

Sérgio Roberto Gomide Filho

**Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto:
uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Lélia Parreira Duarte

**Belo Horizonte
2009**

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Gomide Filho, Sérgio Roberto
M528.Yg Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto: uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas* / Sérgio Roberto Gomide Filho. Belo Horizonte, 2009.
125f. : il.

Orientador: Lélia Parreira Duarte
Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Bibliografia.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira. 3. Morte na literatura. I. Duarte, Lélia Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1

Bibliotecária: Rosana Matos da Silva Trivelato CRB 6 - 1889

Sérgio Roberto Gomide Filho

**Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto:
uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - UFMG

Prof.^a Dr.^a Melânia Silva de Aguiar - PUC Minas

Prof.^a Dr.^a Lélia Parreira Duarte (Orientadora) - PUC Minas

Belo Horizonte, 05 de março de 2009

Prof. Dr. Hugo Mari

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

*Ao Gabriel, lembrando mineiramente que
“Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.”
Adélia Prado*

AGRADECIMENTOS

A Prof.^a Lélia, que acompanhou e incentivou este trabalho desde os primeiros passos e tombos; agradecimento que se estende, com a mesma gratidão, aos participantes do grupo de pesquisa “De Orfeu e de Perséfone”, ao qual este estudo deve todos os seus frutos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, pelo convívio e pelo aprendizado do que não está nos livros.

Aos professores participantes da banca de avaliação, interlocutores, mais do que leitores, pela disponibilidade e, desde já, pela contribuição ao aprimoramento deste estudo.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que tornou possível a realização deste trabalho.

Ao Amor “*che move il sole e l’altre stelle*”. A Renata, por tudo, minhas palavras de agradecimento serão sempre poucas. A meus pais, avós, irmãos, pelo que realmente importa nesta vida. À “família que me dei”, amigos e colegas que fazem parte desta travessia.

A João Cabral, pelo avesso da lição.

“... mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.”
Machado de Assis

“E a morte não era o que pensávamos.”
Clarice Lispector

RESUMO

Esta dissertação propõe uma abordagem do problema da morte na poesia de João Cabral de Melo Neto, especialmente em **A educação pela pedra** e **A escola das facas**, sob uma perspectiva que busca não obliterar a complexidade com que a questão se apresenta nos diversos estratos do processo criativo do poeta pernambucano. Parte-se da hipótese de que a morte, sendo mais do que uma temática recorrente, dissemina-se por toda a obra cabralina, na reflexão que esta formula em termos de autoria e subjetividade, de representação da realidade objetiva e de auto-referencialidade, nos diálogos que estabelece com as tradições poéticas da modernidade e na negatividade que constitui e norteia seus procedimentos discursivos. Em vista desses desdobramentos, o presente estudo busca demonstrar que o desafio que a morte lança ao ato da escrita de João Cabral não é somente de ordem semântica ou estética, pois se trata também de um desafio endereçado ao sujeito — para o qual a morte atualiza um paradoxo insuperável — e ao envolvimento ético e artístico desse sujeito com uma determinada realidade na qual a morte é anônima e em série.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Morte; Linguagem; **A educação pela pedra**; **A escola das facas**; Poesia brasileira.

ABSTRACT

This dissertation proposes an approach of the problem of death in the poetry of João Cabral de Melo Neto, specially at the books **A educação pela pedra** and **A escola das facas**, under a perspective that looks for not to obliterate the complexity with which the question shows us up in the creative process of the poet from Pernambuco. Being more than a recurrent theme, the death is disseminated by the whole Cabral's work, in the reflection that this one formulates in terms of authorship and subjectivity, from the representation of the objective reality and from auto-referentially, in the dialogs that establishes with the poetics of modernity and in the negativity that constitutes and orientates his discursive proceedings. Looking through these unfolding, the present study looks to demonstrate that the challenge that the death launches to the act of the writing is not only of semantic or aesthetic order, because it is a challenge addressed to a subject — for which the death updates an insurmountable paradox — and to the ethical and artistic involvement of this subject with a determined reality which the death is anonymous and in series.

Key-words: João Cabral de Melo Neto; Death; Language; **A educação pela pedra**; **A escola das facas**; Brazilian Poetry.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1	11
1.1 “O salto fora do sono”	11
1.2 “A coisa permanente”	14
1.3 Linguagem, literatura, autoria: algumas considerações iniciais	16
1.4 Perspectivas teórico-metodológicas	23
CAPÍTULO 2: LIÇÕES DA MORTE	30
2.1 Morte e subjetividade.....	30
2.2 Morte e auto-referencialidade	41
2.3 A morte e o “real”	47
CAPÍTULO 3: A EDUCAÇÃO PELO QUE (NÃO) MORRE.....	62
CAPÍTULO 4: A VIDA COMO VERTIGEM, ESCOLA DAS FACAS	90
INEVITÁVEL PONTO FINAL	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	121

APRESENTAÇÃO

Este estudo investiga o problema da morte no processo criativo de João Cabral, propondo uma leitura que se desenvolve basicamente em três direções complementares e que consiste em pensar a morte na poesia cabralina enquanto uma questão que envolve a subjetividade, a autonomia do poema e sua dependência em relação à realidade sócio-histórica e cultural que o engendra. Desse modo, trata-se de uma leitura que, para além do plano temático, procura rastrear o problema da morte nos paradoxos e ambigüidades que se configuram no ato da escrita, mas sem deixar de lado questões que se situam dentro de um quadro mais amplo da prática literária¹.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. Nos dois primeiros, encontram-se suas diretrizes gerais, definidas em permanente interlocução com a fortuna crítica do poeta, com o intuito de indicar algumas das razões que fazem da morte um importante viés para a compreensão da obra singular e desafiadora de João Cabral. No Capítulo 1, são apresentadas algumas particularidades sobre o modo com que a morte incide sobre os mais diversos estratos da poética cabralina, da problematização da instância autoral à representação da realidade objetiva, passando pela auto-referencialidade do texto e pelas concepções de linguagem e literatura mobilizadas pelo poeta pernambucano. Paralelamente, busca-se articular a reflexão sobre esses desdobramentos ao fato de que, no âmbito das poéticas da modernidade, o nexó entre morte e escrita aponta para algumas das principais discussões dos estudos literários desenvolvidos no último século. Visando a adotar um posicionamento crítico em face dessas discussões — que, em geral, põem em xeque os fundamentos da relação entre a linguagem, o sujeito, e o mundo — a dissertação procura estabelecer e explicitar a perspectiva teórico-metodológica adotada.

