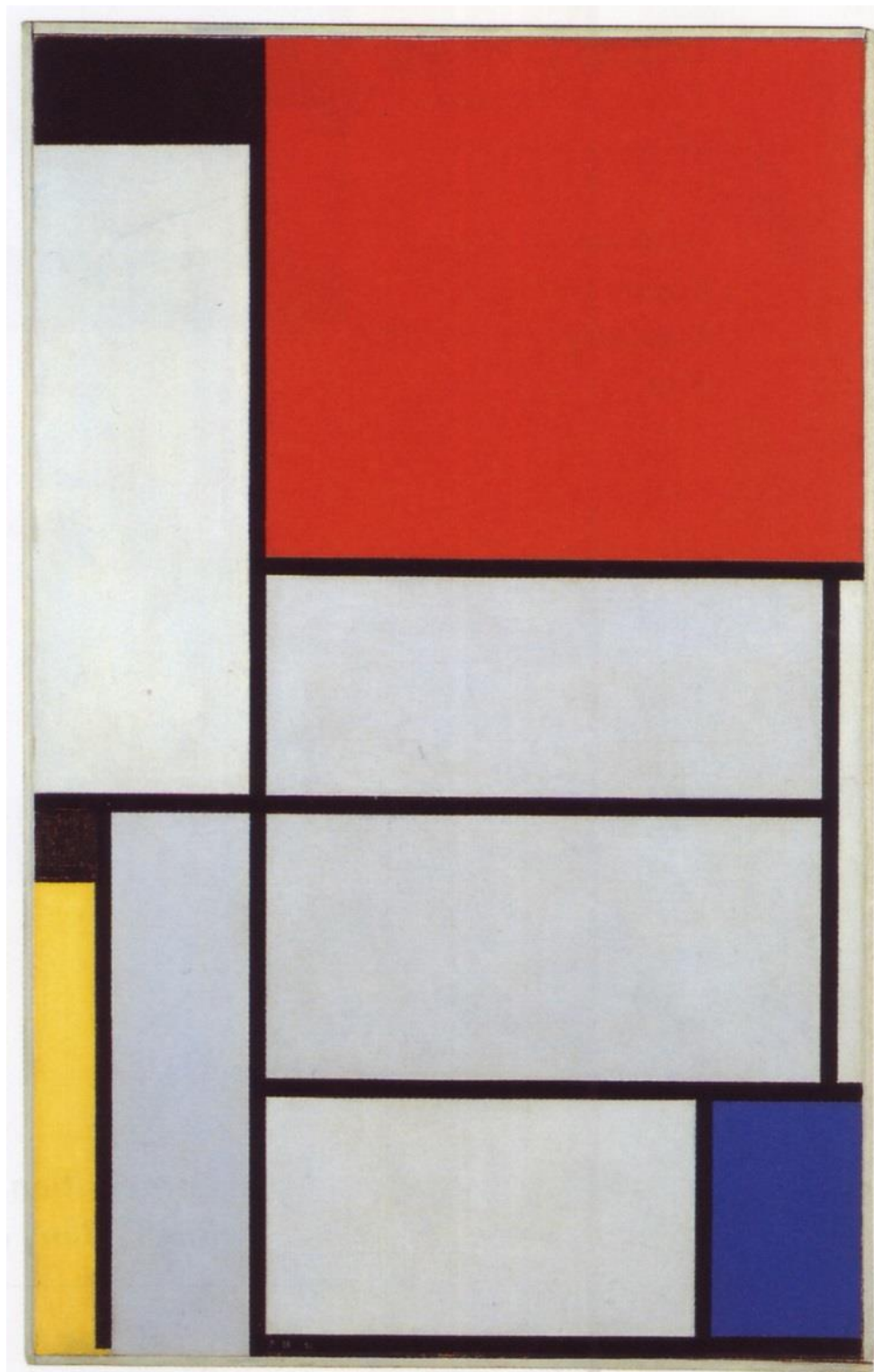
A declaração, de fato, vai ao encontro de outras afirmações semelhantes, em que o ato de escrita é visto como extremamente perturbador e angustiante – o que parece confirmar o referido estatuto paradoxal do sujeito que tem na escrita sua ruína e sua possibilidade⁶⁷. Se,

⁶⁶ Uma tentativa de rever, sob uma perspectiva mais ampla, essa dimensão religiosa na poesia cabralina foi feita por Waldecy Tenório (1996).

⁶⁷ “Escrever para mim é uma coisa infernal. Preciso estar com muita sede”, disse o autor em entrevista de 1969. Trata-se de uma posição que tende a se manter constante ao longo da trajetória de João Cabral. Dez anos antes, em carta a Murilo Rubião, o relato pessoal é ainda mais contundente. Queixando-se da falta de trabalho na embaixada em Marselha, João Cabral manifestava seu incômodo em ficar “entregue a si mesmo”, pois isso

nesse paradoxal estatuto, o papel da morte é decisivo, como foi visto neste capítulo, não menos importante deve ser o papel dessa falta, em torno da qual se configura uma problemática erótico-amorosa que, sob vários aspectos, é indissociável da questão da morte e da subjetividade e, portanto, fundamental para melhor compreendê-las.

implicava “mergulhar fundo na literatura”: “e a literatura para mim é uma coisa tão esgotante, radical, consumidora, que breve estarei em novas crises de desespero” (MELO NETO apud MENEZES, 2011, p. 114).



Fonte: Mondrian, Quadro I, 1921 (1997)

Sobre esta tela, Manuel Blázquez (1997) observa que “no próprio título, Mondrian transmite sua satisfação pelo que sem dúvida considera uma obra perfeita, época em que mostra a certeza de encontrar-se no início da etapa definitiva de sua carreira. A trama ganhou em simplicidade e cada uma das três cores primárias aparece apenas uma vez, tudo isso para não ocultar o núcleo central de sua construção estética: a arte como criadora de

relações elementares – entre linha e plano e entre cor e não-cor.” A tais aspectos pode-se somar a leitura que João Cabral faz da pintura mondrianesca, como arte capaz de promover uma geometrização dos afetos e do mundo emocional.

3 ANTIODE DE AMOR

Erotismo em João Cabral

3.1 A imagem e o invisível do desejo

Para um poeta que tanto prezava pela racionalidade e frieza da composição, não deixa de ser interessante observar que, para escrever, João Cabral sofria como um romântico, concebendo a escrita como uma espécie de ato sacrificial. E do mesmo modo como é preciso considerar a atuação da morte e suas múltiplas modulações sobre aquilo que faz da experiência da escrita algo tão visceral, parece igualmente importante considerar o que, no polo oposto, é gênese, origem, construção e, portanto, da ordem de uma passionalidade, como se verá, fundamentalmente erótica, intrínseca ao ato de criação. Não por acaso, escrever é também, e sobretudo, algo verdadeiramente vital para o poeta, que afirmava: “sem escrever não existo”⁶⁸.

A rigor, sob um ponto de vista mais amplo, as direções em que se desenvolve a problemática erótico-amorosa na poesia cabralina são, em grande parte, semelhantes àquelas em que se desenvolvem as questões relacionadas à morte e à subjetividade: não se restringem a temas específicos, ainda que a abordagem temática seja significativa; antes, partem da recusa à expressão lírico-sentimental e abrangem todo um ideal poético que se funda na autonomia do texto e de seus processos referenciais, na restrição das marcas de subjetividade, no direcionamento social do poema e na negatividade (da palavra poética, do sujeito, da comunicação, do silêncio, do aprendizado, da finitude, da temática social e da memória). A principal diferença está nas novas possibilidades de leitura que se abrem a partir da resignificação dos termos envolvidos.

Para compreender melhor essa questão, pode-se retornar uma última vez ao ponto de partida, agora buscando considerar, sob outro ângulo, a tensão entre visualidade e ocultamento, presente no poema de estreia de João Cabral:

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos

⁶⁸ A declaração foi feita na mesma entrevista de 1969, citada na nota anterior.

compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto (“Poema”, 2008, p. 19).

O olhar é o ‘sujeito’ do poema. Ele indica tanto a mútua constituição quanto o intransponível intervalo entre a alma distanciada e o mundo exterior, do qual se aproxima com a visão *telescópica* – podendo o termo “escópico”, em um artifício etimológico, ser lido como sinalização de um espaço entre o visível e o invisível, a percepção do caráter de imagem da própria imagem, e não da coisa referenciada⁶⁹. Nesse espaço de subjetividade e alteridade, dá-se o ato de linguagem. Ao fim, quando o eu enuncia sua possibilidade e impossibilidade simultâneas, ao “dizer” e “não dizer a palavra”, o que resta é o olhar – um olhar subitamente devolvido àquele que olha, revelando um eu que não é mais do que imagem, uma espécie de efigie funerária: “eu morto”⁷⁰.

O mesmo olhar, contudo, revela seu ponto cego, ao associar a invisibilidade à figura feminina. O que chama atenção nesse aspecto não é só a relação possível entre invisibilidade e indizibilidade, mas o fato de que “ver sem ser visto” é uma condição que o eu busca impor a si, tanto ao “espiar” quanto ao “contemplar-se morto”. Assim, de imediato, uma questão relevante que se coloca consiste em saber em que medida o “discurso invisível”, tão característico do sujeito e da morte na poesia de João Cabral, é também um discurso do desejo – hipótese que se reforça quando se consideram os liames tão estreitos entre o desejo, o olhar e a falta⁷¹.

Nesse sentido, parece oportuno refletir sobre o que, nos estratos mais amplos da poética cabralina, articula toda uma dimensão erótico-feminina à invisibilidade – “rios invisíveis” que nada têm de estanques. Indo-se um pouco mais além, igualmente oportuno é refletir sobre como essa invisibilidade está ligada a ideais de despersonalização e à

⁶⁹ No sentido de que “a imagem surge a partir de uma experiência de privação do visível, tal como a experiência da noite revela a importância dos objetos e sua vocação de se perderem para nós. É assim que Merleau-Ponty concebe a imagem, para além do princípio de visibilidade na oposição visível/invisível. Por essa oposição, Lacan considera que Merleau-Ponty deu um passo indicando a preexistência de um olhar àquele que vê. [...] Mas, se para Merleau-Ponty o campo *escópico* está entre o visível e o invisível, para Lacan esse campo não interessa no que tange aos limites impostos pelo mundo na experiência do visível, mas sim o percurso entre o olho e o olhar, no qual se manifesta a pulsão” (BUENO, 2002, p. 77, *grifo* meu).

⁷⁰ Essa particularidade do olhar é discutida por Georges Didi-Huberman (2010, p. 29): “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.

⁷¹ Essa aproximação caracteriza a abordagem psicanalítica. “Para além do velar/desvelar a falta, é o olhar que aí se encontra como objeto causa do desejo no âmbito imaginário.” (QUINET, 2004, p. 134).

“prevalência da imagem sobre a mensagem”⁷² – o que se torna significativo em se tratando de uma poesia que, em maior ou menor grau, associa a elisão da subjetividade ao declarado propósito de “dar a ver” os objetos de que fala.

Talvez, a mais evidente demonstração desse aspecto encontre-se em um dos poucos poemas cabralinos que tematizam diretamente o amor – ainda que sob uma ótica, como de costume, negativa e negadora. O texto é “Os três mal-amados”, poema de 1943 que toma por ponto de partida as três desafortunadas personagens masculinas do célebre “Quadrilha”, de Drummond. Ao que tudo indica, a proposta inicial era a de um texto para ser encenado, o que não se cumpriu, curiosamente devido à incapacidade do poeta em dar voz a personagens femininas⁷³. Teresa, Maria e, eventualmente, Lili, surgem apenas no discurso de João, Raimundo e Joaquim, como signos da ausência e da impossibilidade do amor – mas também como elementos que orientam três perspectivas distintas sobre a atividade poética.

A visualidade é justamente o que caracteriza as falas de João, em que Teresa surge como metáfora dos procedimentos imagéticos então almejados pela poética cabralina. Nesse processo, tem lugar um permanente jogo de estranhamento e suspeição, intimidade e desfamiliarização, aproximação e distanciamento, a partir do qual se estabelecem modos distintos de se relacionar com a imagem da amada, acessível no sonho, mas radicalmente inacessível em sua materialidade. Isso pode ser percebido quando se comparam as falas inicial e final da personagem:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?

Donde me veio a ideia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança? Desse mundo que, através de minha fraqueza, compreendi ser o único onde me será possível cumprir os atos mais simples, como por exemplo, caminhar, beber um copo de água, escrever meu nome? Nada, nem mesmo Teresa (2008, p. 35).

Teresa é, por fim, a imagem da irrealização da imagem, diferentemente do que ocorre com Maria, da fala de Raimundo, que ativa imagens quase sempre táteis e definidas. Dentre

⁷² A expressão é de João Cabral ao comentar a influência da plasticidade da poesia de Murilo Mendes sobre sua obra: “creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical [...]. Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim a função do poeta é dar a ver [...] (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 137).

⁷³ Comentando a elaboração do texto, João Cabral, em entrevista de 1981, declarou: “O monólogo dos três personagens masculinos saiu bem, só que fui incapaz de escrever o monólogo das três mulheres, que deveria ser intercalado com o dos homens. Aí, abandonei a ideia de escrever uma peça” (MELO NETO, 1987 apud ATHAYDE, 1998, p. 102).

as vozes do texto, a de Raimundo é aquela que mais se aproxima das concepções estéticas que, posteriormente, seriam defendidas por João Cabral. A visualidade, por isso, encontra-se como que subordinada à espacialidade. Maria é a imagem solar, a praia “sem mistério e sem profundidade” que faz cessar fuga e vertigem; é a fonte d’água, com seu líquido passível de ser controlado; é o “campo cimentado”, o “organismo sólido e prático”, a lucidez diante da “folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos” (2008, p. 35-39).

É, contudo, na fala de Joaquim que se encontram os maiores indícios de uma passionalidade constitutiva do fazer poético cabralino. Joaquim (que, no poema de Drummond, suicida-se) atribui ao amor uma fome insaciável, diretamente relacionada a processos de despersonalização:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome (2008, p. 35).

O amor instaura, desde já, um problema de identidade: devora tudo aquilo com que o eu se identifica, e o faz por meio de processos imagéticos bastante particulares, em que a geração de imagens se intensifica, paradoxalmente, por subtração. Essa ênfase pela falta e pelo poder subtrativo da imagem é o que prevalece quando ao amor são atribuídas as ações de a) despir (a roupa, as medidas, altura, peso, cor); b) destituir o sujeito-paciente de seu arquivo patológico (aspirinas, receitas médicas, raios-X, exames de urina); c) impedir a palavra tradicionalmente poética (comendo “no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos” [2008, p. 36]); d) devorar não apenas os utensílios pessoais, mas o próprio uso que deles se faz; e) incidir subtrativamente sobre a imagem e a ausência que lhe é inerente, bem como sobre o modo de olhá-la; f) elidir a expressão do vivido, ao roer as memórias da infância; g) esvaziar referências coletivas de estado, cidade, mangues, canaviais; h) deteriorar o próprio tempo que tudo corrói; i) e, por fim, destituir o sujeito poético da possibilidade mesma da experiência subjetiva:

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte (2008, p. 40).

Ora, todas essas ações poderiam ser atribuídas às figurações da faca na poesia de João Cabral – elemento que, vale lembrar, articula-se de modo fundamental com os processos

imagéticos da poética cabralina. Como foi visto no primeiro capítulo, em “Uma faca só lâmina”, publicado 12 anos depois de *Os três mal-amados*, isto é sugerido reiteradas vezes: a faca, em si, interessa por seu valor plástico (autorreferencialmente subtrativo), capaz de imprimir uma forma concreta ao que é abstrato, a desordem da alma atormentada pela ideia fixa. Decorre desse aspecto a capacidade da faca de dar a quem escreve “olhos mais frescos para / o seu vocabulário” (2008, p. 189), bem como de incidir sobre aquilo que se vê, pois “tudo o que era vago, / toda frouxa matéria, / para quem sofre a faca / ganha nervos, arestas” (2008, p. 190). Essa relação com o visível chega ao ápice no fim do poema, com a inapreensibilidade da imagem que rebenta.

Ocorre, porém, que esse princípio erótico-passional, sobretudo em sua manifestação corrosivo-amorosa, é justamente aquilo que, no ideário estético de João Cabral, deve ser ocultado. Uma das principais peculiaridades da faca é sua não-evidência: “Forçoso é conservar / a faca bem oculta / pois na umidade pouco / seu relâmpago dura” (2008, p. 186). Tem-se, então, mais um indício de que a visualidade cabralina é regida menos por aquilo que se quer dar a ver do que por aquilo que se quer ocultar, ou, o que talvez seja mais apropriado: regida por uma tensão permanente entre a imagem e o invisível do desejo.

Se essa hipótese for mesmo válida, não se trata de reconsiderar apenas os procedimentos de seleção e construção das imagens do poema – o que já não seria pouco – mas, indo-se um pouco além, reconsiderar todo um fundamento poético que se engendra a partir daquilo que diz evitar: passionalidade, devir, descontrole, desbaratamento da lucidez, do cálculo, da razão, em suma, de tudo o que, curiosamente, assegura o controle (a autoria?) do ato de criar.

3.2 Uma criação por meio da perda

Para além de uma questão temática, mais ou menos circunscrita a referências hedonistas à sexualidade, ao corpo e aos afetos, a consideração dessa passionalidade constitutiva do fazer poético cabralino conduz ao domínio do erótico em sentido lato. E aqui, a exemplo do que ocorre com a morte, com a qual se encontra invariavelmente ligado, o erotismo designa mais do que modos de representação do desejo, do sexo e do amor, noções estas, em si mesmas, vastas e indelneáveis. Como a morte, que indica mais do que “cessação da vida”, o erotismo, em um sentido mais amplo, indica uma multiplicidade de relações possíveis com a linguagem, a imagem, a subjetividade, multiplicidade da qual parte o ato mesmo de criação, que, sob uma ótica mais ampla, não é senão erótico.

Por isso, o cotejamento de definições de erotismo talvez conduza menos ao cerne de um conceito do que a sucessivos desdobramentos em outras questões. De todo modo, a disparidade entre esta ou aquela conceituação não impede o reconhecimento de pontos de tangência que, se, por um lado, evidenciam a impossibilidade de uma definição precisa – o erotismo “é incapturável” (BRANCO, 1991, p. 66) –, por outro, apontam as direções em que se formulam as questões-chave do problema: “O erotismo é a infinita riqueza de formas que o espírito empresta à sexualidade (JASPERS, 2005, p. 119). “Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais” (ALEXANDRIAN, 1993, p. 8). “O grande erotismo” implica levar “ao extremo o que é específico do próprio sexo e do sexo do outro. Tem-se então a sucessão contínua das revelações. Tem-se então a interminável aparição do novo” (ALBERONI, 1987, p. 28). “O erotismo é a sexualidade reintegrada em uma ampla variedade de propósitos emocionais, entre os quais o mais importante é a comunicação” (GIDDENS, 1993, p. 220).

Quando se tem em vista um conjunto aleatório, ainda que restrito, de definições sobre o tema, pode-se perceber que, se há um ponto em comum entre perspectivas tão diversas, ele passa pela remissão à atividade sexual humana. Com efeito, nada há de fortuito na impossibilidade de dissociar o conceito de erotismo do campo da sexualidade. Porém, ainda nesse caso, há de se levar em conta o fato de o erotismo, como propõe Octavio Paz (1994), atuar como metáfora – e, portanto, deslocamento – da sexualidade em si, sexualidade que, na atividade erótica, transfigura-se. Daí a estreita relação entre o erótico e o poético: em ambos os casos, há um desvio em relação a uma finalidade primeira:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. [...] A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia de seu fim natural: a comunicação (PAZ, 1994, p. 12-13).