Privilegiando, em particular, a configuração da negatividade no período formativo de João Cabral, o Capítulo 2 está estruturado em função das três direções básicas em que se desenvolve o estudo. O problema da morte, dessa forma, é pensado em complementaridade com as dimensões do sujeito, da auto-referencialidade e da realidade extratextual, sob uma perspectiva integrada que mantém a proposta do capítulo anterior de fazer com que a análise

¹ Desde já, vale destacar que o presente estudo é resultado de uma investigação iniciada há cerca de quatro anos, como trabalho de iniciação científica, no âmbito do grupo de pesquisa “As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, coordenado pela Prof.^a Lélia Duarte (PUC Minas). Por isso, muitas das premissas e indagações aqui contidas coincidem com as diretrizes do grupo de pesquisa ao qual, desde cedo, este estudo se filia. A começar pela questão que o orienta e que consiste em avaliar, na dissimulação das máscaras, o papel da morte na criação literária.

concentre-se na interpretação dos poemas e, ao mesmo tempo, leve em consideração a vasta e rica fortuna crítica do poeta, bem como o intenso diálogo que João Cabral estabelece com as tradições poéticas da modernidade, ao vincular a despersonalização à autonomia do texto, ao recusar a noção de palavra enquanto aniquilamento do referente e ao postular uma relação transitiva e isomórfica entre a linguagem poética e a realidade de que parte.

Além disso, no que diz respeito à questão da morte, o capítulo procura seguir duas pistas fundamentais indicadas no título das obras específicas elencadas para análise: o aprendizado poético (“educação” / “escola”); e as diversas modulações que os significantes “pedra” e “faca” assumem na obra de João Cabral.

O Capítulo 3 dedica-se à leitura do papel decisivo que a morte desempenha em **A educação pela pedra**. Partindo da análise do documento fac-similar relativo ao metódico planejamento do livro, busca-se demonstrar, por um lado, de que modo a problematização da subjetividade atua como uma estratégia comunicativa que viabiliza o funcionamento autônomo do texto; e, por outro, de que modo essa problematização é recobrada na relação entre a morte e as categorias de sujeito/tempo/espaço/memória. Em seguida, discute-se o ponto em que a problemática da morte na obra apresenta-se em toda sua amplitude: o espaço sertanejo. A partir de então, a leitura concentra-se nos procedimentos que indicam as formas pelas quais o poeta extrai desse espaço petrificado o modelo de uma poética que se funda em antagonista correspondência com a finitude.

No Capítulo 4, dedicado à leitura de **A escola das facas**, o direcionamento da investigação é mantido, mas reformulado em consonância com a potencial resignificação à luz da memória e dos afetos que o livro opera na obra cabralina. Logo de início, é proposto um exame mais detalhado das imagens da faca, que abrangem figurações pouco exploradas na poesia de João Cabral, na via oposta da exterioridade impessoal e objetiva reivindicada pela “poética da pedra”. É em vista dessa orientação interpretativa que a leitura, após algumas considerações gerais sobre a questão da morte nos diversos planos da memória, volta-se para os problemas que o tempo, a finitude e a negatividade suscitam no âmbito da memória autobiográfica.

CAPÍTULO 1

1.1 “O salto fora do sono”

Em “Considerações sobre o poeta dormindo”, trabalho apresentado no Congresso de Poesia do Recife em 1941, um João Cabral ainda jovem, antes mesmo de estreiar na literatura, já relacionava de modo peculiar a morte à atividade poética. Propondo uma série de distinções e correlações entre o sono, o sonho e a poesia, o autor, antecipando alguns traços marcantes de suas concepções artísticas, chamava atenção para a vagueza e obscuridade constitutivas do sono, características que se traduziam na impossibilidade de verbalizá-lo.

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 (MELO NETO, 1998, p.13).

“Filha da noite”, “irmã do sono”: era como os gregos se referiam à morte². No aspecto sublinhado por João Cabral, o sono, enquanto experiência, de antemão, marcada pela ausência das palavras, desde já se aproxima da morte, momento em que as palavras faltam e a linguagem se torna impotente. No entanto, mesmo pressupondo o emudecimento, argumenta João Cabral, “o sono predispõe à poesia”, seja pela idéia de abstração e fuga do tempo, seja “por essa idéia de morte a que o sono se associa para o poeta” (MELO NETO, 1998, p.15). A conclusão do estudo busca esclarecer essa predisposição: “o sono não inspira uma poesia, no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso [...] Apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno — o hálito da própria poesia em todas as épocas” (MELO NETO, 1998, p.13).

No início dos anos 1940, vale dizer, a influência do surrealismo nos meios artísticos de Recife era generalizada, o que certamente repercutiu sobre a temática do estudo e sobre o elogio que este promovia do sonho, então equiparado ao próprio poema³. Em 1942, quando

² Cf. SCHNEIDER, 2005, p.32.

³ “O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição [...] o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia [...]” (MELO NETO, 1998, p.13). A influência surrealista sobre a obra de João Cabral

João Cabral publica seu primeiro livro, o sono é alçado ao título da obra (curiosamente, como adjunto de “pedra”, elemento que viria a indicar, dentre outras particularidades, justo a resistência aos mananciais do sono). Em **Pedra do sono**, lado a lado com a já sinalizada tentativa de conduzir à expressão lírica o “sopro fecundo” do sono, está a tematização do fazer poético. E apesar do esboço de uma consciência vigilante, que o fazer poético, desde já, estabelece e reivindica, o poeta dorme e assim se manifesta: “Os sonhos cobrem-se de pó. / Um último esforço de concentração / morre no meu peito de homem enforcado” (“Os manequins”, 1997a, p.4); “sou o vulto longínquo / de um homem dormindo” (“Poema de desintoxicação”, 1997a, p.6); “Eu me sentia simultaneamente adormecer / e despertar para as paisagens mais quotidianas”. (“Homem falando no escuro”, 1997a, p.10). Como João Cabral assinalava no breve estudo de 1941, “a ação do sono sobre o poeta se dá em outro nível que o de simples material para o poema” (1998, p.14). E é nesse sentido que, ao comentar essa fase do “poeta dormindo”, Benedito Nunes (2007, p.25) afirma que “a experiência a que o estado de sono dá acesso se articula numa semântica do vago”, valorizando “a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas” (NUNES, 2007, p.25).

Anunciada no sono e nele predita, é a morte, afinal, que predispõe à poesia; o emudecimento, a palavra não-dita, a indizibilidade predispõem à expressão poética, como se percebe já no poema de abertura:

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto (“Poema”, 1997a, p.3).