Trata-se de uma concepção que, em mais de um aspecto, remete à abordagem daquele que, provavelmente, é o maior teórico do erotismo do século XX, Georges Bataille, autor que parte justo da mudança de finalidade que o erotismo imprime sobre a atividade sexual. No erotismo, suspende-se a função de reprodução da espécie, pois o erótico justifica-se por si e em si mesmo. A partir disso, Bataille (2013, p. 35) amplia consideravelmente a noção de erotismo, pensando-a como “aprovação da vida até na morte”, indissociável do interdito e da

transgressão, do limite e da violência, das regras e exceções impostas pelas esferas sagrada e profana da vida humana.

Poesia e erotismo, para Bataille, têm muitos pontos em comum. Ambos são atividades improdutivas, sem outra finalidade que não a de sua própria realização; ambos pressupõem uma certa identidade entre destruição e criação, morte e gênese, desejo de continuidade e percepção da abissal descontinuidade da condição humana, fadada à solidão absoluta do corpo. Por essa razão, “a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade” (2013, p. 48).

Além disso, tanto a poesia quanto o erotismo pressupõem uma transgressão ao interdito: da língua, destinada ao entendimento; do corpo, destinado ao trabalho. E onde há violação – o erótico e o poético são vistos como ameaças à ordem do discurso e da produtividade – há algo relativo ao sacrifício. Por isso, a poesia, à maneira do que ocorre na atividade erótica, compromete, de fato, a vida de quem a realiza. Trata-se de uma “criação por meio da perda”, dirá Bataille (1975, p. 23), criação cujo “sentido é vizinho do de sacrifício”, na medida em que postula uma radical abdicação de si.

Tal abdicação, por sua vez, reconduz o problema do erotismo à dualidade entre o visível e o invisível, que, para Bataille, constituem-se mutuamente. Neste ponto, pode-se traçar um interessante paralelo com a solaridade cabralina, tão intensamente relacionada às figurações – diga-se: sacrificiais – do sujeito no poema. João Cabral fala do “mistério maior do sol da luz da saúde”, em nome do qual a obscura interioridade do sujeito há de ser suprimida, anulada, como a flauta de Anfion, que silencia sob o sol do deserto. Contudo, ao fazer do poema um espaço de lucidez “onde nada existe / em que a noite pouse” (2008, p. 67), o poeta reafirmaria a atuação da obscuridade e do ofuscamento sobre aquilo que quer “dar a ver”.

A busca pelo sol conduz à cegueira e aponta para o que há de loucura e desrazão na idealização da lucidez. E “para Bataille, a vontade de ‘ver mais’ abandona o domínio do visível para arriscar-se na escuridão do olhar interior, onde a ‘visão’ reencontra a sua orientação sensual numa experiência incomunicável” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 86). Algo semelhante foi dito por Lauro Escorel (1973), em sua leitura jungiana da obra de João Cabral:

A parábola descrita pelo símbolo do Sol, na poesia de Cabral de Melo merece ser destacada, de forma especial, pela sugestividade do mito solar. O Sol, na verdade, “pai visível do mundo”, identificado com o intelecto, começa a ser venerado como símbolo de lucidez e esterilização emocional, a partir do momento em que o espírito do poeta se desprende, ao sair da adolescência, do mundo noturno, onírico e lunar

[...]. Esse sol da atenção intelectual permanecerá, durante anos, brilhando como a divindade inspiradora da criação poética cabralina [...]. Ao chegar, porém, à sua última etapa, verifica-se que, a par daquela tendência à retroversão uterina, o Sol parece perder sua força de sedução intelectual, como se baixasse sobre o espírito alumbrado do poeta a nostalgia da treva original. (SCOREL, 1973, p. 109).

Essa constatação acerca da solaridade do intelecto conduz a um ponto importante em relação ao erotismo cabralino: ante a intenção reguladora do poeta cerebral sobre a expressão poética, o erotismo se dará sob o signo da recusa, da contenção e mesmo de uma negação mais contundente de aspectos diretamente relacionados ao campo do erótico. De imediato, isso ocorre porque a “perda da individualidade”, comum tanto à atividade erótica quanto à poética, estaria não no controle racional sobre a expressão, como defende a proposta estética (ascética) de João Cabral, mas justamente no polo oposto, da desordem e do descontrole, ou, para utilizar um termo caro a Bataille, do excesso. Essa, provavelmente, é uma das razões que fazem com que o erotismo cabralino, mesmo quando explicitamente integrado ao propósito comunicativo do poema, jamais se encaminhe para um erotismo desbragado e suas formas correlatas, como o amor lascivo e libertino, ou o que seja considerado obsceno, licencioso, pornográfico⁷⁴.

Ao que tudo indica, ainda que se possa pensar essa particularidade do erotismo cabralino como manifestação residual de uma tradição lírica que tende a manifestar sua idealização do sexo em um erotismo “bem comportado”, como observou Eliane Robert Moraes (1997), a contenção do erótico na poesia de João Cabral não parece resultar em uma limitação de seu alcance sobre a atividade poética. Pelo contrário, trata-se, antes, de um erotismo que, em mais de um aspecto, assemelha-se às figurações do sujeito e da morte, apresentando-se como um não-dito que a todo instante se insinua, dissimulando-se naquilo que “não está” no que o poeta “dá a ver”. Como a subjetividade, como a morte, o erotismo cabralino apresenta-se enquanto falta, ausência, figuração do vazio que, paradoxalmente, se traduz em um excesso que o controle racional não pode de todo conter.

Diante desse aspecto, é oportuno observar que “falta”, “ausência” e “vazio” são atributos daquilo que uma longa tradição filosófica entende por desejo⁷⁵ e estão presentes

⁷⁴ Felipe Fortuna (1989) sintetizou com precisão essa particularidade do discurso erótico cabralino: “Não existe na poesia de João Cabral de Melo Neto o erotismo físico, de dois ou mais corpos humanos, nem mesmo comparação à relação concreta entre duas pessoas. Na verdade, o seu erotismo representa bem uma psicologia da composição: é um erotismo que estrutura realidades, que metaforiza corporalmente as realidades não-corporais. Ele é, muitas vezes, conotação do processo vital, mas nunca é o processo em si: trata-se de um erotismo alusivo, difuso, mas, ao mesmo tempo, totalizante – uma vez que ele ordena o mundo”.

⁷⁵ Na filosofia aristotélica, “o desejo (*oréxis*), presente onde está a sensação, triparte-se em impulso (*thymos*), apetite (*epithymía*) e vontade (*boulésis*). Prazer e dor, fome e sede, são todas estas atrações e repulsas,

desde a origem mítica de Eros, cuja mãe, Pênia, personifica a privação, a pobreza, a escassez⁷⁶. E não menos insinuantas são as relações entre desejo e fome, bem como entre desejo e violência, ímpeto, agressividade⁷⁷. Não por acaso tudo o que se diz sobre o desejo é, de algum modo, aplicável com a mesma pertinência ao que se diz sobre a faca na poesia de João Cabral. Não por acaso, isso é igualmente válido para a singular referencialidade cabralina, que, ao se voltar para a realidade histórico-social e/ou para a própria linguagem, o faz com a violência da faca para acusar a falta, o corte, a fome, a privação.

Se se trata de uma questão endereçada ao que o texto busca tornar visível, na plasticidade do poema reside, talvez, a possibilidade de compreender melhor essa dimensão do desejo em uma escrita que faz da falta sua força-motriz.

3.3 João Cabral, leitor de Mondrian

Nesse sentido, são particularmente esclarecedoras as referências que a poesia cabralina estabelece com a pintura de Piet Mondrian, particularmente em relação às composições em série, com a progressiva valorização da superfície branca, das cores primárias e da ilusão de movimento, que caracteriza o trabalho do pintor a partir da década de 1920⁷⁸. Com efeito, a leitura que João Cabral faz das técnicas e procedimentos do pintor holandês vai além da

manifestações derivativas do estado primordial em que se manifesta a sensação, desde a sua rudimentar forma, o tato, até a sua mais aperfeiçoada forma, a visão” (BITTAR, 2003, p. 561).

⁷⁶ Em *O Banquete*, de Platão, o relato alegórico do surgimento de Eros é feito por Diótima: “Quando nasceu Afrodite”, diz o relato, “banqueteavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso [Póros]. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza [Pênia], e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia – penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor [Eros]. Eis por que ficou companheiro e servo de Afrodite o Amor, gerado em seu natalício, ao mesmo tempo que por natureza amante do belo, porque também Afrodite é bela. E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos, a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista e nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive, quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à natureza do pai; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância” (PLATÃO, 1991, p. 76-77).

⁷⁷ Todas essas questões foram discutidas de modo bastante pertinente por Marilena Chauí (1990). O desejo encontra-se inextricavelmente ligado à carência e ao vazio. A ausência, a falta, a privação lhe são constitutivas. O mesmo vale para a ideia de apetite e fome, traduzida em veemência, ímpeto, agressividade. E cumpre, aqui, pontuar a conclusão da autora, que, concebendo o desejo como elemento paradigmático do processo que faz com que a modernidade seja percebida como um progressivo desencantamento do mundo, afirma que “a interiorização do desejo, deixando de ser força cósmica, organizadora do mundo, para fazer-se consciência do apetite humano, expõe o surgimento daquilo que, mais tarde, viria a chamar-se subjetividade” (CHAUÍ, 1990, p. 64).

⁷⁸ Cf. Schapiro (2001), Deicher (2005) e Blotkamp (2001).

referência temática e do elogio aos postulados básicos da estética mondrianesca. Trata-se de algo mais abrangente, ainda que nem sempre evidenciado, que traz à tona aspectos centrais da obra de João Cabral, especialmente no que diz respeito à problemática do sujeito e à configuração de uma dimensão erótico-passional em sua escrita poética.

É, de fato, bastante conhecida a admiração do poeta por todo o ideário plástico-geométrico de Mondrian e é possível mesmo dizer que se trata, nesse caso, de uma verdadeira “educação pelo olhar”. Diante do papel decisivo que a visualidade desempenha na poesia cabralina, e em se tratando de um poeta que sempre manifestou preocupação em explicitar as “lições” que sua escrita poética extrai de uma variada gama de pintores e técnicas pictóricas, o diálogo com Mondrian constitui um tópico já bem explorado pela crítica do poeta⁷⁹.

O pensamento plástico-matemático, a geometrização do espaço, as correlações com a arquitetura, o rigor formal, a busca extremada pelo equilíbrio e pela lucidez, a tentativa de suprimir as sentimentalidades do processo criativo, eis algumas das características do neoplasticismo de Mondrian que podem facilmente ser rastreadas na poética de João Cabral. Não que o poeta “extraia” tais coordenadas do pintor; o que ocorre é que encontra em Mondrian a expressão visual de todo esse ideário. E no cerne dessa expressão, tal como João Cabral a compreende, formula-se uma série de diretrizes relativas à expressão dos afetos, particularmente no que diz respeito às figurações do sujeito e a toda uma dimensão erótica, o que, por sua vez, indica um campo relativamente pouco explorado pela crítica.

Para uma melhor compreensão desse processo, pode-se começar pelos poemas em que o diálogo com a pintura mondrianesca é claramente estabelecido, como ocorre em “O sim contra o sim”, texto incluído em *Serial*, obra de 1961:

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,

⁷⁹ Um estudo bastante detalhado dessa relação entre Cabral e Mondrian foi realizado por Helton Gonçalves de Souza (1999).

impôs tal disciplina:
 fazer o que sabia
 como se o aprendesse ainda (2008, p. 274-275).

Aqui, de imediato, na referência aos procedimentos composicionais de Mondrian, encontram-se diversas coordenadas do projeto estético do próprio João Cabral: a recusa ao “fácil”, isto é, a exigência de dificuldade, a imposição de constantes desafios ao ato de criação; a necessidade de geometrização, de cálculo, de disciplina, mobilizando “réguas” e “esquadros” no intuito de despojar o ato de criar de qualquer improvisado; por fim, a afirmação de um saber-fazer que questiona a si próprio, realizando-se enquanto constante aprendizagem.

Por sua vez, em “Escritos com o corpo”, outro texto desse mesmo livro de 1960, a referência a Mondrian, sem deixar de reverenciar a “perfeição da geometria”, assume novos contornos e passa a indicar certa eroticidade ao atuar como comparante de (in)determinada figura feminina:

De longe como Mondrians
 em reproduções de revista
 ela só mostra a indiferente
 perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
 do que era antes correção fria,
 sem que a câmara da distância
 e suas lentes interfiram

porém de perto, ao olho perto,
 sem intermediárias retinas,
 de perto, quando o olho é tato,
 ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
 certa insuspeitada energia
 que aparece nos Mondrians
 se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian
 num ponto se diferencia:
 em que nela essa vibração,
 que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
 sem que um Mondrian não vibra,
 e vibrar com a textura em branco
 da pele, ou da tela, sadia (2008, p. 283-284).

Mostrando como se oculta, o eu impessoal do poema organiza o texto a partir de referências que indicam o ponto de vista de quem observa sem fazer-se visto. Com isso, articula a tentativa de “dar a ver” a um apagamento de si, ao mesmo tempo em que identifica

uma passionalidade comum, no caso, à mulher, à tela de Mondrian e ao próprio fazer artístico, de modo geral. Na comparação entre a figura feminina e a pintura de Mondrian, a distância surge como condição negativa, um fator de indefinição que interfere naquilo que se vê, mulher e tela, que, “de longe” são reduzidas à “indiferente perfeição da geometria”. É na proximidade – que é acolhimento e intimidade – que se dá a positivação da comparação. Na figura feminina, “se descobre”, se desvela uma “impercebida” e “insuspeitada energia” que, assim como ocorre com a pintura de Mondrian, só se revela ao vivo, “de perto, quando o olho é tato”. A diferença é que, na mulher de que fala o poema, essa energia não depende da cor e vibra mesmo onde há uma paradoxal coexistência de apagamento e acumulação de todas as cores, “a textura em branco / da pele, ou da tela, sadia”.

Em outro texto dedicado à obra mondrianesca e publicado em *Museu de tudo*, as questões trabalhadas nos dois referidos poemas de *Serial* encontram-se, de certo modo, condensadas. “No centenário de Mondrian” é, provavelmente, o texto de maior adensamento da leitura que João Cabral faz do artista holandês. São 24 estrofes estruturadas em dois longos períodos sintáticos que têm Mondrian como interlocutor. Aqui, João Cabral parece evocar aquilo que, no neoplasticismo mondrianesco, aponta para certa esquematização do mundo emocional⁸⁰.

O poema fala da “alma” centrada em uma “ideia fixa”: lutar contra o inerte e ser ferida nessa luta, enfraquecer-se sob a luz implacável da consciência para chegar à coisa que, por fim, revela-se impossível. As semelhanças com *Uma faca só lâmina* são tantas que não se pode atribuí-las ao acaso. Na primeira das duas seções do poema, o que se atribui à alma em tudo lembra os atributos da faca. Trata-se da mesma interiorização dolorosa com que a inquietação interior se traduz em extraordinária capacidade de subtração e despojamento:

Quando a alma já se dói
do muito corpo-a-corpo
com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

[...]

⁸⁰ Vale pontuar que, a despeito da ordenação e do equilíbrio de suas telas mais conhecidas, Mondrian tinha um temperamento passional que tem sido rastreado pela crítica em suas concepções estéticas basilares. E indo ao encontro da leitura singular que João Cabral faz de sua obra, é ainda mais interessante notar como, em Mondrian, a dualidade entre a turbulência emocional e o rigor plástico-matemático se manifesta no dualismo entre o visível e o invisível. É nesse sentido que “os Mondrians clássicos de 1920 e 1930 parecem à primeira vista ter finalmente transcendido a turbulência interna que é tão fortemente sugerida nas pinturas anteriores. [...] Essas relações retilíneas puramente verticais e horizontais eram vistas por Mondrian como uma visível ‘expressão do imutável’; elas são uma metáfora das relações universais invisíveis que estão além das formas ‘caprichosamente’ torcidas e particulares da natureza. [...] Sua apresentação ‘plástica’ da ordem contrapontística torna visível o princípio universal oculto sob a aparência cotidiana de coisas naturais específicas” (GOODING, 2002, p. 30).

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou carço, [...] (2008, p. 351).

Contudo, essa capacidade de atingir o núcleo do objeto exige uma lucidez que, querendo-se plena, conduz à dor e à vertigem. Vem daí o elogio à técnica mondrianesca: trata-se de uma pintura que, por sua capacidade de dizer muito com o mínimo, paradoxalmente, permite o apagamento do que na alma é excesso, fazendo desaparecer “a luz, ácida, do sol de dentro”:

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia,
que dá a lucidez brasa
a atenção carne viva,

[...]

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na ideia fixa
de chegar ao que se quer,
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as esquimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir seu extremo [...] (2008, p. 351-352).

A segunda seção como que inverte a hipótese da primeira, atribuindo à pintura mondrianesca a capacidade de acender a alma, quando esta se encontra dispersa, frouxa, inconsistente. Novamente, as semelhanças com a faca tornam-se evidentes. E, nesse ponto, pode-se perceber melhor o que subjaz a aproximação entre a tela de Mondrian e a figura feminina: o ideal de construtividade e a exterioridade do poema são dependentes de uma

eroticidade que não se mostra, mas sem a qual o fazer poético torna-se incapaz de exteriorizar agressiva agudeza que lhe é característica. Assim:

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

[...]

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro
feito a partir do não,

[...]

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e, ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam. (2008, p. 353).

Como leitor de Mondrian, João Cabral associa de tal modo a geometrização plástica dos afetos às figurações da faca que talvez seja possível deduzir a presença dos perfis quadrados do pintor holandês no título e no esquema da obra que inaugura (ao menos de modo explícito) a temática erótico-feminina na poesia cabralina⁸¹: *Quaderna*, o livro que se segue a “Uma faca só lâmina”.

3.4 A pulsão entre o dentro e o fora: *Quaderna*

Se *Quaderna* fosse uma tela de Mondrian, provavelmente seria algo como uma “Composição com Superfície Grande Vermelha”, ou o que talvez seja ainda mais pertinente, algo como o “Quadro I”, com o qual o pintor inaugura uma nova etapa em sua carreira, de

⁸¹ José Castello (2006, p. 108-109), que também é biógrafo de Vinicius de Moraes, sugere que o surgimento do tema feminino em João Cabral teria sido motivado por uma observação de Vinicius: “Você já notou que sua poesia só tem homens? Que é um longo monólogo masculino?” O poeta-viajante é obrigado a concordar. Inquieta-se com a observação do amigo. Ainda argumenta: não escreve sobre as mulheres para não cair no engodo da confissão. Um homem não pode escrever sobre mulheres sem que o confessional e o sentimentalismo o fisguem. [...] o comentário de Vinicius não lhe sai mais da cabeça. Nasce *Quaderna*, para pôr a mulher em cena. O livro, em ato de flagrante injustiça, pois talvez não viesse a existir sem o comentário de Vinicius, é dedicado a Murilo Mendes”.

predomínio da técnica sobre as emoções individuais. O texto de abertura de *Quaderna* dá o tom do livro. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, note-se, já na primeira das seis seções do poema, a estreita semelhança entre os gestos (e gostos) da dançarina, descritos como de “natureza faminta”, e o que se diz sobre a faca ou sobre a pintura de Mondrian:

gesto do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

[...]

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza (2008, p. 195).

E vale notar, mais uma vez, como a dimensão erótica apresenta-se articulada à referida dualidade entre o que se mostra e o que se oculta, entre a imagem e sua inapreensibilidade, entre o direcionamento exterior e a silenciada subjetividade, ou, de modo metonímico, entre pedra e faca. Isso está presente no que aproxima e no que distingue a “imagem do fogo”⁸² da bailadora, “quando aparece dançando por *siguiriyas*”. A semelhança está no que é visível, o “gesto só nervos” (faca só lâmina) do fogo e da mulher; a diferença está em algo que não se pode ver, a incapacidade do fogo de acender-se a partir de si mesmo: “que somente ela é capaz / de acender-se estando fria, / de incendiar-se com nada, / de incendiar-se sozinha” (2008, p. 196).

Em “Paisagem pelo telefone”, ocorre algo parecido. Toda a excessiva e cada vez mais subtrativa claridade que a voz da mulher evoca faz com que a série metafórica do poema siga o curso dessa dualidade. É assim que, partindo-se da imagem da “sala de luz invadida” – sala com “duzentas janelas” abertas para “alguma manhã de praia”, “no prumo do meio-dia” de “praia nordestina”, brancas “como muros caiados”, sob um sol que “as desveste de toda sombra ou neblina” – chega-se à imagem da luz que há na mulher despida (despir, atributo da faca), tirando de si mesma a “luz intestinal”, sua “luz própria”.

Pois, assim, no telefone
tua voz me parecia
como se de tal manhã
estivesses envolvida,

⁸² Sobre as muitas leituras já feitas em torno dessa associação, talvez seja oportuno considerar a possibilidade de diálogo com o célebre verso camoniano, do amor identificado à imagem do “fogo que arde sem se ver”.

fresca e clara, como se
 telefonasses despida,
 ou, se vestida, somente
 de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco
 de tua luz própria tira,
 e até mais, quando falavas
 no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
 só de teu banho vestida,
 que é quando tu estás mais clara,
 pois a água nada embacia (2008, p. 202-203).

A paisagem ao telefone, afinal, é exteriorização da imagem de algo que não se faz ver – como, de praxe, ocorre com a faca. Outros textos do livro reforçam essa particularidade do erotismo de João Cabral. “A mulher e a casa”, poema dos mais conhecidos de *Quaderna*, enfatiza justamente aquilo que é da ordem da interioridade. Indica, portanto, uma espécie de “arquitetura do desejo” da poesia cabralina, no sentido de indicar uma espacialidade que não se mostra, mas que se coloca como objeto do olhar. É o que ocorre com o que há de erótico na comparação da casa com a figura feminina: “uma casa não é nunca / só para ser contemplada; / melhor: somente por dentro / é possível contemplá-la” (2008, p. 217). Aqui, mais uma vez, a interioridade remete a aspectos da faca, pois essa mulher-casa seduz “pelo que pode ser dentro / de suas paredes fechadas; / pelo que dentro fizeram / com seus vazios, com o nada” (2008, p. 217-218).

Em “Jogos frutais” – poema que articula o feminino ao quase sempre deserotizado espaço pernambucano –, parte-se dessa mesma particularidade da imagem que se exterioriza pelo que tem dentro. Comparada às frutas pernambucanas, a textura da mulher, “densa que a luz / não atravessa” é textura “de coisa que tem luz / própria, interna”. Essa tentativa de concreção do que, por natureza, é abstrato, isto é, essa busca por imprimir concretude e visibilidade ao que é vago e não se dá a ver, ou, como na expressão de João Alexandre Barbosa (2002, p. 268), essa “pulsão entre o dentro e o fora”⁸³, parece remeter ao ideal de mineralização mencionado no capítulo anterior. E é precisamente esse ideal que o erotismo parece colocar em questão.

Em outros dois poemas de *Quaderna*, isso é particularmente notório. “Rio e/ou poço” e “Imitação da água”, já no título, aludem ao que se opõe à rigidez e permanência da pedra.

⁸³ “A maior contundência deste lirismo erótico-amoroso”, diz João Alexandre Barbosa (2002, p. 268) a propósito de *Quaderna*, “está não apenas naquilo que é dito como no próprio jogo das articulações sintáticas, criando passagens e interrupções (verdadeiras *pulsões*, para falar com os psicólogos) entre o dentro e o fora – termos com os quais o poeta arma a rede de seu dizer erótico”.

Ao mesmo tempo, em ambos os casos, há uma clara tentativa de adensamento da água, em sua associação com a figura feminina. Em “Rio e/ou poço”, por vias muito diversas, com esse adensamento, chega-se àquilo que em “A educação pela pedra” constitui o núcleo do que é pétreo: a alma.

só uma água vertical
pode, de alguma maneira,
ser a imagem do que és
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,
água parada em si mesma
água vertical de poço,
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,
e que ao parar mais se adensa,
água densa de água, como
de alma tua alma está densa (2008, p. 227).

Contra a poesia profunda, por um lado; por outro, a profundidade intrínseca à figura feminina. Em “Imitação da água”, parte-se, igualmente, da imagem da mulher deitada, comparando-a, agora, a uma paisagem marinha, mais precisamente, a uma onda contida, imóvel e mineralizada, que “ao se fazer montanha / continuasse água ainda” (2008, p. 237). Contudo, mais importante do que essa imobilidade “que precária se adivinha”, é que a onda-montanha-mulher preserve aquilo que, ante o ideário mineral, há de ser combatido:

o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas
a intimidade sóbria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias (2008, p. 237).

A rigor, para além do redimensionamento daquilo que o profundo e informe líquido pode significar quando associado às figurações do feminino, outros elementos presentes no discurso erótico cabralino se opõem sugestivamente ao predomínio do cálculo, da vontade de permanência e da valorização da lucidez sobre a composição. É assim que, em “Jogos frutais”, as figurações do feminino correspondem às diretrizes fundamentais de uma poética que valoriza aquilo que atribui à mulher: concretude, intensidade, clareza, concisão, medida, contenção, acidez, sede, fome – no que se diz da mulher, há a síntese de um ideal poético.

Porém, contrariamente ao que se postula nesse ideal, a eroticidade está no que se corrompe e perece – o açúcar que, como na fruta, se adensa na mulher que amadurece.

Em outros poemas, dá-se algo semelhante. Em “Paisagem pelo telefone”, o ideal de clareza, traduzido na busca pela palavra solar, é presidido pela luminosidade que a voz da mulher evoca. Em “A mulher e a casa”, o espaço vazio da casa/corpo – em suas possíveis correspondências com o ideal de esvaziamento do referente, da escrita, do poema – apresenta-se como espaço erótico de desejo e sedução. Em “Mulher vestida de gaiola”, por fim, alude-se à impossibilidade de adentrar esse espaço, contra o qual se debate a “força expansiva” do pássaro/poeta.

3.5 “*No plano do animal*”

Em se tratando de uma poética que tem na subtração sua operação mais característica, essa “força expansiva” merece, de fato, um exame mais detalhado. É provável que a figuração mais forte do erotismo no livro seja aquela que faz com que a dimensão erótico-feminina manifeste-se a partir de imagens de uma animalidade que, sob vários aspectos, é contrária aos pressupostos tradicionalmente basilares da poética cabralina⁸⁴.

Isso pode ser notado no já referido “Estudos para uma bailadora andaluza”, texto em que a comparação entre mulher e égua, novamente retomando as figurações da faca, acusa a indistinção entre humano e animal:

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal

⁸⁴ Durante a elaboração desta tese, essa questão foi desenvolvida em um estudo à parte, apresentado como trabalho final do Seminário de literatura brasileira e outras literaturas: zooliteratura contemporânea, ministrado pela Prof.^a Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. O estudo foi, posteriormente, publicado com o título de Zoopoética cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto (GOMIDE FILHO, 2011).

dominado sob a rédea,
 que ressentido ser mandado
 e obedecendo protesta (2008, p. 196).

Aqui, a complementaridade entre mulher e animal vem marcada pelo excesso: de tensão, força, sensualidade. Além disso, diferentemente do que se percebe nos poemas mais integrados ao ideário mineral – sobretudo naqueles de temática nordestina e sertaneja, do homem aquém do humano–, esse excesso adquire um valor positivo, e talvez por isso mesmo, aporético, que conduz a expressão poética ao impasse de render-se à indefinição do que venera, pois “é impossível se dizer”, não há como delimitar a diferença entre o que doma e o que é domado.

Então, como declarar
 se ela é égua ou cavaleira:
 há uma tal conformidade
 entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
 e a parte que se rebela,
 entre o que nela cavalga
 e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
 de ambas, cavaleira e égua,
 que são de uma mesma coisa
 e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
 nenhuma linha fronteira
 entre ela e a montaria:
 ela é a égua e a cavaleira (2008, p. 196).

Contrário à lírica idealização da mulher etérea e inatingível, esse imbricamento entre erotismo, animalidade e expressão poética está presente em outro poema bastante conhecido de *Quaderna*. Em “A palavra seda”, a percepção de uma animalidade intrínseca à figura feminina conduz igualmente a uma reflexão sobre o estatuto da palavra poética:

A atmosfera que te envolve
 atinge tais atmosferas
 que transforma muitas coisas
 que te concernem ou cercam.

E como as coisas, palavras
 impossíveis de poema:
 exemplo, a palavra ouro,
 e até este poema, seda.

É certo que tua pessoa

não faz dormir, mas desperta;
nem é sedante, palavra
derivada da de seda.

E é certo que a superfície
de tua pessoa externa,
de tua pele e de tudo
isso que em ti se tateia,

nada tem da superfície
luxuosa, falsa, acadêmica,
de uma superfície quando
se diz que ela é “como seda” (2008, p. 222).

A recusa aos significados “líricos” do termo “seda” efetiva-se pela recuperação de sua etimológica significação animal. Sob a palavra e a imagem da coisa “seda”, algo de animal e, portanto, de ativo e expansivo persiste (apesar de estar ausente), o “bicho-da-seda”, que subjaz a comparação com a figura feminina:

Mas em ti, em algum ponto,
talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas

há algo de muscular,
de animal, carnal, pantera,
de felino, da substância
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,
de cru, de cruel, de crueza,
que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda (2008, p. 222).

Pois que, enquanto componentes eróticos, o excesso e a força expansiva não se opõem à falta e à subtração, antes as constituem. Talvez, por isso, o poema que melhor resume as figurações da animalidade em *Quaderna* seja aquele que mais nitidamente se aproxima da proposição batailleana, segundo a qual a atividade erótica – como nas figurações da faca cabralina – é atravessada por uma falta radical, que, convertida em angústia, manifesta-se como excesso, força expansiva que desconhece limites e interdições⁸⁵.

O poema é “História natural”, que fala do “amor de passagem, / o amor accidental, [que] se dá entre dois corpos / no plano do animal” (2008, p. 209). No intervalo entre o amor animal e o amor eterno e divinizado, a transgressão encontra-se, desde já, assinalada. O

⁸⁵ “Ao ressaltar o que há de menos na existência e o que há de falta no ser, a angústia, ferida exposta na estrutura flutuante do sujeito, força os limites da vida em direção ao mais, ao impossível”, diz Contador Borges (2011, p. 63), a propósito do pensamento de Bataille.

mesmo pode ser dito em relação à “dissolução das formas”, questão igualmente central na concepção de erotismo proposta por Bataille. No poema, com a fusão dos corpos dos amantes, o animal passa a vegetal:

(pois os gestos revelam
o ritmo luminal
de planta, que se move
mas no mesmo local) (2008, p. 209).

Por sua vez, integrado a essa indistinção, o desejo de permanência (a que Bataille denomina continuidade), adquire tal intensidade que faz com que o vegetal já não se distinga da pedra. Com isso, realiza-se o caminho oposto àquele que se propunha em “Pequena ode mineral” e, não obstante, reforça-se a hipótese da pedra como signo de morte, pois, no poema, o mineral atua como metáfora para a contenção do ponto extremo da experiência do tempo, em que morte e origem confundem-se:

No fim, já não se sabe
se ainda é vegetal
ou se a planta se fez
formação mineral

à força de querer
permanecer tal qual,
na permanência aguda,
que é própria do cristal

que não só pode ser
o imóvel mais cabal,
mas que ao estar imóvel
está aceso e atual (2008, p. 209).

Combinando vigor e passividade, inércia e movimento, um agir e um entregar-se simultâneos, o retorno ao estático e inorgânico mineral, que é morte, é, também, o ápice erótico, momento de inteira confluência entre falta e excesso, perda e potência do eu, êxtase e ausentamento de si. E aqui, talvez seja válido pensar: eis o “imóvel mais cab(r)al” da pedra, lugar “exato e provável no friso do tempo”, para parafrasear o retrato à maneira cabralina de Vinicius de Moraes em homenagem a João Cabral⁸⁶.

Na seção seguinte do poema, faz-se o caminho de volta, que é de baixo para cima. A pedra se desintegra, o instante se perde. Sobe-se, então, ao vegetal, que também se desfaz em um “desabraçar-se lento”, “sem querer, gradual, / de plantas que não querem / subir ao

⁸⁶ O poema é “Retrato à sua maneira” (In: MORAES, 2004, p. 400), e motivou o poema “Resposta a Vinicius de Moraes”, publicado em *Museu de tudo*.

animal”. Chega-se, por fim, ao animal e deste, ao desencontro absoluto, já não mais no plano animal mas humano, “no palheiro ou areal [...] de qualquer capital”. Assim, de volta ao “bicho original”, o que resta é a percepção do mundo descontínuo da falta, da perda, que o excesso erótico, por instantes, convertido em pedra, aplacou.

3.6 Sevilha: o lugar-texto do erotismo cabralino

Os termos de uma leitura assim procedida seriam inócuos se desconsiderassem ao menos dois aspectos que, na poesia de João Cabral, nada têm de circunstanciais, não sendo demais reiterá-los. Em primeiro lugar, está a singular impessoalidade cabralina, que, manifestando-se por meio de uma regulação sistemática da criação poética, como foi visto no capítulo anterior, faz com que a recusa à expressão subjetiva implique também, de modo paradoxal, uma recusa em fazer da experiência da linguagem um ato de pura exterioridade, uma experiência desmedida, errante, que corresponderia à perda de controle e de identidade, característica da atividade erótica.

Em segundo lugar, está a indissociabilidade entre a atividade poética – a nem sempre transitiva proposta comunicativa do poema – e a expressão da experiência histórica e concreta. De outro modo, a leitura de um poema como “História natural”, a pretexto de uma conformação a esta ou aquela perspectiva teórica, acabaria deixando de lado elementos fundamentais do texto, como o tom anedótico, marcadamente irônico, que esvazia a suposta gravidade daquilo que é dito e, recorrendo ao objeto de estudo da história natural, os reinos animal, vegetal e mineral, opõe-se à idealização do amor, que, no poema, nada tem de eterno ou espiritualizado.

À luz dessas particularidades, pode-se, enfim, ter uma visão mais ampla do que está em jogo no erotismo cabralino. De um lado, a falta, o excesso, a animalidade; figurações do feminino articuladas à passionalidade da faca; o impulso, o risco, a vertigem como contrapartes fundamentais do cálculo, da construtividade racional, do controle sobre a expressão. De outro, a tentativa imperiosa e mesmo passional, obsessiva, de subordinar a expressão das emoções à disciplina formal, ao rigor intelectual e à técnica poética, fazendo com que a abstração das emoções esteja condicionada a formas concretas e definidas, num procedimento que Haroldo de Campos (1970) identificou como análogo ao dos poetas metafísicos ingleses do século XVII.

À maneira do que ocorre com a morte e o Nordeste, o espaço mais próprio do erotismo cabralino assim considerado é a Espanha, ou de modo mais preciso, a Andaluzia,

paradigmaticamente representada por Sevilha. E à maneira do que se dá com o espaço nordestino, não se trata somente de uma delimitação geográfica, tampouco de um espaço de relevância biográfica para o poeta, mas, antes, de um verdadeiro *topos* poético, responsável não somente por configurar as mais significativas diretrizes do peculiar *pathos* na poesia de João Cabral, mas também por delinear concepções, referências e procedimentos poéticos que seriam integrados de modo pleno aos mais amplos estratos (formais, temáticos, intertextuais, éticos etc.) da poética cabralina.

A partir de *Paisagem com figuras*, de 1956, essas “duas paisagens”, a nordestina e a espanhola, passarão a integrar em definitivo o horizonte da poesia cabralina. “Duas paisagens”, não sem razão, é o título do poema de encerramento de *Paisagem com figuras*, o que, desde já, evidencia a incidência dessa dualidade sobre um determinado projeto estético: de um lado, a paisagem acolhedora que se apresenta “em termos de mulher”, com sua “sóbria harmonia”, “sem régua e sem compasso”, “funda e instintiva” e “seu ritmo feminino”; de outro, Pernambuco, “um Estado masculino / e de ossos à mostra” (2008, p. 142). Levando-se em consideração as figurações da faca, pode-se perceber como é forte a sugestão de uma complementaridade entre esses dois espaços, o espanhol e o pernambucano. Este é:

Lúcido não por cultura,
medido, mas não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência (2008, p. 143).

Lucidez e medida – atributos pernambucanos (da pedra) – são determinados pela fome e carência – atributos da faca – ligados ao feminino, à passionalidade e, portanto, ao espaço espanhol. Com efeito, não se trata de uma aproximação eventual. Em “Autocrítica”, poema de encerramento de *A escola das facas*, publicado quase 30 anos depois, em 1980, a relação Pernambuco/Andaluzia, Sertão/Sevilha é apresentada de modo ainda mais claro:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha (2008, p. 430).

A potencial resignificação que essa relação opera na obra cabralina, sobretudo no contexto memorialístico de *A escola das facas*, será melhor discutida logo adiante. Antes

disso, faz-se necessário um exame mais apurado desse erotizado espaço andaluz. De imediato, é importante observar que é da experiência andaluza, “fêmea e viva”, que parte o desafio de “dar a ver” o Sertão (masculino e subvivo, hostil e sobrevivente). Aqui, “ferir” e “desferir” são ações recíprocas, associadas tanto à faca cabralina (que é ferida interiorizada que se exterioriza como arma), quanto à pedra (indicativa de uma relação com a perda, exteriorizada de maneira não menos agressiva do que a faca). Ao mesmo tempo, “ferir” e “desferir” são ações que podem variar significativamente de acordo com a diferença entre esses dois lugares-textos de que partem e aos quais retornam sob a forma de imagens. O que fere e (se) desfere em Sevilha seduz. No Sertão, agride.

Na “autocrítica” à sua maneira, em terceira pessoa, o poeta se detém sobre duas das inúmeras modulações possíveis em torno desses dois espaços aos quais atribui a razão de ser de sua atividade poética. De Pernambuco, vem um modo de falar, seco, duro, áspero, como o petrificado espaço sertanejo. Da Andaluzia, vem o “desafio demente” que, dando origem ao motivo mesmo pelo qual se escreve – “dar a ver” –, coloca-se no âmago do fazer poético de João Cabral. Mas, então, o que vem a ser esse desafio? Como sua realização se inscreve no domínio do erótico-feminino?