O texto, como diversos outros do livro, fala da impossibilidade de realização do poema. Nas obras posteriores, como observa João Alexandre Barbosa (1998, p.64), “essa consciência da impossibilidade de realização [...] vai acoplar-se ao sentido agudo da condição inevitável do poeta, esmagado sob o peso daquela impossibilidade”. A epígrafe de **Pedra do sono**, retirada do poema “*Salut*”, de Stéphane Mallarmé — “*solitude, récif, étoile*” — sinaliza uma filiação artística importante nesse sentido, assumida não apenas por João Cabral, mas por “grande parte da chamada modernidade da poesia”, como observa J. A. Barbosa, referindo-se

— de extensão incontornável, apesar das manifestações do poeta contra os procedimentos estéticos do movimento — esteve, desde o início, em tensão com a “racionalidade” na elaboração do poema e, em 1943, Antonio Candido (2000) já chamava atenção para esse impasse. Um exemplo disso encontra-se no próprio estudo de 1941, que apesar da inclinação surrealista, reverencia a lucidez e a sofisticada racionalidade de Paul Valéry, poeta francês com quem João Cabral dialogaria abertamente em vários momentos de sua obra.

à “noção de fracasso, como categoria operacional e tradutora da insidiosa presença da consciência na realização do poema” (BARBOSA, 1998, p.65).

Em João Cabral, além do predomínio da consciência sobre a composição, característica que se esboçava desde o primeiro livro, há um procedimento que remete a outro aspecto importante da poética mallarmeana. Trata-se do afastamento do autor, da supressão do sujeito, da concepção de escrita como atividade anônima; em outros termos, trata-se daquilo a que Mallarmé se refere como “desaparecimento elocutório” do poeta⁴, princípio de larga e profunda influência não apenas sobre a poesia da modernidade, mas também sobre a crítica literária — como ocorre, por exemplo, no caso da famosa tese de Barthes (2004b) sobre a “morte do autor”⁵. Em João Cabral, esse aspecto, que posteriormente passaria por uma intensa reformulação crítica, manifesta-se, desde **Pedra do sono**, nas várias imagens mobilizadas para compor uma concepção de poesia como anulação, ausência, arrebatamento, suicídio:

jardins de minha ausência
imensa e vegetal (“Poesia”, 1997a, p.12)

Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,
porque sob teu manto
e sob os pássaros de teu chapéu
desconheço a minha rua,
o meu amigo e o meu cavalo de sela (“Dois estudos”, 1997a, p.9)

Eu me anulo me suicido
percorro longas distâncias inalteradas
te evito te executo
a cada momento e em cada esquina (“Poema deserto”, 1997a, p.4)

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver. (“O poema e a água”, 1997a, p.17)

Nas obras seguintes, o sono seria progressivamente negado, dando lugar à atuação cada vez mais rigorosa da lucidez. A luminosidade prevaleceria sobre o obscuro. O fértil “sopro noturno” ao qual se referia o jovem João Cabral daria lugar à claridade implacável da luz solar e a própria idéia de fertilidade, recobrada no duelo contra a inspiração e o acaso

⁴ “Mallarmé fala em ‘desaparecimento elocutório’ do autor, que ele 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...’” (KRISTEVA, 1975, p.252).

⁵ Essa questão é apontada por Manuel Gusmão que, ao comentar o postulado de Barthes, observa: “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*’: ‘A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras’. 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”. (GUSMÃO, 2000).

(novamente a presença de Mallarmé), seria submetida à aridez e à esterilidade do deserto. O “desaparecimento elocutório”, atualizando o desejo de impessoalidade, passaria a ser considerado sob novos ângulos. Contra a manifestação da subjetividade, a poesia de João Cabral privilegiaria, de modo cada vez mais intenso, o direcionamento às coisas e à realidade objetiva. A metapoesia, fornecendo os subsídios necessários para o domínio das estratégias e dos recursos expressivos de que dispõe o poeta, seria desenvolvida lado a lado com a crítica histórica e social. Mas a morte — e eis a hipótese que perpassa esta dissertação — permaneceria atuante ao longo de todo esse percurso, dissimulada na inorganicidade da pedra, na violência da faca e nas diversas modulações que assumem esses dois elementos que retornam de maneira obsessiva na obra cabralina. Incidindo sobre a morfologia, o léxico, a sintaxe e sobre a carga semântica do poema, a morte parece disseminar-se por toda a criação poética de João Cabral, no problema que esta formula em termos de autoria e manifestação da subjetividade, de representação da realidade objetiva e de auto-referencialidade da linguagem, no diálogo que estabelece com as tradições poéticas da modernidade e na negatividade que constitui e norteia seus procedimentos discursivos.

1.2 “A coisa permanente”

É sabido que João Cabral tinha uma aversão incomum à morte. Descrevendo uma visita do poeta pernambucano à Academia Brasileira de Letras no início da década de 1990, o relato de José Castello (2006) ilustra bem essa relação dramática:

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 desnorтеio e a asfixia moral detonados pela presença da morte (CASTELLO, 2006, p.12-3).

Oscilantes entre o fascínio e o horror, são, no entanto, ambíguas as atitudes do escritor diante da morte, como sugere, por exemplo, sua manifesta intenção de escrever um livro somente com epitáfios de amigos⁶. E ao contrário do que possa parecer, o horror à morte não se contrapunha ao apreço pela vida, como João Cabral buscou sublinhar em várias entrevistas:

[...] 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 (Entrevista a Arnaldo Saraiva, JL: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n.270, 07/13 set. 1987, *apud* ATHAYDE, 1998, p.147-8).

Assinalada no trecho acima, a relação de João Cabral com a religião 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. 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” (1997b, p.213). Contudo, a rígida e tradicional formação religiosa não deixaria de acompanhar o poeta; seu declarado ateísmo era carregado de culpa⁷. Com uma avançada degeneração da retina lhe forçando à introspecção, em seus últimos dias de vida, João Cabral teria voltado a rezar. Diante da morte, a razão desmoronava. E essas particularidades da relação do autor com a morte, por certo, refletiam-se em sua atividade artística, ainda que indiretamente, como atesta o depoimento da também poeta Marly de Oliveira, com quem João Cabral fora casado durante os treze últimos anos de vida:

[...] tentando despojar a sua poesia, como os seus contemporâneos de outros países, de qualquer confissão explícita, não se expondo, cautelosamente, a si próprio, dizendo-se ateu e marxista, 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. (OLIVEIRA, 2000, p.34).

6 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>.