3.7 O *cante andaluz*

Evidentemente, trata-se de um desafio endereçado à escrita e que outras passagens da obra cabralina ajudam a melhor compreender, em especial, aquelas voltadas para o espaço espanhol. É o que ocorre, desde já, com o “canto andaluz”, cuja primeira menção na obra de João Cabral é feita no poema “Diálogo”, de *Paisagem com figuras*:

O canto da Andaluzia
é agudo com seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta (2008, p. 138-139).

Nesse canto-flecha que se desfere, algo da ordem de um desafio ao canto poético faz-se logo presente. Esse aspecto se acentuará de modo substancial nas obras seguintes. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, a figura desafiante da dançarina encerra um duplo desafio, que o poeta equipara às capas de um livro: o primeiro, no início da dança (que pode ser pensado também como equivalente ao que ocorre com o poeta, no ato de escrita), é direcionado “a alguma presença interna”, “no fundo dela própria / fluindo, informe e sem

regra” (2008, p. 199); o segundo, com a dança finda, é direcionado a quem assiste (como o poema escrito desafia quem o lê). Que se trata de um desafio análogo à realização do poema, é o que se percebe com a leitura de “A palo seco”, texto de *Quaderna* que, se não é erótico por aquilo que diz, o é pelo modo de dizer. Note-se, nesse sentido, a semelhança entre esse *cante*, em que se desafia o silêncio, e a subtratividade característica da faca:

Se diz a palo seco
o cante sem guitarra;
o cante sem; o cante;
o cante sem mais nada;

se diz a palo seco
a esse cante despido:
ao cante que se canta
sob o silêncio a pino (2008, p. 223)

Não por acaso, o silêncio se associa à pagina branca, assim como esse canto a contrapelo se associa ao (contra)canto poético. São associações que ficam ainda mais nítidas em um texto como “Coisas de cabeceira: Sevilha”, incluído em *A educação pela pedra*. A posição da palavra “coisas” onde usualmente se usaria a palavra “livro” é sugestiva: no poema, o poeta lê as “coisas” (na verdade, formas modais coisificadas) que se alinham na memória:

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna
(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
fazer no extremo, onde o risco começa.) (2008, p. 318, *grifos* do autor).

Quando se considera o poema emparelhado “Coisas de cabeceira: Recife”, o texto sobre Sevilha acrescenta elementos importantes em relação ao calculado equilíbrio pressuposto na objetivação da memória do espaço recifense⁸⁷. No caso, mantêm-se os ideais de medida e contenção da pedra (“não *esparramarse*, fazer na dose certa”), mas, por conta da

⁸⁷ Uma vez que *A educação pela pedra* representa o ponto máximo da regulação intelectual sobre a expressão poética, a memória é apresentada sem qualquer referência à perda ou à “desordem da alma”. No lugar da vaga lembrança e do que esta possui de impreciso e incompleto, coisas “bem legíveis”, compactas e perfiladas, rotuladas e alinhadas, localizáveis não no tempo, mas no espaço, dispostas “em índice” na cabeça/cabeceira do poeta, como em “Coisas de cabeceira: Recife”: “Coisas de cabeceira, firmando módulos: / assim, o do vulto esguio dos sobrados”.

espacialidade sevilhana, o campo de significação da faca é ampliado, lançando luzes sobre a contraparte do equilíbrio e do cálculo que o fazer poético demanda.

O poema, nesse sentido, chega a ter algo de existencial. Fala-se “do ser, com a incorrupção da reta” e do fazer “*con nervio*”, dando “tensão ao que se faz”. Vale insistir na semelhança entre tais atitudes e o que se diz sobre a faca, sobre o canto andaluz, ou sobre uma tela de Mondrian. No texto, o alcance de tais atributos é igualmente generalizado, estendendo-se a toda ação (“qualquer quefazer”); contudo, nos versos finais, pode-se perceber a seriedade do que está em jogo nessa “dança”. Trata-se desse “fazer no extremo, onde o risco começa”. O risco talvez possa ser lido ambigualmente: “probabilidade de perigo” e “traçado sobre a página”, sendo ambas as acepções possíveis, se se tem em vista o “risco de se expor” no ato da escrita.

De fato, esse ato, tal como João Cabral o concebe, tem muitos pontos de tangência com o que se passa com os *cantaos andaluces*: exige que se esteja no extremo de si, onde “já não mais se é”, em um estado de lucidez tão intenso que acaba por se tornar, como foi visto, um mecanismo de subjetivação. E é precisamente aqui que se manifesta com mais intensidade o interesse de João Cabral pelo *cante* espanhol: não por sua passionalidade em si, mas por sua capacidade de objetivar e dar concretude ao que é passional e abstrato.

Sob tal perspectiva, pode-se mesmo reler o cabralino ideal de poema autônomo à luz do tratamento dado a essa interioridade, da qual dependem os processos de objetivação das emoções e, por conseguinte, da qual depende o próprio poema. Escrever, como no *cante* andaluz, implica construir a partir do vazio, da página em branco, sob o silêncio a pino. Ao mesmo tempo, esse vazio depende de uma curiosa interioridade, “brasa íntima”, autossuficiente. Em outro poema de *A educação pela pedra*, essa questão apresenta-se de modo notório. “De Bernarda a Fernanda de Utrera” é dedicado a duas irmãs andaluzas, cantoras de flamenco. Diferentemente de Bernarda, que “usa a brasa íntima no quando breve / em que, brasa apenas canta “em brasa viva”,

Fernanda de Utrera arranca-se o *cante*
quando a brasa extenuada já definha;
quando a brasa resfriada já se recobre
com o cobertor ou as plumas da cinza.
Ela usa a brasa íntima no quando longo
em que rola calor abaixo até a pedra;
no da brasa em pedra, no da brasa do frio:
para daí reacendê-la, e contra a queda (2008, p. 316).

Extrair de si a chama em que se sustenta o canto, em termos metafóricos, é algo muito próximo do propósito da autorreferencialidade cabralina e de suas reiteradas imagens de elisão da subjetividade: o canto poético “arranca-se”, ou seja, como no *arrancarse* do flamenco, tem início em si mesmo, a partir de si mesmo, quando a “brasa íntima” se converte na “brasa em pedra”, “brasa do frio”, que a reacende, já objetivada. Daí o *exponerse*, esse fazer no extremo, onde o que há de mais íntimo converte-se em radical exterioridade.

3.8 A tauromaquia

Se, no canto andaluz, a pulsão entre o dentro e o fora configura um risco significativo, é na tauromaquia que se encontra a mais fulcral identificação entre o ato de escrita e o erótico espaço sevilhano. A animalidade, a técnica, a passionalidade da faca, o desafio de sondar os limites da escrita e de se expor no que se escreve, como um toureiro que, com o mínimo de movimento, busca conter a força indomável do touro: essas parecem ser, na obra cabralina, a máxima expressão do “fazer no extremo onde o risco começa”⁸⁸.

Aqui, a relação entre subjetividade, erotismo e morte manifesta-se plenamente. Desde sua primeira estadia na Espanha, na década de 1940, o autor teve um verdadeiro fascínio pelas touradas, que lhe pareciam conter um modelo de poética paralelo (e complementar) ao projeto basilar de uma escrita da pedra e sua mineralização do mundo emocional. Em carta escrita para Manuel Bandeira, em setembro de 1947, João Cabral, iniciando-se nas artes tipográficas, relatava seu projeto, nunca concluído, de organizar uma antologia com poemas de autores espanhóis sobre as “corridas de touros” – algo que parece inimaginável quando se tem em vista a tradição lírica portuguesa, como bem notou Nicolas Extremera Tapia (2009), um importante nome da crítica cabralina na Espanha. Alguns trechos da carta a Bandeira são esclarecedores: “Faz hoje uma semana que um [touro] miúra matou Manolete, considerado o melhor toureiro que já aparecera até hoje. – Seja dito de passagem que era um camarada fabuloso: vi-o algumas vezes aqui em Barcelona e imaginei que era Paul Valéry toureando” (MELO NETO, 2001, p. 34).

Nesse mesmo ano, a imagem do “touro contido” – como representação do acaso que deve ser dominado – aparece nos versos finais de “Psicologia da composição” – como

⁸⁸ Sobre a tauromaquia em João Cabral, ver o minucioso estudo de Rodrigo Garcia Barbosa (2013, p. 16), em que se busca “demonstrar como a tauromaquia propõe à poesia de Cabral uma pergunta sobre si mesma, ainda quando não faz pergunta alguma; interrogação que atravessa a poesia e o poeta para alcançar o sujeito, o eu empírico que veste o traje do eu poético que se constrói sobre a página branca, como outros sujeitos vestem o traje de luces para se construírem toureiros sobre a arena, vestimentas que, num único movimento dialético, velam e desvelam todas as dimensões do ser aos olhos atentos de quem os lê”.

metáfora para a palavra poética ou o que dela resta ante o esvaziamento e a severidade reivindicados pela composição. Menos de dez anos depois, no poema “Alguns toureiros”, de *Paisagem com figuras*, a figura épica do toureiro, particularmente a de Manolete, serviria de ponto de partida para pensar a tauromaquia como lição de poesia. Dos 44 versos do poema, 16 dedicam-se a seis importantes nomes das touradas espanholas. Os outros 28 versos são exclusivamente para Manolete, em quem a sagacidade técnica dos demais toureiros encontra-se não só reunida, mas potencializada.

É interessante observar que, em “Alguns toureiros”, o elemento central da comparação entre tourear e escrever é a flor, tradicionalmente tida como símbolo feminino-amoroso. De fato, no poema, e não poderia ser diferente, a flor interessa como objeto a ser despoetizado, de modo que a destreza de tourear seja indicada pelo predomínio da técnica sobre o *floreio* e o *florear*. Dessa forma, a precisão e justeza predominam sobre a doçura e a graciosidade; o rigor, sobre a fácil espontaneidade, assim como o cultivo da flor/gesto/poema há de predominar sobre a angústia, o sono e a indomabilidade do touro e da palavra poética.

Eu vi Manolo González
E Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, Litrí,
dos confins da Andaluzia,
que cultivava uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultivava flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida (2008, p. 134).

Quanto maior a despoetização, maior o risco. É o que diferencia Manolete dos demais. Por isso, sua apresentação, de imediato, coincide com o ideal poético cabralino:

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,
mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,

o de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida, (2008, p. 133)

Correspondem a figurações da pedra e da faca os elementos distintivos de *Manolete*: o mais deserto e mineral (como pedra), o mais agudo e desperto (tal qual faca); daí a pertinência da identificação entre a poética da pedra, seca, dura de origem nordestina, e a poética da faca, espanhola, de nervos e fibra, representada pelo toureiro comparado à “figura de lenha, / lenha seca de caatinga”, flora sem flor, sertaneja. Dessa imbricação entre atributos da pedra e da faca, parte a lição de poética de *Manolete*: sua capacidade de objetivar o que é informe e abstrato⁸⁹:

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

Como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema (2008, p. 133).

Nas três estrofes finais, retorna-se de modo instigante à imagem da flor. E justamente aqui recupera-se toda a força expressiva do encadeamento anafórico do poema, estruturado em torno do verbo *ver*, em primeira pessoa: “eu vi”. O aprendizado se dá pelo olhar e recobre o ideal pétreo de frieza e contenção (“domar a explosão, / com mão serena e contida”), bem como o ideal de precisão, escassez e intensidade da faca (“mão certa, pouca e extrema”). Contudo, aquilo que se demonstra pressupõe um ocultamento: o elemento de comparação

⁸⁹ Uma observação semelhante foi feita por Robert P. Newcomb (2006), em seu estudo sobre a “poética da tauromaquia” em João Cabral.

entre escrever e tourear, a flor, como “faca de uso interno”, é algo que não se mostra (“a flor que traz escondida”).

Como a faca, a flor indica a objetivação de algo abstrato, do qual se extrai a serventia concreta, como se, assim, o poeta assinalasse uma espécie de triunfo sobre a interioridade do eu. Essa proximidade entre flor e faca é sugerida, por fim, no resultado subtrativo da lição tauromáquica, articulado pela preposição “sem”, que, no caso, destitui do trabalho realizado a sentimentalidade lírica: a lição de Manolete é trabalhar “*sem* perfumar sua flor, / *sem* poetizar seu poema”.

A exemplo do que ocorre com o canto andaluz, a leitura que João Cabral faz da tauromaquia valoriza não a passionalidade em si, mas a capacidade do toureiro de objetivá-la e domá-la, em sua luta vazia, como a do poeta, à procura do nada. No poema “Diálogo”, há pouco mencionado, igualmente incluído em *Paisagens com figuras*, essa conexão entre as figuras da faca, a tauromaquia e o canto andaluz manifesta-se de modo direto:

[...] o timbre desse canto
que acende na própria alma
o cantor da Andaluzia
procura-o no puro nada,

como à procura do nada
é a luta também vazia
entre o toureiro e o touro,
vazia, embora precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida (ano, p. 139).

Destituída da afetação sentimental, essa interioridade do canto (faca ou flor) equivale não ao sublimado coração, mas à tripa, configurando aquilo que Sebastião Uchoa Leite (1999) chamou de poética do “baixo ventre”⁹⁰. A designação inspira-se na representação da Espanha como “coisa de tripa”, no poema “Espanña en el corazón”, de *Agrestes*:

a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,

⁹⁰ Essa questão é discutida em um breve artigo de 1999, intitulado “João Cabral e a tripa”: “À ideia de coração enquanto metáfora o poeta opõe a ideia do órgão físico, e à esta ideia opõe uma ‘outra tripa’, a do colhão, para falar da Espanha enquanto entidade não-sentimental, mas visceral. [...] É uma poética decidida do ‘baixo ventre’. A insistência em se destacar o cálculo fino da ‘poesia fina’ e o racionalismo na poesia de João Cabral pode acabar ignorando um outro aspecto importante dessa poética, que é a sua opção, não só racional, mas emocional, pelo que é visceral, pelo que é tripa e não metáfora poética” (LEITE, 1999).

e que é de donde o andaluz sabe
 fazer subir seu cantar tenso,
 a expressão, explosão, de tudo
 que se faz na beira do extremo (2008, p. 514-515).

Esse fazer(se) no extremo é lição tauromáquica que, como se vê, está presente em boa parte dos poemas de João Cabral sobre o tema, particularmente em *Agrestes* (“Lembrando Manolete”, “A Morte de “Gallito”) e *Sevilha andando* (“Manolo González”, “Miguel Baez, ‘Litri’”), dentre outros poemas de menção direta ou indireta às touradas e ao tourear). São lições constitutivas do fazer literário cabralino em que se reitera a todo instante a relação entre o chifre do touro e a faca como representações plásticas de uma força indomável com a qual o poeta/toureiro deve lidar no instante extremo da criação, sem floreios, sem lirismo, contando apenas com a primazia da técnica sobre a força bruta.

Essa proximidade entre a escrita literária e o duelo contra o touro torna-se célebre a partir dos estudos de Michel Leiris (2001; 2003), autor que propõe uma concepção de tauromaquia enquanto poética e de literatura enquanto tauromaquia, no sentido de demandar uma atitude limítrofe e arriscada que lembra muito o fazer no extremo de que fala João Cabral:

[...] será que o que se passa no domínio da escrita não é desprovido de valor se permanecer “estético”, anódino, privado de sanção, se nada houver, no fato de escrever uma obra, que seja equivalente [...] daquilo que é para o torero o chifre acerado do touro, capaz de conferir – em razão da ameaça material que contém – uma realidade humana à sua arte, de impedir que ela seja apenas encantos fúteis de bailarina? (LEIRIS, 2003, p. 16).

O “chifre do touro”, tal como Leiris o concebe, e a faca de João Cabral não são menos semelhantes: indicam uma obsessão e a necessidade de olhá-la de frente, aceitando o risco de exposição que ela representa para o ato da palavra⁹¹. E, nesse sentido, convém pontuar que Leiris (2001), na esteira de Bataille, entende a tauromaquia como atividade erótica, uma experiência fundamentalmente transgressiva que, ao revelar partes obscuras do público e do toureiro, funciona como uma espécie de espelho da finita condição humana.

Como se afirma em *Espelho da tauromaquia*, o duelo entre toureiro e touro, sendo muito mais do que um esporte, aproxima-se da criação artística e da experiência religiosa, por

⁹¹ Na leitura que Blanchot (1997, p. 236) faz de “Da literatura como tauromaquia”, pode-se perceber melhor a proximidade entre as colocações de Leiris e o “risco de fazer no extremo”, tantas vezes assinalado no projeto cabralino: “Escrever não é nada, se escrever não transporta o escritor num movimento cheio de riscos que o transformará de uma maneira ou de outra. Escrever é apenas um jogo sem valor, se esse jogo não se tornar uma experiência aventureira em que aquele que a faz, engajando-se num caminho cujo fim ignora, pode aprender o que não sabe e perder o que o impede de saber. E, depois, escrever, sim, mas se escrever tornar sempre mais difícil o ato de escrever, tende a lhe retirar as facilidades que as palavras sempre recebem das mãos mais hábeis”.

sua tragicidade inerente, com o sacrifício do touro e o risco real de morte para o toureiro. A tauromaquia, em si, é uma lição de estética: equilíbrio, economia, ritmo e risco, “domínio do perigo, tanto para o criador (que, a cada instante, deve se arriscar a se perder) quanto para a obra (a cada momento comprometida, constantemente feita e desfeita)” (LEIRIS, 2001, p. 24).

A isso se soma a noção de beleza aí subjacente, de influência baudelairiana (e direcionamento batailliano), que consiste na introdução/percepção de uma falha, uma fratura na beleza clássica, um desvio que torna semelhantes toureiro, poeta e amante: “Assim como toda criação artística deve necessariamente especular sobre a existência dessa rachadura que marca a intrusão do infortúnio na beleza perfeita”, argumenta Leiris (2001, p. 52), “a arte do amor ou ‘erotismo’ consiste em introduzir voluntariamente na atividade sexual um elemento torto, fazendo as vezes de dissonância, de defasagem”⁹².

3.8.1 *Esquivar-se, exhibir-se*

Neste ponto, mais uma vez, percebe-se a proximidade e, ao mesmo tempo, a lacuna entre a tauromaquia assim concebida e o fazer poético cabralino. A rigor, em João Cabral, a contundente recusa à idealização e à transcendência aproxima-se da concepção escatológica de Bataille, no sentido de uma rejeição à ideia de se conceber a vida humana (e a atividade artística) como elevação em direção ao que é nobre e sagrado. A própria interrelação entre mulher e flor na poesia cabralina seria exemplar nesse sentido⁹³.

Ao mesmo tempo, quando se considera o tangenciamento entre erotismo, tauromaquia e religiosidade – “a ordem da tourada é simultaneamente técnica de combate e cerimonial”, lembra Leiris (2003, p. 24) –, nota-se, na poesia cabralina, uma recusa não menos contundente de ao menos dois aspectos importantes no pensamento batailliano. Primeiro, João Cabral, como tem sido visto, recusa-se a abrir mão da primazia do intelecto sobre a composição. E

⁹² Uma das passagens que melhor ilustra essa concepção encontra-se em Bataille. Em “História do olho”, diz o narrador: “quando o temível animal passa e torna a passar pela capa, sem descanso e sem trégua, a um dedo do corpo do toureiro, experimenta-se um sentimento de projeção total e repetida, característico do jogo físico do amor. A proximidade da morte é sentida da mesma forma. Essa sucessão de passes felizes é rara e desencadeia na multidão um verdadeiro delírio; tamanha é a tensão dos músculos das pernas e do baixo-ventre que, nesses momentos patéticos, as mulheres gozam” (BATAILLE, 2003, p. 56).

⁹³ “Nas sociedades humanas [...], as mulheres, assim como as flores, tendem a encarnar os mais elevados ideais de amor e beleza; todavia, ‘não é descabido observar que se afirmamos a beleza das flores é porque *elas devem estar em conformidade com aquilo que deve ser*, ou seja, por representarem, no que lhes diz respeito, o *ideal humano*’ [BATAILLE, In: “Le langage des fleurs”]. Nesses casos, o aspecto simbólico se sobrepõe à presença real dos objetos em questão, sejam mulheres ou flores, impondo a eles uma forma pura e sublimada. Na verdade, essa atribuição de valores nada mais é que uma fórmula abstrata, cujo sentido último seria o de transformar em ‘elevado, nobre, sagrado’ as formas naturais em permanente mutação” (MORAES, 2010, p. 154, *grifos* da autora).

segundo, o que é ainda mais importante, recusa-se a sacralizar o que há de mórbido e sujo na atividade poética, mistificando o que se opõe a ideais nobres e elevados, como propõe Bataille, na reverência à sordidez, no elogio ao mal e na imagem paradigmática do acéfalo, cuja figura decapitada assinala a renúncia à soberania da razão e a valorização da “parte maldita” do erotismo.

De fato, pode-se aqui retomar o que foi colocado sobre a questão da animalidade, em sua contraposição à solaridade do intelecto na poesia cabralina. Em oposição ao sol, que representa o que há de mais elevado, tendendo, por isso, a ser divinizado e associado ao Bem, o impulso sensual e a atividade erótica constituem representações do que há de mais baixo e amaldiçoado. É o caso da tauromaquia, que, como manifestação dessa baixaza erótica a que se refere Bataille, seria indício de uma tentativa de conexão com a animalidade ancestral. Por isso, “de modo exemplar, o sacrifício do touro é um auto-sacrifício no qual se dá a identificação entre sacrificador – o toureiro e o público – e o sacrificado – o touro – num encontro entre homem e animal, no qual o homem enfrenta a sua própria animalidade”, diz Schøllhammer (2007, p. 87-88), em referência à inversão da metáfora solar no pensamento batailliano.

Sem deixar de submeter a composição ao crivo rigoroso do intelecto (intelecto idealizado mas não divinizado) e, simultaneamente, fazendo da dessacralização um elemento fundamental de seu projeto poético, a posição de João Cabral, como mostram os desdobramentos da questão do erotismo em sua poesia, indicará sempre uma persistente ambiguidade entre o que afirma e arruína a razão, entre o que nega e postula a animalidade – entre o que doma e o que é domado, para parafrasear os versos sobre a bailadora andaluza. Uma ambiguidade, enfim, análoga àquela ativada pela figura do toureiro que, como o poeta, desvia de si a atenção do touro, do acaso, da força desmedida, mas que se realiza e se exhibe nesse mesmo gesto. Tanto poeta quanto toureiro mostram-se pelo modo sóbrio, lúcido e contido como se esquivam daquilo que não se detém: o touro, a morte, o desejo. A própria palavra poética.

3.9 “O profissional da memória”

Considerar como erótica a andaluza experiência de “fazer(-se) no extremo” implica deparar-se com uma curiosa e não menos ambígua constatação, que vai ao encontro do que foi discutido nos capítulos anteriores: na poesia de João Cabral, o “fazer no extremo” indica um processo de dessubjetivação que advém não de uma perda do poder de dizer eu, instituída de

modo fantasmático pela palavra literária, mas, pelo contrário, que advém da tentativa de controlar ao máximo a expressão poética, construindo, de forma personalíssima, a impessoalidade do poema⁹⁴.

Diante disso, não apenas a dessubjetivação, como foi dito, revela-se um paradoxal mecanismo de emergência (subtrativa) do sujeito, mas a própria subjetividade, seja como aquilo que se quer conter e ocultar, seja como a instância presumida nesse “fazer-se no extremo”, revela-se indissociável da questão do erotismo. Assim, a constatação curiosa e ambígua deve-se ao fato de que, na poesia cabralina, a manifestação mais clara do “fazer no extremo” estaria justamente nas obras de maior controle da expressão. Ainda que *A educação pela pedra* não pareça um livro mais “erótico”, em sentido estrito, do que *Quaderna*, sua elaboração indicaria uma experiência mais radical (e passional) em relação ao papel da lucidez, do planejamento e do controle intelectual sobre o ato de escrita⁹⁵.

É precisamente essa subordinação da passionalidade ao intelecto que parece relativizada com a progressiva abertura à expressão da memória e dos afetos, que se realiza na poesia de João Cabral a partir de *Museu de tudo* [1975]. Não se trata, com efeito, de uma inflexão no modo de conceber o poema como construção racional, mas de um redimensionamento daquilo que a poética concreta e solar, em seu obstinado projeto de “dar a ver”, relegou à invisibilidade. Nesse sentido, é como se o risco desse “fazer no extremo” fosse não mais regulado pela impessoalização racional do poema, mas, sim, pela tentativa de trazer à tona aquele “discurso invisível”, que compreende toda uma dimensão erótico-passional obliterada pela poética da razão.

⁹⁴ No sentido de que, como afirma Alcides Villaça (1996, p. 154), “o projeto de impessoalidade embutido na elipse do tom lírico tradicional redundava em poesia personalíssima”. E, aqui, para reafirmar o que foi discutido no Capítulo 1, parece oportuno citar o que diz Villaça (2013, p. 110) em outra oportunidade, valendo-se do exemplo de Cabral: “o artista pode, evidentemente, recusar a recuperação mais direta e visível das experiências pessoais, apagando todo traço autobiográfico ostensivo e buscando objetivar não propriamente a memória dos fatos, senão uma espécie de continuidade no tempo que se apresenta como própria dos fatos em si mesmos. Mas a seleção desses fatos, a base expressiva em que terão existência, o estilo de sua apresentação, o valor da perspectiva em que são apanhados – tudo isso promove uma pessoalidade que o escamoteamento da primeira pessoa ou do discurso minimamente confessional apenas disfarçam, sem eliminar”.

⁹⁵ Isso é reforçado pelas declarações de João Cabral, que se dizia um “autor póstumo”, por considerar sua obra acabada aos 45 anos (sua idade à época de *A educação pela pedra*). Em 1976, respondendo a uma pergunta de Rubem Braga, João Cabral aborda essa questão de modo direto: “Posso ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. [...] Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser julgado pelo que escrevi até os 45 anos. Gostaria de ser considerado um autor póstumo [...]. Essa fase que é a pós-maturidade é para a maioria a mais fecunda. Mas para a minoria (para quem escrever ou criar é uma experiência extrema, que se passa no externo do ser) esse domínio fácil do fazer, da própria maneira, torna-se insuficiente, decepcionante. Repetir-se o irrita porque parece puro automatismo, fácil, e renovar-se, isto é, continuar criando no antigo estado de tensão, de luta permanente, é difícil, por já não dispor da força psicológica, e até da saúde física, para continuar exercendo esse esforço criador de parto, isto é, de dor de luta” (MELO NETO, 1976 apud ATHAYDE, 1998, p. 114-115).

Se isso for válido, pode-se ler senão como irônica ao menos como suspeita a ressalva do poeta no texto de abertura de *Museu de tudo*, que classifica o livro como trabalho que “se fez sem risca ou risco” (2008, p. 345). Isso porque, com a atenuação do ostensivo rigor formal implicada no trabalho com a memória, o risco de *exponerse* é consideravelmente maior. Por sua vez, a introdução da memória coincidirá com uma nova configuração do erótico e do autobiográfico em João Cabral.

Fale por si a quantidade de poemas de motivação andaluza que surge na poesia cabralina a partir de *Museu de tudo*: dos 23 poemas tauromáquicos do poeta, por exemplo, 21 foram escritos entre 1975 e 1990⁹⁶. Não obstante, a temática sevilhana, nesse mesmo período, associa-se de modo cada vez mais claro à questão do feminino. Dedicado à sua segunda mulher, Marly de Oliveira, o último livro de João Cabral é uma declaração (erótica) de amor a Sevilha e à mulher sevilhana. A isso se some a erotização da memória autobiográfica, que, dentre outras especificidades, ressignifica o espaço nordestino, ressignificando, por conseguinte, toda uma poética aí fundamentada.

Por sua articulação com a questão da subjetividade e da morte, é particularmente sobre essa última questão que se pretende concentrar a leitura aqui proposta. Contudo, como se trata de um processo vinculado ao quadro mais amplo do erotismo após *A educação pela pedra*, cumpre pontuar algumas coordenadas gerais desse direcionamento. E pode-se começar por aquela que parece ser a principal diretriz nesse sentido: a assunção da poética da faca e do *pathos* que lhe é característico, em detrimento da impessoalidade almejada na pedra, então prevalente.

Em *Museu de tudo*, a questão erótica talvez pudesse ser considerada a partir da alegada aleatoriedade do livro se seus signos elementares não estivessem tão dependentes do campo de significação do espaço sevilhano. Este, projetando-se sobre a memória afetiva de Pernambuco, impulsiona uma tendência que se apresentará de modo intenso em *A escola das facas*. De fato, a tarefa do “profissional da memória” em *Museu de tudo* parece ser justamente esta: indicar que cidade, mulher e memória são, de algum modo, imagens afins, que se constituem mutuamente, como no canto dos galos de “Tecendo a manhã”.

Por isso e por sua potencial remissão ao título e mesmo ao projeto do livro como um todo, “O profissional da memória” é um texto que merece atenção:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,

⁹⁶ Cf. Barbosa (2013, p. 232-241).

imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo
entre ela e Sevilha fios
de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença
a seu lado numa casa,
seu íntimo numa viela,
sua face numa fachada (2008, p. 375).

No fundo, trata-se de um texto em torno de uma palavra, assim como a flor, “impossível de poema”: a saudade. Em presença da amada, pelas ruas de Sevilha, o eu/ele, insinuando talvez sua concepção de saudade enquanto doença imagina vacinar-se, não no sentido de se tornar imune à falta, mas no de ser capaz de presentificar a lembrança da mulher e da cidade. Porém, e nisso parece residir a inflexão mais própria do livro, o poema admite a perda como signo constitutivo do que se rememora. Com a falta de convívio com a cidade e/ou a mulher, a lembrança mostra-se falha, gasta, puída, deteriorada pouco a pouco pelo tempo.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida,
até um sépia diluído
de fotográfica antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera (2008, p. 375).

Assim, o trabalho da memória não é senão sua capacidade de deslocamento, substituição. Essa mudança de perspectiva efetivada pela introdução da objetivada, mas ainda assim subjetiva, matéria memorialística é assinalada, como de costume, por referências a “linguagens alheias”. É o que acontece no inextrincável emaranhamento entre vida, obra e memória em “Proust e seu livro”, ou, ainda, na mudança de atitude em relação à lucidez, de que se fala em “A insônia de Monsieur Teste”, texto sobre o insólito personagem de Valéry e sua “tal lucidez, / que mente que tudo podeis” (2008, p. 346).

Uma vez que a atitude lúcida, quando extrema, comporta algo de insano e ilusório⁹⁷, já não se trata de, agindo em nome da clareza racional, submeter a realização do poema a uma lucidez pretensamente realista, mas, sim, de considerar a possibilidade de, sem prescindir do ideal de concreção e objetividade, reavaliar a relação da criação poética com o que é informe, obscuro, feminino. É como se o poeta, então, levasse a termo a lição (hispânica) de Gonzalo de Berceo: não “deixar que a palavra flua / como rio que cresce sempre: / canalizar a água sem fim / noutras paralelas, latente” (“Catecismo de Berceo”, 2008, p. 359).

Sendo a latência a indicação de algo que está presente mas encoberto, a instrução de Berceo seria aporética, se não fosse latente e aporético o modo de ser do erotismo cabralino, que faz do impedimento à fluidez da palavra uma maneira de indicar a presença daquilo que não se mostra. Que esse ocultamento, como foi visto, seja matizado pela experiência acolhedora e feminina de Sevilha (cf. “Retrato de andaluza”), sugerem-no a série de textos sobre o flamenco: “*El cante hondo*”, “*Ainda el cante flamenco*” e “*Habitar o flamenco*”, que têm em comum o fato de destacarem, no canto andaluz, conhecidas propriedades da faca: tensão, retesamento, profundidade, intensidade, inquietação, além da própria latência.

Contudo, a mais sugestiva associação entre o erotizado espaço sevilhano e essa líquida latência da memória e dos afetos encontra-se nas imagens da água. Desse modo, como se verá adiante, quando considerados os meandros da memória afetiva, não se pode desconsiderar a aproximação entre a água (de rio ou mar) e o touro andaluz:

O mar e os rios do Recife
são touros de índole distinta:
o mar estoura no arrecife,
o rio é um touro que ruma (“As águas do Recife”, 2008, p. 360).

Transfigurada em duelo de touros, a disputa entre rio e mar, presente em passagens marcantes de poemas como *O cão sem plumas* e *O rio*, ganha, aqui, uma dramaticidade passional e andaluza:

Eis por que dentro do Recife
as duas águas vivem lutando,
jogando queda-de-braço
entre os muros do cais urbanos.

[...]

Um certo instante estão imóveis,

⁹⁷ Em *A educação pela pedra*, já dizia o poeta: “dá-se que hoje dói na vida tanta luz: / ela revela real o real, impõe filtros” (“O sol de Pernambuco”, 2008, p. 331).

nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e, ao vencer, perder: se exilar (2008, p. 360-361).

O resultado da disputa é, como no amor, contraditório, e pode-se, aqui, citar os versos de um poeta espanhol, Lope de Vega (1860, p. 66), tão próximos (ainda que conceitualmente distantes) dos versos finais do poema cabralino: “*en amor ha sido / siempre el mas vencedor el mas vencido*”. E, para que não pareça arbitrária a passionalidade taurina da água, o poema “*El toro de lidia*” a ratifica:

Um *toro de lidia* é como um rio
na cheia. Quando se abre a porta,
que a custo o comporta, e o touro
estoura na praça, traz o touro a cabeça
alta, de onda, aquela primeira onda
alta, da cheia, que é como o rio,
na cheia, traz a cabeça de água.

[...]

Tem então o touro os mesmos redemoinhos
da cheia; mas neles é possível embarcar,
até mesmo fazer com que ele embarque:
que é o que se diz do touro que o toureiro
leva e traz, faz ir e vir, como puxado (2008, p. 370).

O texto é uma espécie de “Rios sem discurso” às avessas e sua datação de 1962 coincide com a época de elaboração de *A educação pela pedra*, em que se encontra o respectivo poema sobre os rios sem água e sem voz do Nordeste. Ao trabalho do toureiro equipara-se o do poeta e do navegador: impor a técnica sobre a força bruta, conter a fúria grandiloquente e intempestiva, navegar o touro/rio e trazê-lo para navegar consigo, sensualmente, fazendo-o “ir e vir, como puxado”.

Ainda assim, para que essa sensualidade não pareça demasiadamente relativa, a ponto de seu reconhecimento depender dos olhos de quem, procurando-a, encontra-a em tudo, é esclarecedor o que se diz em “De uma praia do Atlântico”, poema que, retomando uma questão delineada desde o livro de estreia, antecipa um importante aspecto do erotismo na obra seguinte de João Cabral: a eroticidade inscrita no olhar (na verdade, memória, ausência presentificada) sobre Pernambuco:

Se o olhar visse curvo,
como se diz que é o espaço,
olhando a sudoeste
de meu atual terraço

podia ver além
do zinco ondulado (a água)
tuas praias de coqueiros,
pubescentes, não glabras.

Mas há um outro ver
além do primário (o olho),
porque daqui te vejo
com o ver do corpo todo,

sob a táctil luz morna,
com espessura de sucos,
de um sol onde se está
como dentro de um fruto (2008, p. 374).

Indicado indiretamente pela posição do eu que enuncia (“olhando a sudoeste”) e pela referência pessoalizada a “tuas praias de coqueiros, pubescentes”, o litoral pernambucano é que se apresenta, aqui, “sevilhizado”, como imagem feminina. Somando-se a possível remissão ao já mencionado “Jogos frutais”, de *Quaderna*, tem-se um conjunto de fatores atuando sobre o erotismo do poema: a paisagem litorânea, a imagem da água demarcando a distância entre o que se mostra e o que se quer ver, a sugestão de uma acolhedora interioridade (da luz, do sol, do fruto), a corporalidade do ato de ver. Mais uma vez, o olhar volta-se para o que não está visível, “mas há um outro ver” que é corpo e memória, e há também um outro sol, não cáustico nem desertificante, mas, ao contrário, morno e mesmo afável. São detalhes que se tornam fundamentais quando se tem em vista a questão do erotismo em uma obra que, já no título, retoma a imagem da faca, como no livro que se segue a *Museu de tudo*.

Publicado em 1980, *A escola das facas* desempenha um papel de significativa importância no contexto da obra cabralina, isso desde o título, que João Cabral assim justificava:

O título original era *Poemas pernambucanos*. Depois o José Olympio achou-o pouco comercial [...]. Eu então mudei para *A escola das facas*, título de um dos poemas. Imitei Molière, que tem *A escola de mulheres*, como o imitaram também Gide e Cocteau. Mas meu livro não tem nada a ver com o de Molière nem com os dos outros [...]. Tem um tema. É um livro dedicado a Pernambuco (MELO NETO, 1980 apud ATHAYDE, 1998, p. 117).

A associação entre faca, mulher e Pernambuco surge como uma acidental comparação, antes de se esquivar, denegada. E a considerar o que se dizia no poema de abertura de *Museu de tudo* sobre a falta de risco e a estrutura invertebrada do livro de 1975, trata-se de algo que muito dificilmente poderia ser dito a propósito de *A escola das facas*, que não apenas tem uma estrutura engenhosamente arquitetada em torno do espaço pernambucano, como, o que é

mais importante, tende a assumir de modo revelador o risco de *exponerse*, esse “desafio demente” tipicamente andaluz, como assinala o poema de encerramento do livro, “Autocrítica”, mencionado algumas páginas atrás.

Com efeito, apesar de relativizados, em comparação com o rigor ímpar de *A educação pela pedra*, os princípios básicos da composição cabralina podem ser facilmente rastreados nesse livro de 1980. Uma primeira e significativa diferença talvez esteja na explicitação daquilo que o planejamento fora do comum do livro de 1966 buscava estabilizar: “um poema é o que há de mais instável”, como é dito já no texto de abertura de *A escola das facas*, misto de epístola e poema-prefácio, intitulado “O que se diz ao editor a propósito de poemas”. Nele, encontram-se algumas importantes diretrizes da obra:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado.

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do dactilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

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 (2008, p. 391).

A tematização do processo criativo é feita sob o ângulo da doença, do sofrimento e da morte. O mal incurável do poeta é a poesia, que, sendo patológica, preside a comparação entre a anatomia do livro e a anatomia humana. A relação entre o poeta e o livro inacabado é como a de um médico, um cirurgião que cria amputando (de si) a criação. Embalsamado, o cadáver do livro já não se decompõe e, com isso, a anatomia converte-se em autonomia.