⁷ Ver CASTELLO, 2006, p.127-8.

O medo da morte, sugere a colocação acima, teria seus equivalentes na recusa da subjetividade e na tentativa de despojar o poema de todo resíduo sentimental. O próprio autor afirmara: “o meu medo da morte [...] está disfarçado em todos os meus livros”⁸. Ao entrevistar João Cabral em setembro de 1989, Ferreira Gullar fez uma observação quase psicanalítica nesse sentido: “essa linguagem descarnada, óssea, mineral de tua poesia é de certo modo uma defesa: você elimina o orgânico, que morre, em busca de algo permanente”. E interessante ainda é a colocação de João Cabral, endossando e sintetizando o comentário do poeta maranhense: “A pedra é pra mim a coisa permanente. Uma das obsessões que tenho é com o fluir do tempo”⁹.

1.3 Linguagem, literatura, autoria: algumas considerações iniciais

Estas breves considerações, em grande parte paratextuais, têm por objetivo delimitar e esclarecer a perspectiva aqui adotada. De fato, nada mais avesso ao projeto poético de João Cabral do que uma leitura centrada em caracteres biográficos. E mesmo não seguindo à risca as posições teóricas do autor, que, em geral, desautorizava os vínculos entre a obra e aquele que a escreve — isto é, sem desconsiderar que entre o autor e o texto existam “relações de implicação”, no sentido proposto por Vítor Aguiar e Silva (1996); ou ainda, relações cuja pertinência cumpre não desdenhar, como argumenta Helena Buescu (1998, p.25), ao afirmar que “o texto sabe e mostra *que vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas*” (grifos da autora) — este estudo, ao abordar o problema da subjetividade e da autoria, buscará fazê-lo sob uma perspectiva que privilegie não a figura empírica de João Cabral e, sim, os agenciamentos textuais que governam a tensa e rarefeita presença do sujeito na obra. Nesse sentido, pode-se dizer com Marta Peixoto (1983, p.13) que essa “subjetividade evasiva” manifesta nos poemas de João Cabral “interessa não por suas eventuais conexões com o *eu* biográfico do autor, mas por seu funcionamento dentro do sistema de relações que é o poema”.

Isso posto, é possível propor uma síntese da noção de autor com que este estudo busca operar — noção à qual se ligam, em maior ou menor grau, outras categorias importantes

⁸ Entrevista a Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n.3, p.39, mar. 1989.

⁹ “Gullar e João Cabral”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 set. 1989, *apud* CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, 1998, p.128.

relacionadas à problemática da morte na poesia de João Cabral, como é o caso das noções de representação e negatividade (e, num sentido mais amplo, como é o caso das noções de linguagem e de literatura aqui subjacentes). Inscrito no texto, e, ao mesmo tempo, inserido em uma prática social e simbólica que o próprio texto atualiza, por suas condições de produção, circulação e recepção e por seus signos culturalmente partilhados, o autor, aqui, é entendido como a instância enunciativa, indicada por uma série de procedimentos e estratégias textuais; mas também como uma entidade histórica e socialmente situada, inserida em um contexto comunicativo institucionalizado — a própria literatura, cujo modo de existir, em última análise, é inseparável de determinantes sociais, externos à linguagem mas nela recobrados, que orientam modos de sentir, agir, crer, e avaliar. Entre essas duas determinações, a do texto e a da sociedade, nada impede o reconhecimento da atuação de um sujeito, com memória e consciência, o que parece indispensável para perfilar em um poema os elementos que respondem pela singularidade inventiva de sua construção e, ainda, indispensável para uma concepção de literatura enquanto atividade potencialmente transformadora, sem que isso implique sua dependência à intenção do autor, nem sua submissão a um humanismo utilitário, uma vez que não contradiz necessariamente a autonomia do texto enquanto objeto estético¹⁰.

Sem se ater a nomenclaturas específicas ou distinções mais rígidas, trata-se de uma noção de autor (e conseqüentemente de linguagem/literatura) que toma como base a reflexão que a teoria literária e os estudos do discurso têm buscado promover nos últimos anos, dentre as quais se destacam os seguintes pontos:

- a) A linguagem, pode-se dizer com Edgar Morin (2005, p.37), “é a encruzilhada essencial do biológico, do cultural, do social. A linguagem é uma parte da totalidade humana, mas a totalidade humana está contida na linguagem”. Não se restringindo ao código e sendo muito mais do que um “instrumento” de comunicação, a linguagem funda a realidade humana¹¹. Sua atuação é decisiva

¹⁰ É o que sugere Antonio Candido, ao dizer que “a função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 2004, p.176).

¹¹ Na filosofia, essa concepção pode ser encontrada em Heidegger: “*From the moment language happens authentically as discourse, so gods come to speak and a world appears*” (apud HILL, 1997, p.78). No âmbito da crítica literária, esse pensamento é, por exemplo, retomado abertamente por Blanchot, que no artigo “*Mallarmé et l’art Du Roman*” escrevera: “*Le langage est ce qui fonde la réalité humaine et l’univers [...] L’erreur est de croire que le langage soit un instrument dont l’homme dispose pour agir ou pour se manifester dans le monde;*” (apud HILL, 1997, p.77). Na lingüística, uma concepção semelhante desenvolveu-se no rastro da visão não-

sobre os modos pelos quais cada indivíduo, no interior de uma determinada cultura, segmenta e estrutura o real¹². No entanto, a ênfase nesse aspecto pode conduzir a uma visão parcial do fenômeno. Como observa Norman Fairclough (2001), pontuando uma concepção bastante desenvolvida pela Análise do Discurso, a linguagem, em seu uso efetivo, implica a consideração de práticas concretas e institucionalizadas, reguladas pelas estruturas sociais. Ela mesma existe enquanto prática, o que, por sua vez, não a reduz a um mero produto dos campos de força sociais. Linguagem e sociedade são interdependentes e constituem-se mutuamente na intersubjetividade. Em Bakhtin (2002, 2003, 2004), cuja obra serviu de base para boa parte da crítica ao imanentismo lingüístico, esse argumento já estava presente: a linguagem é por ele entendida como uma atividade dialógica, socialmente orientada, um campo de forças ideológicas imperiosas; não há signo que não venha marcado pela contradição e pelo confronto de interesses e, diferentemente do que propunha o modelo de Saussure, o signo, na perspectiva bakhtiniana, só adquire significado no conflito e na materialidade da interação verbal. Isso, no entanto, não faz da linguagem um simples reflexo das estruturas sociais e das disputas de poder. “Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”, afirma Bakhtin (2003, p.261), que, em **Problemas da poética de Dostoiévski**, observa também que “as relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto” (BAKHTIN, 2002, p.181).

- b) O fato de o conceito de literatura ser, num sentido amplo, extraliterário, corrobora essa concepção de linguagem. A literatura não pode ser definida de maneira “objetiva”; não se trata de um conceito imanente ao texto. Um texto é “literário” quando reconhecido como tal e isso não se deve propriamente ao texto em si, mas ao valor, culturalmente partilhado, que lhe é atribuído dentro da sociedade. “A

referencialista da linguagem (aliás, de grande influência sobre os estudos literários), iniciada pelo conceito de signo de Saussure; e é nesse sentido que o lingüista Louis Hjelmslev argumenta que “o desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria origem dessas coisas” (HJELMSLEV, 1975, p.2).

¹² Um interessante e conhecido exemplo que ilustra essa questão é discutido por Flávio Di Giorgi (1990, p.125-6), relativamente às cores do arco-íris: em algumas regiões do Japão, há grupos que ‘vêem’ quatorze cores. Em boa parte da cultura ocidental, o arco-íris “tem” sete cores. Os ingleses, em geral, ‘vêem’ seis cores, enquanto um habitante da Zâmbia ‘vê’ somente duas.

literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe”, diz Terry Eagleton (2006, p.16). De modo semelhante, Antoine Compagnon (2001, p.45) observa que a definição de literatura implica necessariamente a consideração do “conjunto das circunstâncias em que os usuários de uma língua aceitam empregar esse termo”. Dessa forma, “presume-se que sua significação [...] não se reduz ao contexto de sua enunciação inicial. É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários” (COMPAGNON, 2001, p.45). Mesmo distanciando-se de uma concepção ontológica do fenômeno literário, essa constatação não significa que a literatura não possua suas particularidades em relação a outros domínios discursivos, uma vez que, nela, as condições e motivações que regem o uso da linguagem são significativamente diversas. De todo modo, sendo o conceito de literatura historicamente variável, sabe-se que, na modernidade, as relações do homem com a linguagem passam por intensas mudanças (estas, aliás, intimamente relacionadas às mudanças de atitudes do homem diante da morte, como será discutido no capítulo seguinte). Em **As palavras e as coisas**, referindo-se ao termo “literatura”, surgido apenas no século XVIII, Michel Foucault (1999, p.415) afirmava: “a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser ‘literária’”. À parte a noção ontológica de literatura então endossada por Foucault, que adiante será discutida mais detalhadamente, a afirmação chama atenção para o estatuto problemático do texto literário na modernidade. Um modo de compreender melhor esse processo encontra-se na consideração das relações que as sociedades modernas e industriais estabelecem com a poesia. Não se sabe precisar como e quando a linguagem surgiu, mas com ela surge também a expressão poética, presente em todas as épocas e em todos os povos, alçando ao verbo a imagem e o ritmo, a memória e o afeto. Como assinala Octavio Paz (2005, p.12), “é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso ou a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem”. Entretanto, como o próprio ensaísta mexicano esclarece, “não há poesia sem sociedade, mas a maneira de ser social da poesia é contraditória: afirma e nega simultaneamente a fala, que é palavra social; [...] Uma sociedade sem poesia careceria de linguagem [...] Uma poesia sem

sociedade seria um poema sem autor, sem leitor e, a rigor, sem palavras” (PAZ, 2005, p.96).

Na modernidade, esse modo de ser social da poesia passa por diversos questionamentos e reformulações. Como afirma Alfredo Bosi (2000, p.165), “a poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as saídas difíceis: o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, antes brado ou sussurro que discurso pleno, a palavra-esgar, a autodesarticulação, o silêncio”. Nesse sentido, a própria auto-referencialidade literária, utilizada para caracterizar a literatura como linguagem que fala de si mesma, tem em si um forte componente histórico. 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 espécie de “contracomunicação”. A escrita perde sua finalidade e se volta para si mesma, instaurando uma realidade formal própria e autônoma. As conjunturas do capitalismo moderno e o advento burguês incitaram, alhures, à elaboração de uma escrita amodal, neutra, assujeitada e supra-ideológica. É o que Barthes 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” (BARTHES, 2004a, p.66). No entanto, adiantando aqui parte de uma discussão que será retomada no decorrer deste estudo, relativamente ao problema da representação, tal ponto de vista não esclarece como abrir mão da mínima referencialidade e comunicabilidade, tampouco explica de que modo um texto pode gerar-se de si mesmo. Como argumenta Octavio Paz (2005), a partir do momento em que as palavras abandonassem por completo seus significados e suas referências e passassem a significar somente o puro ato de escrever, a literatura não mais existiria, pois ela é feita de palavras e “as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos” (PAZ, 2005, p.51). Nesse sentido, diz o autor, em clara referência (e oposição) à literalidade do empreendimento mallarmeano:

Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria, literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos,

um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal [...] O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido — e nem sequer existência — sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta. (PAZ, 2005, p.51-2).

A concepção de literatura aqui delineada busca considerar esse caráter problemático e paradoxal do texto literário na modernidade, que faz dele um espaço de negação dos usos sociais da linguagem, sem que isso implique a destruição total do sentido e, logo, da comunicabilidade. Dessa maneira, o denominador comum da prática literária na modernidade, o autocentramento da linguagem, indica, talvez, menos a renúncia a todos os fatores do mundo extraliterário do que a busca por novas configurações e novas possibilidades comunicativas, mobilizada e orientada por uma consciência aguda da linguagem na qual, pela qual e com a qual o texto realiza seus atos enunciativos.