Nessa transição para o texto autônomo, situa-se o sofrimento literário. E mesmo a matemática, com suas “quatro operações” racionais, é incapaz de evitar a tumefação do texto. Um poema se soma e se subtrai a si mesmo, “se multiplica e divide”, “como um câncer”: torna-se mais forte do que o criador quando ambos convivem. No verso “enquanto em nós e de nós existe”, é possível ler tanto um plural majestático quanto um entrelaçamento entre o autor e a obra. Já no verso seguinte, o verbo “ser” absolutiza “poema”, desatando o(s) nós.

A última estrofe lembra o desafio tauromáquico: a força de alastramento do poema é incontrolável; a imagem do “potro solto” retoma as imagens de indomabilidade da flauta anfiônica e da palavra esvaziada de “Psicologia da composição”. De modo semelhante, o fechamento do texto retoma o paradoxo de morte e vida, do qual resulta a autonomia poética: para viver em si e por si, o poema depende dos “gêrmens mortos” da subjetividade de quem o escreve. Indo-se um pouco além: nessa cisão, reside a possibilidade e a impossibilidade simultâneas de quem escreve. Por isso, novamente o poeta anunciava o fim de sua carreira literária, sob a alegação do passional esgotamento proporcionado pela escrita e, mais uma vez, voltaria a escrever e a anunciar outras vezes seu desejo de abandonar (e de retomar) o ofício literário.

Se isso ocorre, talvez seja porque, apesar do esgotamento e da anulação pressupostos pela escrita, o sujeito que escreve, como se tem visto ao longo desta tese, constitui-se nesse mesmo ato que o exaure e suprime. Decorre disso uma das mais recorrentes imagens acerca das concepções de escrita de João Cabral: “escrever é sempre estrear-se”, como argumentaria o poeta no já mencionado “O postigo”, de *Agrestes*, em que esse argumento é exemplificado com uma pergunta desconcertante: “Quem pode usar da experiência / numa recaída de tifo?” (2008, p. 551).

A expressão “livro-umbigo”, ao final da terceira estrofe, merece ser destacada. Se, por um lado, é possível lê-la como indicadora de mais um laço a ser cindido entre autor e livro, por outro, pode-se lê-la também no sentido inverso, como uma indicação das inclinações autobiográficas e memorialísticas da obra. Dando prosseguimento a um projeto que, como foi dito, já se delineava em *Museu de tudo*, os demais 44 poemas do livro têm por denominador comum a memória. A vertente autobiográfica, apesar de central, apresenta-se intercalada a outras vertentes de uma memória que é plural, posto que subjetiva, afetiva, histórica e cultural.

3.10 Apre(e)nder a faca

Se essa pluralidade da memória autobiográfica é sugerida já no título e no propósito do livro, o primeiro poema propriamente dito parece confirmá-lo. Em “Menino de engenho”, a lembrança da infância é o ponto de partida para novas possibilidades de leitura dos procedimentos composicionais que a faca instaura na poética cabralina:

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina (2008, p. 391).

O poema, já no primeiro verso, aproxima faca e cana. A aproximação é sugestiva. A cana incorpora o poder de corte da foice que a corta. Apesar da agressividade – ou talvez por sua causa –, a incorporação é como que erótica: “um dar-se mútuo”. Por sua vez, infere-se, o menino incorpora o gume afiado da cana que lhe ferira o olho (e, por conseguinte, o poder de corte da foice que agrediu a cana).

Assim sendo, a cadeia da agressividade, que é desejo, não se completa na ferida ocular do “engenheiro menino”: transfere-se para o modo de captação do real. Comentando o poema, João Alexandre Barbosa (1998, p. 92) destaca “a mestria do poeta na utilização do termo dominante na última estrofe – *inoculado* – em que se recupera ação e local na própria formação do vocábulo: *in* + *oculado*, a cicatriz no *olho*” (*grifos* do autor). Desse modo, o poema ata as duas pontas do livro: por trás do sevilhano desejo de “dar a ver”, está a cicatriz oculta de uma faca entranhada na alma e no olhar.

Além disso, na referência à cana e à infância canavieira do “menino de engenho”⁹⁸, o texto articula de modo exemplar as figurações metapoéticas e eróticas da faca ao espaço não somente autobiográfico, mas social e histórico de que parte e em nome do qual (ou contra o qual) a poética cabralina tantas vezes se manifesta. Se, por um lado, esse espaço é inevitavelmente o do senhorio, fazendo com que a imagem da cana comporte a herança dos latifúndios de exploração e escravidão (cf. “Fotografia de engenho Timbó”), por outro, trata-

⁹⁸ Sobre a intertextualidade do poema cabralino com o romance homônimo de José Lins do Rego, ver a leitura de Waltencir Alves de Oliveira (2008, p. 110-112).

se de um espaço primordialmente afetivo, ao qual a própria memória social e histórica encontra-se, de certo modo, subordinada. Daí ser possível conceber a cana como signo feminino, afetivo, erotizado, apesar da histórica opressão de sua cultura latifundiária, cujas contradições foram tantas vezes problematizadas por João Cabral.

É o que permite aproximar, desde o título, “Menino de engenho” de “A cana-de-açúcar menina”:

A cana-de-açúcar, tão pura,
se recusa, viva, a estar nua:

desde cedo, saias folhudas
milvestem-lhe a perna andaluza.

É tão andaluza em si mesma
que cresce promíscua e honesta;

cresce em noviça, sem carinhos,
sem flores, cantos, passarinhos (2008, p. 408).

A designação sexuada presente no título e nos signos tradicionalmente ligados ao campo (diga-se lírico) da feminilidade (pureza, recusa, nudez, pudor) é reforçada e, ao mesmo tempo, colocada em questão pela comparação da cana menina com a mulher andaluza, “promíscua e honesta”. Em poucos versos, encontram-se coordenadas básicas do erotismo cabralino: ambígua, com sua feminilidade esguia, mondrianamente geométrica, a cana, como a faca, é feminina *sem* o feminino, a *palo seco*, sem flor, sem ornamento, sem canto. Essa subtratividade é traduzida em poder de subtração, fazendo da cana um signo do menos, capaz de indicar privação, anonimato, penúria social.

Sua interiorização, como corte, pelo/no olhar do menino de engenho, portanto, não deixa de pontuar um importante componente para sua compreensão no contexto da obra cabralina. Remete ao “discurso invisível” do poeta, que em *A escola das facas*, insinua-se a todo instante. Remete, desse modo, ao processo que faz com que a interiorização da faca manifeste-se na exteriorização da imagem concreta e do próprio poema, enquanto objeto visual⁹⁹. Sendo a faca a objetivação de uma ausência ávida, é de se supor, então, que sua interiorização pelo/no olhar esteja relacionada à indicação dessa falta, dessa ausência que subjaz a vontade mesma de concreção. Veja-se como essa questão é colocada no poema que intitula o livro:

⁹⁹ Como disse João Cabral, quando já estava praticamente cego, um “poema é coisa de ver, / coisa sobre um espaço, / como se vê um Franz Weissmann, / como não se ouve um quadrado” (2008, p. 659).

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada (2008, p. 403).

O texto retoma e reelabora imagens contidas na segunda parte do poema “Aguilhas”, de *A educação pela pedra*. O vento alísio, no caso, é igualmente apresentado como o que “não é lâmina”, e “não leva debaixo da capa arma branca”, pois é “abaulado e macio”, brisa “de algodão despontado”. Esse mesmo vento, como se diz em “A escola das facas”, é aquele que *aprende* a ser faca.

Sua escola é o litoral nordestino, primeiro, com seus coqueiros, de voz úmida, “côncava, curva, abaulada” (cf. “A voz do coqueiral”); depois, com a voz seca de seus canaviais, que o vento folheia, como a um livro que o ferisse (cf. “A voz do canavial”). Coqueiros e canaviais fazem com o alísio o que o gume da cana fizera com o menino de engenho: emprestam-lhe o poder de corte.

E à maneira do que se propunha no texto que intitula *A educação pela pedra*, o poema chama atenção para as reciprocidades entre o discurso poético e a hostilidade da paisagem sertaneja. Mas, aqui, dispensa-se a pedra de amolar da lição; e nas imagens do aprendizado que se realiza, pode-se, talvez, recuperar parte daquela declaração sobre a denegada “imitação de Molière”.

O percurso de interiorização do vento, do litoral para o Sertão, alude, de certa forma, ao próprio percurso formativo de João Cabral – enquanto morou em Pernambuco, vale lembrar, o autor viveu somente no litoral; portanto, na tematização nordestina, sua trajetória poética, como foi dito no capítulo anterior, faz o caminho inverso daquele realizado pelos retirantes e pelos rios: vai da foz para a nascente do Capibaribe, da Zona da Mata para o ambiente sertanejo. Juntamente a essa alusão, o poeta compõe uma imagem fálica da faca e, com isso, uma imagem da virilidade de sua poética. O “sujeito” do poema, o vento alísio, de feminino e afável, adquire dente e fome, tornando-se masculino, agressivo e insaciável. O termo “desembainhada” reforça essa sexualização do vento-faca: “bainha”, o estojo que protege a lâmina, é palavra (e imagem) da qual deriva o termo “vagina”.

Retomada em “As facas pernambucanas”, essa oposição entre masculino/feminino apresenta novos desdobramentos:

O Brasil, qualquer Brasil,
quando fala do Nordeste,
fala da peixeira, chave
de sua sede e de sua febre.

Mas não só praia é o Nordeste
ou o Litoral da peixeira:
também é o Sertão, o Agreste
sem rios, sem peixes, pesca.

No Agreste, e Sertão, a faca
não é a peixeira: lá,
se ignora até a carne peixe,
doce e sensual de cortar.

[...]

Lá no Agreste e no Sertão
é outra a faca que se usa:
é menos que de cortar,
é uma faca que perfura.

O couro, a carne-de-sol,
não falam língua de cais:
de cegar qualquer peixeira
a sola em couro é capaz.

Esse punhal do Pajeú,
faca-de-ponta só ponta,
nada possui da peixeira:
ela é esguia e lacônica.

Se a peixeira corta e conta,
o punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca,
fala em objeto direto (2008, p. 410-411).

Mantendo o movimento de interiorização do texto anterior, do litoral para o Sertão, o poema agora circunscreve o poder de corte da faca ao ambiente litorâneo. A faca sertaneja vale por seu potencial de perfuração, ou seja, por sua capacidade de interiorizar-se. A oposição entre o litoral feminino e o Sertão masculino é acentuada proporcionalmente à agressividade do meio geográfico e social. Desse modo, as diferenças entre a peixeira litorânea e o punhal sertanejo são estabelecidas pela destituição: o Agreste é “sem rios, sem peixes, pesca”; “lá se ignora até a carne de peixe”; a faca “nada possui da peixeira”, “é menos que de cortar”, “faca-de-ponta só ponta”. Contradizendo (ou complementando) o que é dito em “A escola das facas”, aqui, o Sertão “duro e seco” é imune à lâmina cortante da peixeira, “doce e sensual”, “esguia e lacônica”.

A privação sertaneja, por sua vez, torna-se capacidade de contrarresistência: “de cegar qualquer peixeira / a sola em couro é capaz”. Em sua progressão anafórica, o poema não deixa de evidenciar uma lição poética: no Brasil, aquilo que se “fala” do Nordeste desconhece o que “não fala língua de cais”. Note-se que, na última estrofe, o poeta explora não apenas a sonoridade dos verbos “cortar” e “contar”, mas também sua polissemia, estabelecendo um jogo semântico no qual a “peixeira que corta e conta” se associa àquilo que indiretamente se *diz* (conta) e se *omite* (corta) do Nordeste, ao contrário do punhal que fala “em objeto direto” e diretamente ao objeto, sem cortes, sem *pré*-posições.

3.11 “Nascemos eu e minha morte”

À luz de tais considerações, a questão autobiográfica torna-se fundamental, uma vez que as relações de memória ativadas pela autobiografia articulam o que se disse sobre a subjetividade, a morte e o erotismo. Por isso, constituem o núcleo da ressignificação que *A escola das facas* opera na poesia cabralina. Dois poemas do livro, em particular, permitem uma leitura nesse sentido. O primeiro deles é um dos textos mais singulares não só de *A escola das facas*, mas da obra de João Cabral em seu conjunto: “Autobiografia de um só dia”.

No Engenho do Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá a Jaqueira,
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,
no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que teria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quando,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,

contra o ritual daquela Corte,

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues (2008, p. 413).

A se considerar o título, a autobiografia não se efetua sem contradições. A escrita da própria vida (*auto-bio-grafia*) restringe-se a um único dia. O papel da memória é ironicamente relativizado, pois o dia em questão, a princípio, não é acessível à lembrança: o poeta relata o próprio nascimento (ou a própria morte, irmã gêmea). Daí a ironia autobiográfica, confirmada ao longo do texto: nada de acontecimentos marcantes que mereçam ser registrados, apenas o tedioso desprezo pela própria vida. Esse desprezo, de certa forma, o primeiro verso já o expressa: ao dizer onde “não nasceu”, o poeta também nega o nascer.

Isso não conduz o texto a lamentações, tampouco o poeta a uma negativa ou positiva ficcionalização de si. O relato em primeira pessoa é, em grande parte, factual, baseado em eventos biográficos já bastante conhecidos. Os versos de abertura fazem referência ao Engenho do Poço do Aleixo, em São Lourenço da Mata, onde João Cabral passou a infância, mas onde *não nasceu*. Em nome da tradição familiar, o nascimento se dera na propriedade dos avós maternos, na rua da Jaqueira, em Recife, onde hoje existe um viaduto¹⁰⁰. Note-se a piscadela que o poeta por duas vezes dirige ao leitor, reforçando a ideia de tradição familiar e apontando para o próprio sobrenome: “onde [...] os *netos* tinham de nascer” / “onde os *netos* nasciam”.

Do quarto dístico em diante, configura-se o que se poderia chamar de “ironia do destino”, acontecimento que o poeta, habilmente, antes mesmo de apresentá-lo, evita atribuir ao acaso: o parto num “misto de santuário e capela”, cenário que se torna, então, o palco de uma luta dramática do humano contra o sagrado. Petrificado, o “Céu” é “de gesso”, mas preserva sua simbologia, menos divina do que solene (“ritual” / “Corte” / “freirice”), ante a qual o nascimento, pelo que tem de “sangue e grito”, torna-se um insulto.

¹⁰⁰ Em outro poema do livro, “Ao novo Recife”, há uma referência à demolição da casa da Jaqueira para a construção do viaduto. Com desilusão em tom de esperança, diz o poeta: “conto com que todo esse progresso / que derruba o onde fui (e ainda levo) / faça mais fácil o mão-a-mão / de mão a mão distribuir o pão, / e que tua gente volte ao ‘bom dia’ / de quando lá toda se sabia” (2008, p. 423).

A memória pessoal, relativizada pela impossibilidade de atingir o acontecimento narrado, converte-se em memória poética. O relato do parto remete a, pelo menos, duas passagens bem conhecidas da obra de João Cabral. A primeira delas, a que se junta, mais do que a indiferença, todo o desprezo que o poeta dedica à metafísica, é “a capela útero / com confortos de matriz, outra vez feto”, depreciada na “Fábula de um arquiteto”. A segunda, mais evidente, remete aos versos de encerramento de “Morte e vida severina”: “mesmo quando é assim pequena / a explosão, como a ocorrida; / mesmo quando é uma explosão / como a de há pouco, franzina; / mesmo quando é a explosão / de uma vida severina” (2008, p. 178). Ao final da saga de Severino, o nascimento da criança também se dá de frente para o mangue, mas em um mocambo. O último dístico da autobiografia do poeta pode, nesse sentido, ser interpretado como uma intertextualidade temática e estrutural com a peça: em contraste com o sagrado – num caso, pela paródia da narrativa cristã, na predestinação à miséria da criança que acaba de nascer; noutra, pela blasfêmia do grito contra a predestinação religiosa imposta pela família –, o espaço geográfico do nascimento é o mesmo; o que muda, e muito, é o lugar social, a “chácara”.

Subjetividade, morte e erotismo se confundem nas imagens de si, na representação do poeta como um ser que nasce maldito, nas figurações de origem (Eros) e morte (Tânatos), na transgressão ao sagrado. Estreitamente relacionado a “Autobiografia de um só dia”, o outro poema em que o autobiográfico liga-se de modo determinante à interdependência entre subjetividade, morte e erotismo é “Prosas da maré na Jaqueira”. Aqui, o poeta, que já havia dado voz ao Capibaribe, toma no sentido literal a epígrafe de *O rio*¹⁰¹ e compõe com a maré uma reveladora prosa:

Maré do Capibaribe
em frente de quem nasci,
a cem metros do combate
da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio
onde muito em Pernambuco,
sem saber que o rio em frente
era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e chega mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de “a maré” (2008, p. 416).

¹⁰¹ A epígrafe é do poeta fundador da poesia espanhola, Gonzalo de Berceo: “*Quiero que componamos io e tú una prosa*” (2008, p. 94).

A seção inicial indica a contiguidade do poema com o texto anterior e, mais do que isso, traz à cena, sob a perspectiva do sujeito, a recorrente imagem do encontro (que é combate e contenção) do rio com o mar. É justamente nessa perspectiva que reside a possibilidade de um novo olhar sobre a própria obra poética. Rio e mar são reunidos no vocativo que introduz todas as seções do poema. A “maré do Capibaribe” é o mangue, cuja cinética estagnada transforma-se em cinema, imagens-coisas “de nada ou pobreza”:

Maré do Capibaribe,
minha leitura e cinema:
não fica vazio muito
teu filme, sem nada, apenas.

Muita coisa discorria(s),
coisas de nada ou pobreza,
pelo celulóide opaco
que em sessão contínua levas.

Mais que a dos filmes de então,
carrego tuas imagens:
mais que as nos rios, depois,
mais que todas as viagens (2008, p. 416-417).

Nas seções seguintes, explicita-se o aprendizado em (dis)curso, ambigualmente indeciso entre o sim e o não. O poeta da pedra rejeita a métrica larga e a dicção lisa, mas aprende, na cartilha muda da lama, a lição de antipoesia, impureza e destituição, e aprende a lição mais importante: ler o curso do tempo, concretizado na imagem do Capibaribe:

O tempo se vai freando
(lago que a brisa arrepie)
o rolo de água maciça
que enche e esvazia o Recife,

até frear, todo espaço
(lago sem brisa no rosto),
frear de todo, água morta,
paralítica, de poço.

[...]

Maré de Capibaribe
na Jaqueira, onde menino,
cresci vendo-te arrastar
o passo doente e bovino.

Rio com quem convivi
sem saber que tal convívio,
quase uma droga, me dava
o mais ambíguo dos vícios:

dos quandos no cais em ruína

seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar-me o tempo (2008, p. 417-419).

Sendo tempo e espaço categorias interdependentes, a retenção deste, em tese, poderia incidir sobre o fluxo ininterrupto daquele. Assim, é como se o poeta indagasse: se, do cais, o fluir maciço da lama imobiliza o espaço, por que o tempo não se detém? Na pergunta, como no poema, o observador torna-se a coisa observada. Na última seção, o poeta, falando de si ao falar do rio, atribui à convivência com o Capibaribe “o mais ambíguo dos vícios”: o vício da experiência corpórea, sensorial do tempo que passa e trespassa.

A paisagem do nascimento é a mesma que conduz à percepção da finitude; o mangue induz o poeta ao vício de saber-se vivo no instante exato em que morre, e morto no instante em que vive (como nos versos de “Habitar o tempo”). Nesse espaço cindido entre vida e morte, trespassamento e permanência, vazio e concretude, pedra e faca, situa-se o sujeito cabralino. Seu vício, afinal, parece coincidir com o propósito estético de uma poesia que se funda no anseio de concreção da imaterialidade do tempo.

Que essa ressignificação do tempo e da memória implique uma necessária mudança de perspectiva em relação à morte é algo que se pode inferir de imediato. Mais importante, contudo, é a implicação dessa mudança de perspectiva sobre o espaço mais próprio da morte, o Sertão, que é também um lugar de dissimulação do sujeito que, como foi visto, faz da recusa à morte o ponto nodal da recusa de si.

É isso o que ocorre em *A escola das facas*. Em “Tio e sobrinho”, por exemplo, o poeta “reconta” o Sertão da infância, descoberto nos “causos” que o tio cearense trouxe consigo para Recife:

O sobrinho ouvia-o atento,
e um tanto perguntadeiro,
do Sertão que havia atrás
da Mata doce, e que cedo,
foi o mito, o misterioso,
do recifense de engenho,
mal-herdado de algum longe
parentesco caatingueiro.
Certo, a lixa de Sertão
do que faz, em pedra e seco,
muito apreendeu desse tio
do Ceará mais sertanejo (2008, p. 408).

O Sertão surge mítico. Antes de ser “o real real”, o Sertão foi o espaço mágico que o filho de senhor de engenho, transgredindo as fronteiras que separam a Casa-grande dos

“cassacos”, descobriu juntamente com a literatura, nos mirabolantes e clandestinos romances de cordel, como é dito em “Descoberta da literatura”:

na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de corumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.) (2008, p. 421)

Sob tensão de códigos discordantes, a descoberta se dá em ao menos dois níveis: o do menino-leitor-poeta, que descobre a literatura no cordel, desde então, transgredindo o interdito; e o nível da Casa-grande, que descobre o desplante. De todo modo, o texto marca a dimensão afetiva da descoberta literária (e “libertária”): durante a leitura para os trabalhadores, *algo a mais* acontecia. Em meio às relações de poder que demarcam e sustentam os lugares sociais preestabelecidos do “senhor” e dos “escravos”, a imaginação destes últimos, recriando o mítico e o fantástico, não deixa de indicar uma capacidade de resistência à opressão, rejeitada estética mas não eticamente pelo poeta. Isso fica claro em “A pedra do reino”, poema dedicado à epopeia armorial homônima de Ariano Suassuna:

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *não*.

[...]

Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, têm o sestro

de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso (2008, p. 394).

Em sua revisão da negatividade sertaneja, João Cabral põe em xeque o próprio ponto de vista: o Sertão não é apenas fome, sede e retirada¹⁰². O poeta da pedra é também o “escritor do Brejo”, que busca na dureza do Sertão a estrutura óssea de seu discurso. O percurso de Suassuna é geograficamente inverso: parte do alto sertão paraibano e chega ao litoral de Pernambuco. E igualmente inversa é a sua visão do sertanejo, afeita ao enigmático e

¹⁰² Essa relativização do “não” é uma das razões que levam Silviano Santiago (1982) a argumentar que, com *A escola das facas*, a obra cabralina abre-se à “incerteza do sim”, desdogmatizando-se. Desse modo, argumenta o crítico, a “incerteza no trato com a realidade começa a habitar o campo semântico do poema, exprimindo-se em palavras e construções onde ficam pouco nítidas as diferenças” (SANTIAGO, 1982, p. 43).

assombroso, ao cômico e cósmico, ao heroico e profético. É essa positividade da fabulação que João Cabral reconhece e elogia no escritor paraibano:

Tu que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,

e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é cante,

nos deste a ver que nele o homem
não é só capaz de sede e fome.

[...]

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem mel
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e feérico,
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna
que ensina que o deserto funda (2008, p. 394-395)

Adepto da poesia desmistificadora, João Cabral subtraiu do Sertão o espaço do sonho e da fantasia. Ao reverenciar o “espaço suassuna”, o poeta opera uma nova desmistificação: não elogia a ilusão em si, mas sua potencial conversão em força contrária à sujeição em que se encontra o homem sertanejo. Nem tudo é fome e privação. A positividade do aprendizado permanece negativa: a capacidade para o mágico e o fabuloso é uma forma de negação ao que oprime. Mas a reformulação da negatividade parece inevitável. Por um caminho tão diverso, Suassuna fizera o que o poeta há tanto almejava: não refletiu a miséria do que viu; encorajou os que vivem nela.

Não por acaso essa reformulação da negatividade coincide com a mudança de perspectiva diante da morte. Em *A escola das facas*, a negatividade é reformulada dentro da própria obra e, num poema como “Barra do Sirinhaém”, pode-se perceber o vínculo estreito entre a morte, o sujeito e a experiência erótica. O texto constitui o elo entre o poema que intitula o livro e a questão da memória autobiográfica trabalhada em “Autobiografia de um só dia” e “Prosas da maré na Jaqueira”:

Se alguém se deixa, se deita,
 numa praia do Nordeste,
 ao sempre vento de leste,
 mais que se deixa, se deita,

se se entrega inteiro no mar,
 se fecha o corpo, se isola
 dentro da própria gaiola
 e menos que existe, está;

se além disso a brisa alísia
 que o mar sopra (ou sopra o mar)
 faça com que o coqueiral
 entoe sua única sílaba:

esse alguém pode que ouvisse,
 assim cortado, e vazio,
 no seu só estar-se, o assovio
 do tempo a fluir, seu fluir-se.

2.

Se alguém se deixa, se deita,
 numa praia do Nordeste
 ao sempre vento de leste;
 mais que se deita, se deixa,

sente com o corpo que a terra
 roda redonda em seu eixo,
 pois que pode sentir mesmo
 que as suas pernas se elevam,

que há um subir do horizonte,
 que mais alto que a cabeça
 seu corpo também se eleva,
 vem sobre ele o mar mais longe.

Essas praias permitem
 que o corpo sinta seu tempo,
 o espaço no rodar lento,
 sua vida como vertigem (2008, p. 406-407).

A cena é erótica: deixar-se ao vento, deitar-se na praia, entregar-se ao mar, ouvindo a brisa que sopra nos coqueirais. A segunda seção descreve uma cena de amor entre o homem e a terra “redonda em seu eixo”, cujas “pernas se elevam”, “um subir do horizonte”.

O diálogo com “A escola das facas” é claro: o vento alísio, antes de ser a “mão cortante e desembainhada” que agride o Sertão, é úmida brisa feminina que envolve e entorpece. Mas, aqui, o corte aprendido na dicção das folhas laminadas é eroticamente infligido não ao vento mas a *alguém*, que, então, “cortado, e vazio”, ouve “o assovio do tempo a fluir, seu fluir-se”, como na lição da maré na Jaqueira. Eis a escola das facas. O vento que chega agressivo ao Sertão é o sopro (alma e palavra) do tempo que anuncia a morte; e também

é *Eros*, erotismo, gênese, criação. A “vida como vertigem”, afinal, é a morte invertida, de *vertere*, transformada em verso, em anteverso, em Sertão.

3.12 O amor des-figurado

A eroticidade inscrita na percepção do tempo, a morte recobrada nas correspondências entre o petrificado Nordeste e o ato da escrita, a dissimulada subjetividade que então se configura na dualidade entre o que se mostra e o que se oculta, tudo tem, assim, sua equivalência estabelecida. Após *A escola das facas*, reitera-se essa interdependência: por trás da morte nordestina, a sevilhana presença erótica; por trás da mineralização, o ininterrupto fluir do tempo; por trás da seca agressividade da faca, a líquida e sensual experiência litorânea.

Na fase final da poesia cabralina, assiste-se, desse modo, a um interessante fenômeno. Quando se acentua a temática erótica, a temática sertaneja – ao menos aquela que vê o Sertão como lugar de extrema privação – torna-se como que inexistente; sevilhizado pela memória, o espaço pernambucano indicia uma presença feminina cada vez mais incisiva no duro e viril discurso poético que o toma por modelo e objeto poético. Juntamente com uma tendência em sobrepor o anedótico à matéria memorialística, essa talvez seja a principal particularidade do erotismo nos últimos livros de João Cabral: a presença do feminino como contraparte fundamental do desertificado espaço pernambucano.

A seu turno, esse esmaecimento da temática sertaneja coincide com o advento do tema da morte individual, tão característico de *Agrestes*, como se viu no capítulo anterior. Neste livro de 1985, paralelamente à narratividade de lembranças, imagens, casos da infância recifense, tem prosseguimento a releitura afetiva daquilo que João Alexandre Barbosa (1998) chamou de “mitologia pessoal” do poeta. Assim, aspectos antes determinantes – como aqueles de que se fala em “O nada que é”, que descreve o canavial como um “nada prenhe”; ou em “O luto no Sertão”, sobre o luto de nascença sertanejo – são relativizados não só pela anedota e pela ironia presentes no livro como um todo, mas pela presença sevilhana, com seus caracteres nucleares, eroticamente orientados: tensão, nudez, passionalidade, carnalidade, acolhimento.

É o que se nota em um poema como “A rede ou o que Sevilha não conhece”, incluído na seção de poemas pernambucanos do livro:

Há uma lembrança para o corpo,
a tua: é a de um abraço de rede,
esse abraço de corpo inteiro
de qualquer rede do Nordeste,
da rede que tua Andaluzia,
que é tão da sesta, não conhece,
e mais que abraço, é o abraçar
de tudo o que pode estar nele (2008, p. 502).

Da experiência sevilhana parte a leitura do objeto nordestino. Que essa prevalência do feminino esteja presente mesmo na leitura pernambucana do espaço espanhol, é algo que pode ser notado quando o poeta diz, no já citado “*España en el corazón*”, que a Espanha é “coisa de colhão:”

A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda Espanha (não sei é como
chamar o colhão da mulher) (2008, p. 515).

Em *Crime na Calle Relator*, dá-se algo semelhante. Veja-se, nesse sentido, o caso de “Aventura sem caça ou pesca”, em que à imagem da lama, tão presente nos poemas sobre o curso do rio/tempo na poesia cabralina, são acrescentados novos significados, predominantemente eróticos. O poema narra uma lembrança da infância, de quando o “menino guenzo” se aventurava pelas margens do rio Parnamirim, antes de desaguar no Capibaribe.

Pelo leito sensual e morno,
no andar em massapê,
quando o riacho é só de lama
e já não o emprenha a maré,
à procura de caranguejos,
em caçada ou pesca, não sei,
ia ter ao vão de uma porta,
o arco da Ponte do Vintém (2008, p. 562).

O vão da porta em arco, como imagem erotizada pela polissemia do “leito sensual e morno”, valia mais do que a caça-pesca em si. Esta era sem resultado,

Mas havia o andar pela lama,
amor e medo, pedra e mel,
e era o fim mesmo da aventura
esse andar na lama: ela tem
carinho de carne de coxa
e das mucosas que contém,

certa textura feminina,
acolhimento de mulher,
e certa qualidade viva
que a faz lasciva para o pé.

[...]

A grande aventura se acaba
onde o Parnamirnim também

[...]

Agora, é voltar para casa
sem que o denunciasse a ninguém

[...]

Melhor seguir o cais decrepito
que paralelo ao rio vem,
e à vista do Capibaribe,
que vê tudo mas que não tem
como falar, entrar no porto-
portão frente ao rio, e Amém (2008, p. 562-564).

O final da aventura coincide com a foz do rio. Na volta para casa, o menino evita a “lama fêmea que a maré emprenha”; contrapondo ruína e morte à feminilidade do rio, opta por voltar pelo “cais decrepito”, paralelo. Nesse percurso ambíguo, é observado pelo Capibaribe, “que tudo vê mas que não tem / como falar”. Fazendo do rio o mudo-confidente do menino, é como se o poema se encaminhasse para uma muda confissão, sugerida pela palavra de encerramento do texto: “Amém”. Objetivada no (dis)curso do rio, contudo, a confissão não é a de um eu detentor do passado e da memória, mas, pelo contrário, é a confissão de uma poética que destitui a voz desse eu para dar voz ao rio. Nessa personificação do rio, que é despersonalização do sujeito, encontra-se o movimento mais próprio da autobiografia cabralina, que, pela máscara da prosopopeia, restaura e desfigura o eu e sua morte em um mesmo e paradoxal movimento¹⁰³.

Em *Sevilha andando*, há todo um conjunto de elementos que confirmam à saciedade a ressignificação erótico-passional do espaço nordestino, bem como da subjetividade que fez desse espaço seu esvaziado espelho. Cantar plenamente Sevilha é cantar a indomabilidade da mulher, sua convivência, sua “nua presença”, sua forma “interna-externa” de ser; é, portanto,

¹⁰³ Pode-se, aqui, pensar não só na “voz do rio”, mas igualmente na voz que se atribui a elementos relacionados aos signos “pedra” e “faca”, como expressões daquilo que diz Paul de Man (2012), em “Autobiografia como desfiguração”: “Assim como entendemos a função retórica da prosopopeia enquanto dar voz ou face por meio da linguagem, também entendemos que nós somos privados não da vida mas da forma e do sentido de um mundo acessível apenas através da via despojadora do entendimento. A morte é um nome deslocado para um dilema linguístico, e a restauração da mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) despoja e desfigura na exata medida em que restaura. A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa”.

dar visibilidade àqueles “rios invisíveis” de que falava o poeta no poema de abertura de *Pedra do sono*.

Isso pode ser notado já no poema de abertura, “A sevilhana que não se sabia”, em que o desejo de “dar a ver” a mulher amada depara-se com a incapacidade do poeta de dizer algo que ainda não tenha sido dito de Sevilha:

Quando queria dá-la a ver
ou queria dá-la a se ver,

ei-lo incapaz de todo:
nada sabe dizer de novo.

Só reencontra as coisas ditas
e que ainda diz de Sevilha. (2008, p. 599)

Após vincular a imagem da amada à da bailadora andaluza, a primeira associação entre mulher e cidade é bastante significativa: a “alegria nem sempre alegre / porque há nela dupla febre”. Nessa dupla febre, é possível recuperar algo da distinção entre os espaços andaluz e nordestino: há a “febre sem patologia”, andaluza, e há “a outra febre, a da doença, da pobreza”:

a febre antiga e popular
que o mundo um dia há de curar

e nada tem com a febre que arde
no que é Sevilha e suas Carmens. (2008, p. 599)

Diferentemente da negativa condição de existência no espaço sertanejo, em Sevilha, existir é afirmar-se. Daí a proximidade com a experiência erótica dos rios da infância do poeta. Como nos mangues e engenhos evocados pela memória, Sevilha, é lugar “para se ir escutar o tempo / desfiar carretéis de silêncio” (p. 601). Contudo, ainda mais direto é o anedótico argumento do poeta: perceber que tudo o que dissera de Sevilha fora pressentindo o que um dia diria sobre a mulher.

o que escreveu até então
se revelou premonição:

a sevilhana que é campista
já vem nos poemas de Sevilha,

e vem neles tão antevista
que em Sobrenatural creria

(não fosse ele homem do Nordeste

onde o tal Senhor só aparece

com santas, sádicas esponjas
para enxugar riachos e sombras). (2008, p. 601-602)

Na menção à “sevilhana que é campista”, em referência à mulher homenageada no poema e no livro – Marly de Oliveira, natural do Espírito Santo mas criada em Campos, no Rio de Janeiro – recupera-se a imagem da bailadora, como mulher que *campeia*, em sua indistinção com a égua (e, também, em sua insinuante diferença em relação às “santas”, ambigüamente substantivadas no penúltimo verso).

De modo semelhante, na imagem desse “eu/ele” descrente como “homem do Nordeste”, recupera-se não só a referência autobiográfica do nordestino e ateu João Cabral, como também uma talvez sádica aproximação entre a ironia religiosa, com seu deus negativo, e a cabralina atitude poética de extirpar do poema o que flui e obscurece (mas também dá vida e conforto) riacho e sombra.

Da ausência de sentido (sertaneja) ao excesso de sentir (sevilhano), outras passagens do livro sugerem elementos de ressignificação parecidos. Se “o tudo de Sevilha / está no andar de sua mulher” (2008, p. 608), se, por sua vez, esse espaço feminino é o espaço de “seu dentro íntimo” (2008, p. 611), falar da cidade/mulher é falar “de certo fundo, de um núcleo / que no fundo finge a luz / e traz no dia o escuro” (2008, p. 620). Ora, trata-se de algo bastante próximo do que se dissera, trinta anos antes, em “Poema(s) da cabra”, sobre a cabra nordestina e o “seu negro de sol”, “que há no fundo da natureza sem orvalho”; bem como seu núcleo “que deu ao nordestino / esse esqueleto mais de dentro”, esse “aço do osso” internalizado faca, exteriorizado pedra. E em se tratando de *Cabral*, que animal poderia ser mais biográfico do que a *cabra*?

Se do nordeste vem o esqueleto, de Sevilha vem a tensão que o excita e impulsiona. Assim, se “o esqueleto não pode, / ele que é rígido e de gesso, / reacender a brasa que tem dentro: Sevilha é mais que tudo, nervo” (2008, p. 608). Justamente por essa razão, será “demais o símile”, como se diz no título de um dos poemas de *Sevilha andando*, em uma possível referência aos símiles da ausência, mobilizados em “Uma faca só lâmina”. Com efeito, o que está em jogo é a tentativa de “dar a ver” não a coisa indicadora de uma oculta ausência, mas, ao contrário, a própria ausência que, modulada, subjaz o desejo de concreção.

Isso pode ser percebido em “Poema”, texto em que a incompletude do amor é diretamente relacionada à ausência de Sevilha:

sem poder fazer-te

sentir só de vista
o amor que resuma
toda e qualquer Sevilha,

não foi amor menor
– embora incompleto –
em que só de um lado
se deu o concreto (2008, p. 616).

O que torna o amor incompleto é, afinal, a incapacidade do poeta em dar a ver a imagem de Sevilha. Por sua vez, essa incompletude é indissociável daquilo que se concretiza. Dito de outro modo: na poesia de João Cabral, o concreto não apenas parte do incompleto (amor), como o incorpora, manifestando-se em imagens-coisas indicadoras de fome e privação. Em suma: imagens da faca.

No poema “Niña de los Peines”, em homenagem a uma das principais vozes do flamenco de todos os tempos, essa aproximação é nítida. O poema fala justamente da ausência de metais no canto flamenco.

Se faz sem metal o *flamenco*.
Há só uma garganta esfolada
nesse cantar cru. Poderá
ser de metal essa garganta?