- c) Por fim, a literatura assim concebida está, como já foi dito, diretamente relacionada à concepção de autoria, pois, como afirma Helena Buescu (1998, p.35), “o autor só pode ser relegado para fora do sistema numa perspectiva que recuse o fundamento comunicacional e funcional do texto literário e o reduza a uma (sempre precária) ontologia textual”. O autor existe no texto e em função deste. Suas posições e seus agenciamentos são construídos no ato da escrita. Desse fato Maurice Blanchot (1997, p.293) extrai uma contradição insuperável: “O escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra; mas, então, como pode a obra existir?”, pergunta Blanchot. A resposta, no entanto, busca manter o paradoxo: a obra existe por sua própria impossibilidade (Blanchot dirá o mesmo sobre a morte). Da mesma forma, sob tal perspectiva, o autor existiria pelo mesmo movimento que o faz desaparecer. Pensar o autor como entidade plenamente identificada à figura empírica do escritor ou como a fonte última dos sentidos de um texto seria, no mínimo, um ato de negligência teórica. A impessoalidade, de certo modo, é inerente à escrita. Depois de escrito o texto, sua existência e circulação, de fato, não dependem mais daquele que escreve. Potencialmente, a escrita alcança contextos indeterminados no tempo e no espaço. Barthes (2004b), ao decretar a “morte do autor”, afirmava: “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser

que precedesse ou excedesse a sua escritura; [...] outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004b, p.61) (*grifos* do autor). Textos dos quais se desconhece a autoria e o contexto de origem são exemplos de que a significação não pode ser regulada pela intenção do autor. “No caso do discurso literário, *a dissimetria entre as posições de enunciação e de recepção desempenha um papel crucial*”, afirma Maingueneau (1996, p.31) (*grifos* do autor), identificando nessa dissimetria “o correlato da ambigüidade fundamental da obra literária, que perdura fechando-se sobre si” e, desse modo, “faz estourar a univocidade da interpretação e multiplica as possibilidades de conexão entre as unidades do texto” (MAINGUENEAU, 1996, p.31). No entanto, pensar o autor não implica necessariamente expulsá-lo do texto, mas aí tentar situá-lo, sem desconsiderar toda a problemática que esse gesto suscita. Como observa Manuel Gusmão (2000, p.5), “a crítica por Barthes das representações do Autor como Pai e Proprietário é ainda hoje incontornável. Entretanto, [...] o acontecimento-lei da ‘morte do autor’ e a conseqüente instituição do ‘anonimato transcendental’ dissolve sem os resolver demasiados problemas”. Como argumenta o crítico português, “o autor ausenta-se de facto — e essa é uma das condições para que o texto possa ser lido — mas sobra, como rastro e como resto figurais, de um trabalho, de uma passagem” (GUSMÃO, 2000, p.7). É por isso que “um poeta fica no poema também pelo modo como dele se ausenta” (GUSMÃO, 2000, p.8). Trata-se de uma “presença”, isto é, de uma “figuração” autoral que não elimina a possibilidade de se presumir a intencionalidade de um texto, construído enquanto projeto de dizer (mesmo quando visando a “dizer nada”¹³). Como argumenta Compagnon (2001, p.65), “mesmo os partidários da morte do autor jamais renunciaram a falar, por exemplo, de ironia ou de sátira, embora essas categorias não tenham sentido senão com referência à intenção de dizer uma coisa para fazer compreender outra”. E é nesse sentido que a conclusão do crítico francês chama atenção para o risco de uma posição extrema, ao argumentar que:

a presunção de intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, mesmo entre os anti-intencionalistas mais extremados, mas a tese anti-intencional, mesmo se ela é ilusória, previne legitimamente contra os excessos da

¹³ “Não há processo lingüístico desprovido de significação: o próprio *nonsense* significa que o poeta não vê sentido no seu mundo” (BOSI, 1994, p.482).

contextualização histórica e biográfica. [...] Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 2001, p.95-6).

1.4 Perspectivas teórico-metodológicas

Ao investigar, portanto, em suas diversas modulações, o problema da morte na escrita de João Cabral, o estudo aqui proposto busca operar nas interseções de uma dupla configuração, uma textual, outra pragmática. Com efeito, trata-se menos de uma tentativa de conciliação teórica do que uma questão colocada *a priori* pelo próprio *corpus* de análise. Um leitor familiarizado com a poesia de João Cabral sabe que nos textos do poeta pernambucano essas duas dimensões são recíprocas e complementares: o poema aponta para sua própria construção, mas o faz em reciprocidade e em complementaridade com 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 o “real” e, concomitantemente, para a própria atividade poética; o “real” como leitura que o poema elabora, incorpora e comunica. E em parte, a isso se deve a importância que o “aprendizado” adquire em sua poesia — importância esta que aqui se pretende explorar, como se percebe pelo título das obras específicas elencadas para análise: **A educação pela pedra; A escola das facas**. O aprendizado se dá enquanto evento textual, metalingüístico; e também enquanto evento comunicativo; ao longo da obra de João Cabral são vários os poemas que dão testemunho do grande esforço nesse sentido. Para citar um exemplo conhecido (os poemas-título das obras analisadas merecerão uma leitura à parte), veja-se o caso dos versos de abertura das quatro seções do poema “Graciliano Ramos:”, incluído em **Serial**:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca: [...]

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre: [...]

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas

condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas: [...]

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho: [...] (1997a, p.302-3).

A estruturação do poema indica uma progressão sugestiva em termos do que aqui vem sendo dito. Todos os versos tomam o próprio dizer como objeto, apontando quatro movimentos pelos quais esse dizer se realiza. Isso pode ser notado já nos versos iniciais, voltados para seus próprios (e escassos) recursos expressivos: a palavra reduzida ao mínimo, sem resíduos oratórios. Os versos da seção seguinte mostram que o que está em jogo não se limita a apontar para essa escassez verbal; aqui, um primeiro sinal de transitividade é explicitado. Esse “algo de que se fala”, contudo, é inseparável do “modo” como se fala, apresentado na seção anterior. Nesse sentido, a enunciada ancoragem do poema na realidade hostil do Nordeste incide sobre o discurso poético, fazendo-o recusar a prolixidade, isto é, a escassez dos recursos expressivos está diretamente relacionada à privação inerente ao ambiente social e geográfico que o poema tematiza. A terceira seção introduz um elemento central nessa trama complexa na qual a palavra poética busca estabelecer correspondências com a realidade inóspita: trata-se de uma categoria de pessoa, “por quem se fala”, categoria esta, pode-se inferir, impelida à mudez. Sendo válida tal inferência, a incomunicabilidade, aqui, torna-se uma violência análoga àquela que é exercida pelo meio físico e social. Daí a agressividade com que, na última seção, o poema configura seu interlocutor. Para (re)estabelecer o circuito comunicativo, a voz do poeta incorpora e articula uma dupla violência — a da incomunicabilidade e a da condição material inumana. Paradoxalmente (se se considera a proximidade entre intransitividade e metalinguagem), é para comunicar algo “exterior” ao poema que a linguagem aqui se volta sobre si mesma. Mas isso, longe de significar que a linguagem esteja em segundo plano, inteiramente comprometida com a afirmação engajada ou reduzida à “representação” de seus elementos referenciais, indica que é na e pela linguagem que o poeta, agenciando uma “voz” literária para falar de seu próprio processo artístico, realiza aquele que é, talvez, o ato mais importante do poema: a configuração de um modo de dizer, que se estabelece no diálogo intertextual com a escrita de Graciliano Ramos. Por trás do direcionamento incisivo de cada enunciado, está essa alteridade enunciativa, exibindo um aprendizado da linguagem, de modo que, por mais assertivo que seja o poema, o relacionamento com o real se dá como busca e encenação. O texto fala de uma realidade específica, mas o faz por meio de um denso interdiscurso. Se existe, no poema,

alguma pista sobre a natureza dessa relação entre a palavra e a realidade exterior, ela indica que se trata de uma relação pautada pela privação, pela falta — falta esta que o poema busca trazer à expressão e, sob esse ponto de vista, falta esta que o poema busca comunicar.

O exemplo deixa de lado outros aspectos importantes do poema, mas talvez valide a pertinência de uma perspectiva textual-pragmática, isto é, de uma perspectiva centrada sobre a cadeia dos significantes, que entenda o texto como um objeto estético, e, portanto, estruturalmente autônomo, mas levando sempre em consideração o nível mais amplo da situação enunciativa, que permite o reconhecimento de estratégias e efeitos de sentido inscritos no próprio texto, porém, indissociáveis dos processos históricos e culturais que o engendram. Não se trata de uma concepção sociológica da enunciação, mas de uma concepção que, privilegiando o texto, parte do princípio de que há nele uma dimensão pragmática que lhe é constitutiva.

Tal perspectiva acena ainda com a possibilidade de considerar a atuação de um sujeito, que se configura na própria escrita e dela é parte integrante. Na poesia de João Cabral, trata-se, evidentemente, de um ponto problemático. O poeta, com o rigor de um engenheiro, busca construir o poema como uma máquina autônoma, que funciona por seus próprios mecanismos, sem vínculo algum com a subjetividade. Antilira, anti-sentimental, antiode, “contra a poesia dita profunda”: assim João Cabral definia sua escrita poética, uma escrita racional e objetiva, elaborada com o apuro de um arquiteto, que planeja o poema como um espaço impessoal, do qual o poeta se retira, como recomendava Mallarmé, para que a linguagem fale por si, independente de qualquer dimensão subjetiva. Os versos iniciais de “Psicologia da composição” fornecem uma pista valiosa nesse sentido:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos (1997a, p.60).

O que sugere a abertura desse que é um dos textos mais programáticos da poesia cabralina é que o poema “começa” (literalmente) com o afastamento daquele que escreve. Os versos finais são igualmente sugestivos:

Onde foi palavra (potros
ou touros contidos) resta
a severa forma do vazio (1997a, p.64).

Há, portanto, uma estreita relação entre a objetividade atingida mediante o intenso trabalho formal e a supressão das figurações do sujeito, daí a complexidade que o problema

reivindica. Mas há também uma evidente contradição, se se considera com Edgar Morin (2005, p.80) que, paradoxalmente, “a objetividade só pode vir de um sujeito. Idéia inacreditável para quem subjetivamente nega toda existência ao sujeito”. De fato, na modernidade, como observa Stuart Hall (2005, p.46), a noção de sujeito uno e soberano é estilhaçada: “o ‘sujeito’ do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”. Com a psicanálise, o sujeito é cindido internamente, submetido a forças que desconhecem qualquer interdição e que escapam ao domínio da consciência; com o marxismo, a subjetividade, regida por um conjunto de práticas e crenças ideológicas, passa a ser entendida como produto de determinantes sociais em face das condições materiais de existência; com a lingüística 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 (HALL, 2005, p.23-46). Em termos de linguagem, o resultado imediato dessa série de proposições é que não há como conceber que a pessoa real que escreve possa se representar de modo pleno naquilo que é dito. A própria idéia de uma “pessoa real” plenamente identificada a si mesma passa a ser questionada, já que a constituição do *ego* é um processo incompleto, alimentado por forças inconscientes e repressoras (psicanálise); a sociedade dispõe de instituições e mecanismos que moldam e condicionam as ações individuais (marxismo); e a língua é um sistema de regras auto-suficiente, independente do sujeito, pois a significação não é propriamente uma experiência individual, mas um processo de diferenciação dos significantes (estruturalismo). Essas importantes contribuições teóricas, no entanto, ainda assim não impedem a consideração de que a ação de dizer pressupõe e constitui o sujeito, ao menos esse sujeito que aqui se tem em vista: não o sujeito “transcendental” absoluto, nem o seu oposto inteiramente assujeitado, nem o “sujeito lingüístico”, reduzido às marcações pronominais predeterminadas pela língua, mas esse que agencia e, ao mesmo tempo, se constitui na enunciação. “A condição da linguagem”, lembra Eni Orlandi (2007, p.52), “é a incompletude”. Nesse sentido, observa a autora, “nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta também é o lugar do possível” (ORLANDI, 2007, p.52).

Parafraseando um trecho de **Os três mal-amados**, poema em prosa da fase inicial do poeta, pode-se pensar o sujeito na obra cabralina pelo mesmo e paradoxal movimento de “construção” e “fuga” de que fala o poema:

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 (1997a, p.26).

Na obra de João Cabral, o problema da subjetividade requer, ainda, outra importante consideração: para o poeta, a presença do sujeito no poema estaria ligada a uma manifestação particular da poesia, a lírica de enlevo sentimental, expressão do “eu”, voltada para a manifestação de estados interiores. Visando a construir o poema sem qualquer exposição nesse sentido — o que não deixa de indicar, numa esfera extratextual, o diálogo com as tradições literárias da modernidade e certa familiaridade com os conceitos psicanalíticos, sociológicos e lingüísticos acima mencionados — a solução adotada por João Cabral foi tomar “o partido das coisas” (ou o partido das “cabras”¹⁴), como propunha o poeta francês Francis Ponge no título de sua célebre obra de poema em prosa, publicada em 1942, **Le parti pris des choses**. Mas ao voltar-se com tanto afincamento para os objetos, rejeitando qualquer expressão de si, o poeta acabava por revelar-se ambigualmente, sob “o avesso” de sua inviabilidade, naquilo que, a princípio, deveria marcar seu afastamento¹⁵. Isso fica claro no poema “Dúvidas apócrifas de Mariane Moore”, incluído em **Agrestes**, no qual João Cabral, mais uma vez, recorre a “linguagens alheias” para falar de seu próprio fazer poético e, no caso, para falar de uma particular subjetividade que esse fazer requer e formula:

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?