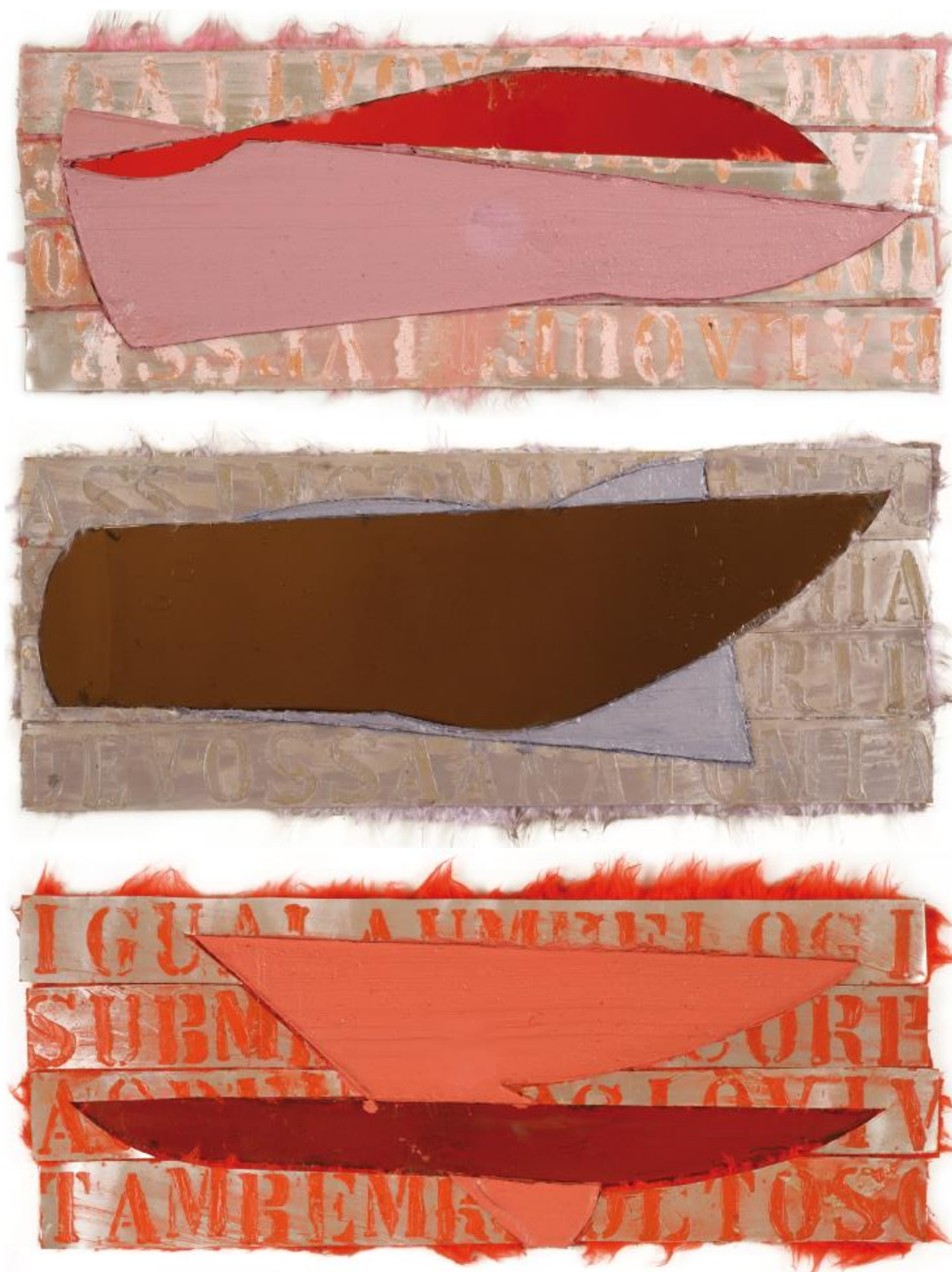
[...]

Raro ele canta de punhais.
Foge-os cantando flores vivas
Há muitas flores no que canta
como em Frederico Garcia,

ou Lorca, que escreve do amor
e das mil flores que sabia.
Mas no *flamenco* o amor aponta
como punhal entre margaridas.

O *flamenco* fala do amor
como ele, também floralmente,
mas no flamenco um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre. (2008, p. 643)

Como a ausência é um atributo da faca cabralina, seu ausentar-se no canto flamenco é já uma forma de presença. Decorre daí a semelhança da faca com o amor de que se fala no poema. O metal está para o flamenco como a questão amorosa, para a poesia cabralina: mais do que ferida, é ausência objetivada em coisa que fere. E, no caso, em coisa que se transfere e se desfere contra o Sertão.



Fonte: Pinturas da série “Só lâmina”, de Nuno Ramos (2010)

Nas telas, que misturam alumínio, pelúcia, espelho e tinta a óleo, chama atenção a indistinção entre o que corta e o que é cortado; a tentativa de dar concretude e espessura a uma abstração (uma ideia-fixa); a dinamicidade da forma prestes a se alterar. O objeto sobrepõe-se à palavra e a

representação da lâmina coincide com uma ilusão de abertura, um espaço vazio. A pelúcia nas extremidades da imagem sugere certo desentranhamento. E ainda mais interessante é o material utilizado para representação da lâmina: um espelho.

O QUARTO LADO DO TRIÂNGULO

(à guisa de conclusão)

Espera-se de uma tese uma posição enunciativa bem demarcada. Tentei fazê-lo, porém sem as tradicionais marcações textuais de primeira pessoa, utilizadas somente agora. Com isso, minha intenção foi não apenas indicar o quão problemático seria restringir a presença do sujeito em um texto às marcas pronominais e verbais que, a princípio, a explicitariam; mas, também, chamar atenção para o fato de que a impessoalidade textual, rara em poesia e tão característica dos discursos que se querem neutros e objetivos, é uma forma de presença, ou melhor dizendo, de simulação de uma ausência.

De fato, para aproveitar aqui o que foi dito na introdução, a propósito do lado que falta no quadrado cabralino, este trabalho atravessa de tal modo minha trajetória acadêmica, que não há como desvencilhá-lo da minha própria formação enquanto sujeito. Não pretendo, com isso, afirmar ou restaurar um “eu” oculto como fonte dos sentidos da tese, mas, ao contrário, justamente desfixá-lo, pensando-o como contínuo devir. Trata-se, portanto, de algo semelhante ao que tento mostrar sobre a questão do sujeito em João Cabral: uma construção de si, que envolve, a todo instante, o vazio do sentido e a incompletude da linguagem, morte e desejo, falta e finitude. Minha presença nesta tese, portanto, não é maior do que a desta tese em mim. Por isso, neste momento, melhor do que a imagem da parte restante do quadrado, talvez seja a do quarto lado de um triângulo, indicando já não mais uma lacuna, apenas a possibilidade de uma linha de fuga capaz de pôr em questão uma forma já estabilizada. É assim como a conclusão de algo aparentemente findo, mas que, de fato, não chegou ao fim.

A propósito do fim, do mesmo modo como a tese parte tautologicamente do primeiro poema do primeiro livro de João Cabral, termina com um texto que, apesar de não ser o último publicado pelo poeta, assim se denomina. Trata-se de “O último poema”, texto incluído em *Agrestes*, que serviu de inspiração para o título desta tese e no qual se encontram algumas das coordenadas que orientaram o estudo aqui proposto:

Não sei quem me manda a poesia
nem se Quem disso a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não
de que há que preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta

que faz andar minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à inglória pena
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso (2008, p. 528).

A referência ao poema homônimo de Manuel Bandeira é direta e irônica¹⁰⁴. No texto de Bandeira, com efeito, a inspiração e a realização do “último poema” são simultaneamente ativadas pela forma verbal do primeiro verso, com o verbo “querer” no futuro do pretérito. Assim, e considerando-se o fato de ser esse o poema de encerramento de *Libertinagem*, aquilo que se quer é também o que se realiza: um dizer poético orientado pela ternura e ardência, pela beleza das flores e pureza da chama, pela “paixão dos suicidas”.

O que se diz no poema cabralino é o oposto. A inspiração e a espontaneidade, presumidas no texto de Bandeira, são questionadas desde os versos iniciais. A própria categoria de pessoa é problematizada pelo poeta, em sua tentativa de destituir esse “Quem”, ironicamente divinizado pela letra maiúscula. Note-se, contudo, que ao mesmo tempo em que busca impessoalizar a criação, o poeta sinaliza uma ressubjetivação, ao questionar se esse “Quem” não seria “eu mesmo, meu suor” – que não é senão a posição, de fato, defendida por João Cabral.

O verso seguinte talvez possa, no contexto desta tese, apontar uma possível conexão entre os termos aparentemente díspares nele mencionados: mulher, paisagem e negação dissimulam-se na fonte do poema; a conjunção entre o feminino, a espacialidade do olhar e a falta tem lugar nesses vãos, preenchidos, afinal, apenas pela negatividade que aí se desdobra. O exemplo da muleta¹⁰⁵ parece reforçar essa leitura. A ele se somam as referências à “alma esquerda” e à “inglória pena” de escrever, que recuperam a concepção de escrita enquanto fonte de angústia, atividade atravessada pelo vazio, espaço intermitente de vida e morte do poeta, entre a exterioridade e o fascínio da imagem¹⁰⁶.

¹⁰⁴ “Assim eu queria meu último poema / Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos intencionais / Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas / Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume / A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos / A paixão dos suicidas que se matam sem explicação” (BANDEIRA, 1995, p. 70).

¹⁰⁵ Pode-se aqui citar novamente a declaração do autor em entrevista de 1969, acrescentando-a do complemento suprimido na primeira citação: “Sem escrever eu não existo, é como a muleta para o aleijado andar” (MELO NETO, 1969 apud ATHAYDE, 2001).

¹⁰⁶ “O poeta nasce no poema que é o seu nascer e o do mundo; esse nascimento ocorre pelo fascínio da imagem, pela colocação do exterior enquanto imagem separada e ao mesmo tempo polo de atracção. Se a imagem do exterior é condição do ‘Eu’, o fascínio da imagem é a sua morte. Paradoxalmente, a interrupção que poria fim ao fascínio é também a sua morte. Paradoxalmente, a interrupção que poria fim ao fascínio é também ela morte, separação, distância sem afecção. O destino do poeta é nascer e morrer em cada momento, ser consciência ritmizante, uma consciência que não se define pelas categorias do conhecido e do desconhecido, que não observa

Assim, se na própria ideia de um “último poema”, indica-se algo relativo à morte, em se tratando de João Cabral, indica-se algo relativo à negatividade do sujeito e do desejo que se dissimulam em “poema perverso, de antilira, feito em antiverso”. Mais do que efetivamente dizer como gostaria que fosse seu último texto, o poeta assinala como não o quer. Esta é a perversão do poema: ser sem lirismo e ir contra a subjetividade, a finitude, o erotismo, ir, finalmente, contra a própria poesia e seus temas tradicionalmente poéticos. Se, nesse gesto de recusa à poesia, funda-se a obra poética cabralina, pode-se, então, presumir, como se tentou demonstrar ao longo desta tese, que, nessa recusa, João Cabral, a seu modo tão particularmente negativo, pode ser considerado poeta do sujeito, da morte, do amor.

nem prevê, mas que se afirma como expectativa criadora, faculdade de englobar o disperso irrealizando-o, isto é, propondo uma forma-composição em que o conteúdo é a própria forma, em que não há distinção entre o real e a sua imagem. Esta capacidade de ser uma intermitência no limite do mundo, de estar no lugar em que poder e impoder se confrontam, corresponde à decisão de ser si próprio, a possibilidade mais íntima, que não a mais certa, do homem” (LOPES, 2003/2004, p. 75).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *História da literatura erótica*. Tradução Ana Maria Scherer. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Vianna de Siqueira Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: *Cadernos de literatura brasileira*. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles. n. 1, março, 1998. p. 62-105.
- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 293-300.
- BARBOSA, Rodrigo Garcia. *Um corpo entre imagem e gesto: a tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 2013. 241f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BATAILLE, George. *História do Olho*. Tradução Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Tradução Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BELMONT, Nicole. “Excrementos”. Tradução Maria Bragança. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 36. Vida/Morte: tradições – gerações. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. p. 141-151.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- BITTAR, Eduardo Carlos B. *Curso de filosofia aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri, SP: Manole, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLÁZQUEZ, Manuel López. *Piet Mondrian*. Tradução Berta Rodrigues Silveira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.
- BLOTKAMP, Carel. *Mondrian: the art of destruction*. London: Reaktion Books, 2001.
- BORGES, Luiz Augusto Contador. *O louvor do excesso: experiência, soberania e linguagem em Bataille*. 2011. 215f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 195-207, abr. 2004.
- BRANCO, Lucia. O que é erotismo. In: MILAN, Betty; CASTELLO BRANCO, Lucia; MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é amor*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Augusto. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 69-78.
- CANDIDO, Antonio. Poesia do norte. *Colóquio Letras*, n. 157/158, p. 15-19, jul./dez. 2000.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. 2006. 282f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- CHAMIE, Mário. *Casa da época*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In *Desejo*. NOVAES, Adauto (Org.), São Paulo: Companhia das Letras, p. 19-67, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORÁ, Larissa Thomaz. Lirismo e concreção: a forjadura do sujeito-poeta João Cabral. *Miscelânea*, Assis, SP, v. 8, p. 170-187, jul./dez. 2010.
- DEICHER, Susanne. *Mondrian*. Tradução Maria Conceição Vieira. Singapura: Taschen, 2005.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11-16.
- DERRIDA, Jacques. *Aporias: dying – awaiting (one another at) the “limits of truth”*. Standford University Press: Califórnia, 1993.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- SCOREL, Lauro. *A pedra e o rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FARIA, Zênia. Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38, p. 213-232, jul./dez. 2011.

FORTUNA, Felipe. A paisagem corporal: de como se dá o erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultura, 19 ago. 1989. Disponível em: <<http://www.felipefortuna.com/paisagemcorporal.html>>. Acesso: 15 fev. 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Tradução Roberto Machado. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer. *Obras Psicológicas Completas*: Edição Standard Brasileira, Livro XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIAS, Joana. “Um olhar nítido como um girassol”: João Cabral e Murilo Mendes. *Colóquio Letras*, n. 157/158, p. 63-77, jul./dez. 2000.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curiosini. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCIA, Othon Moacir. A página branca e o deserto. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, set./dez. 1957; mar./jun. 1958.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU / EDUSP, 1975.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 10-11, p. 53-64, 2003/2004.

GINZBURG, Jaime. Morte e origem: notas sobre o dualismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: CAMPOS, Maria de Carmo (Org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 37-48.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência: Miró/Cabral*. Da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GOODING, Mel. *Arte abstrata*. Tradução Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro, 2000. n. 4. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html>. Acesso em: 17 mai. 2005.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 121-171.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução Márcia de Sá Cavalcante. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

HILL, Leslie. *Blanchot extreme contemporary*. London: Routledge, 1997.

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: HOUAISS, A. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 203-227.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 1 CD-ROM.

IVO, Lêdo. *Entrevista a Geneton Moraes Neto*. 2001. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000052.html>>. Acesso em: 10 fev. 2006.

JASPERS, Karl. *Introdução ao pensamento filosófico*. Tradução Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Referenciação. In: KOCH, Ingedore G. Villaça. *Introdução à lingüística textual: trajetórias e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 51-79.

KOJÈVE, Alexandre. A ideia da morte na filosofia de Hegel. In: *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto/EDUERJ, 2002. p. 495-536.

KRISTEVA, Julia. Poesia e negatividade. In: *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 175-209.

KRISTEVA, Julia. Semanálise e produção de sentido. Alguns problemas de semiótica literária a propósito de um texto de Mallarmé: Un coup de dés. In: GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 238-268.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACAN, J. *O Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1963-1964]*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. Livro XI.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. *A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEITE, Sebastião Uchoa. “João Cabral e a tripa”. *Folha de S.Paulo*. Mais. 17 out. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710199911.htm>>. Acesso: 10 out. 2011.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto*. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1986. p. 108-148.

LÉVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Tradução Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A autonomia da arte e o mercado. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 3, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 28 out. 2013.

LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 197-331.

LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. In: LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 111-134.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LINS, Álvaro. João Cabral de Melo Neto: primeiros sinais de um poeta original em sua geração. In: LINS, Álvaro. *Poesia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1997. p. 67-69.

LOPES, Oscar. *Ler e depois: crítica e interpretação literária*. 2. ed. Porto: INOVA, 1969.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 10/11, 2003/2004.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. Tradução Gilles Jean Abes. *Revista TradTerm*, FFLCH-USP, São Paulo, n. 16, p. 164-174, 2010.

MAMEDE, Zila; Instituto Nacional do Livro (Brasil). *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Liv. Nobel: EDUSP, 1987.

MAN, Paul de. “Autobiografia como des-figuração”. Tradução Joca Wolff. *Sopro*: panfleto político-cultural, n. 71, mai. 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#Ux8uLM6k98x>>. Acesso em: 5 dez. 2012.

MARTINS, Wilson, Encruzilhadas poéticas. *O Estado de São Paulo*: Suplemento Literário, n. 746, p. 4, 14 nov. 1971.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

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

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

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e a bossa: literatura e diplomacia em Cabral*, Rosa e Vinícius. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

MIGUEZ, Fábio. *Placas*. 2001. Disponível em:
<<http://www.galeriamariliarazuk.com.br/#/br/exhibition/41>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construção dos Objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, Mônica Magalhães et al (Org.). *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 17-51.

MORAES, Eliane Robert. Eros bem-comportado. *Folha de S. Paulo*, Mais, 24 ago. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde2408.htm#mais>>. Acesso em: 17 out. 2012.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NEWCOMB, Robert Patrick. Joao Cabral de Melo Neto and the Poetics of Bullfighting. *Romance notes*, University of North Carolina, v. 46, n. 3, p. 319-330, 2006.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. In: MÜLLER, Adalberto (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

NUNES, Benedito. João Cabral: filosofia e poesia. *Colóquio Letras*, n. 157/158, p. 37-60, jul./dez. 2000.

OLIVEIRA, Marly de. João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

OLIVEIRA, Marly. A poesia de João Cabral: um depoimento. *Colóquio Letras*, n. 157/158, p. 33-34, jul./dez. 2000.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. 2008. 203f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Waldyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEREIRA, Rubens Alves. A mulher e o mundo na poesia erótica de Cabral. *Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural*, v. 3, n. 2, p. 235-252, 2004.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19012009-162232/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

PLATÃO. Banquete. In: *Diálogos*. PESSANHA, José Américo Motta (Org.). Tradução José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Coleção Os pensadores.

RAMOS, Nuno. *Só lâmina*. Catálogo da exposição. São Paulo: Sesc, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O impasse. *Veja*. São Paulo, n. 380, p. 130, 17 dez. 1975.

SANTIAGO, Silviano. As incertezas do sim. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 41-45.

SCHÄFFER, Margareth. A negação: um problema mal colocado? In: SCHÄFFER, Margareth; NASCIMENTO, Valdir do; BARBISAN, Leci Borges. *Aventuras do sentido – psicanálise e linguística*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 107-170.

SCHAPIRO, Meyer. *A dimensão humana na pintura abstrata*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

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

SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

TAPIA, Nicolas Extremera. *Mesa-redonda: 10 anos sem João Cabral de Melo Neto*. YouTube, 24 set. 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=IPZm3CEwb5E>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *E agora adeus: correspondências para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

URBAIN, Jean-Didier. “Morte”. Tradução Maria Bragança. In: *Enciclopédia Einaudi*. v. 36. Vida/Morte: tradições – gerações. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997. p. 381-417.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003. p. 141-170.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOLFENSON, Bob. Foto de João Cabral de Melo Neto. In: DOURADO, Gabriela. Visão incomum – Entrevista com Bob Wolfenson. *Diário do Nordeste*, 10 abr. 2013. Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/desenroladas/da-coluna/visao-incomum-entrevista-com-bob-wolfenson/>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

WYATT, Robert. “Arte, morte da”. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. *Enciclopédia da morte e da arte de morrer*. Lisboa: Quimera, 2004. p. 37-39.