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? (1997b, 245-6)

¹⁴ Uma associação nesse sentido é sugerida em “Poema(s) da Cabra”, que dialoga abertamente com “*La Chèvre*”, de Ponge, contrapondo a cabra das margens pedregosas do mediterrâneo às cabras do Nordeste.

¹⁵ Aproveitando o caso de “Poema(s) da Cabra, pode-se especular que, se, por um lado, o direcionamento à “coisa”, recomendado por Ponge, postula o afastamento do “eu”, ao menos tal como João Cabral o interpreta, por outro, a “cabra”, de um modo ou de outro, aponta para o sobrenome do poeta pernambucano.

A perspectiva aqui adotada, portanto, considera essa atuação de um sujeito — pressuposto pelo ato de dizer, mas também constituído na materialidade desse ato — buscando integrá-la à reflexão sobre a autoconstrutividade do poema e sobre sua proposta comunicativa. A partir dessas noções, pode-se, enfim, avaliar a complexidade que o problema da morte adquire na poesia de João Cabral. Aproximações entre a morte e as figurações do sujeito perpassam sua obra e são recorrentes nos textos predominantemente voltados para o próprio fazer poético, bem como naqueles marcados pela crítica social e histórica. O poema “O exorcismo”, publicado em **Crime na Calle Relator**, um de seus últimos livros, João Cabral, relaciona diretamente a morte a essas três dimensões:

Madrid, novecientos 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.” (1997b, p.289-90)

Ao falar da morte, o poema o faz pelo viés do impacto psicológico que ela exerce sobre o sujeito; mas esse viés — de fato, raro na poesia de João Cabral — 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 ambigüidade 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 factuais¹⁶, pode camuflar essa ambigüidade advinda de uma série de dissimulações da morte. Dissimulada no propósito pragmático-comunicativo (“a morte social do Nordeste”) e na

¹⁶ Ao longo dos mais de vinte anos que separam o dito acontecimento da publicação do poema, João Cabral, em diversas entrevistas, fez referência a esse encontro com López Ibor, “o grande psiquiatra de Madrid”. Uma descrição mais detalhada encontra-se em MELO NETO, 1989, p.39-40.

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.

Pois que a dimensão do sujeito e a ancoragem no real, fortemente vinculadas à idéia de morte, só se efetivam no movimento do fazer e do dizer artístico. É, sobretudo, o papel da morte nesse movimento que aqui se pretende investigar. Mas a subjetividade e a orientação sócio-histórica do discurso, inscritas no dizer poético, são de crucial importância na medida em que a morte alçada ao texto atualiza a contradição insuperável que representa para a consciência subjetiva e, ainda, a contradição não menos vigorosa para a consciência sócio-histórica que o sujeito agencia, mobilizando a memória individual e coletiva. A partir de então, pode-se refletir sobre o desafio que a morte lança à linguagem: trata-se de um desafio endereçado ao sujeito e ao seu envolvimento ético e artístico com uma determinada realidade na qual a morte é anônima e em série. A partir de então, o que é mais importante, pode-se refletir sobre o desafio que a morte lança à arte de João Cabral e ao próprio ato da escrita.

CAPÍTULO 2: LIÇÕES DA MORTE

2.1 Morte e subjetividade

O fazer poético se dá como experiência de gênese e morte e esse é seu grande paradoxo: eis o que sugerem os questionamentos do poeta ante a eclosão do verso sobre o branco asséptico e mineral da página:

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”, 1997a, p.41)

O texto está incluído em **O engenheiro**, obra de 1945, na qual já se encontram os primeiros traços de uma “configuração concreto-solar”, na expressão de Luiz Costa Lima¹⁷ (1995, p.209). Começa a ganhar forma a concepção de poesia enquanto construção sólida, refletida, arquitetada com “coisas claras”, sem mistério, para que o poema, com seu “pulmão de cimento e vidro”, funcione à maneira de uma “máquina de comover”, como na citação de Le Corbusier na epígrafe do livro, retomada alusivamente no texto que intitula a obra e nos demais poemas em que o engenho construtivo prevalece sobre os estados oníricos¹⁸.

Integrado de modo decisivo a esse projeto poético, o problema da morte na poesia cabralina vincula-se, desde já, às mesmas operações que articulam, ocultando, as figurações do “eu” no poema, configurando um *pathos* negativo da pedra, avesso ao transbordamento. Essa questão é apontada por Benedito Nunes, em sua leitura do poema acima citado. “As

¹⁷ Costa Lima argumenta que, “se *O Engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece por que nele entram em choque duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura da *Pedra do Sono* [de tipo lunar, noturno] e outra que, embora neste livro de estréia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento [de tipo concreto-solar] (LIMA, 1995, p.208).

¹⁸ Desse modo, João Cabral já se opunha à linguagem refinada e intimista tida como denominador comum dos poetas da chamada “Geração de 45”, à qual sua obra vincula-se cronologicamente.

lembranças e os sentimentos”, observa o crítico, “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).

Na associação entre escrita e mineral, a morte figura como a despersonalização necessária à “vida” do verso, que, por sua vez, é mineral tanto quanto o “carvão de lápis [...] da emoção extinta” (1997a, p.30), como afirma o poeta em “A lição de poesia”, antecipando uma das idéias-chave de **Psicologia da composição**. Benedito Nunes (2007, p.30) fala em “dupla calcinação: a que começa interiormente para terminar no verso, e a outra, do próprio verso, que sendo vivo se mineraliza no chão consistente da escrita”. Nessa dualidade, reside uma contradição própria da relação entre morte e escrita: por sua duração potencialmente indefinida no tempo e no espaço, a escrita está em clara relação com a finitude humana. O texto escrito sobrevive ao autor; assim, o ato de escrever seria, em si mesmo, uma espécie de vitória sobre a morte¹⁹. Em contrapartida, esse mesmo ato pode ser entendido como aquilo que, desde já, suprime o sujeito que escreve, em vez de perpetuá-lo — questão esta que, desde Mallarmé, paira de modo mais intenso sobre a literatura da modernidade.

Na poesia de João Cabral, a pedra atualiza esse impasse pelo qual se realiza, em um primeiro momento, a passagem da interioridade do sujeito à impessoalidade exterior da escrita. Do pétreo se extrai o exemplo da objetivação almejada. A “vontade de petrificar”, desse modo, “valerá como vontade negativa, que medusará a vida interior, paralisando os sentimentos e a inquietação que deles vem”, observa Benedito Nunes (2007, p.32). É o que atesta “Pequena ode mineral”, último poema de **O engenheiro**, no qual o poeta agencia os paradoxos que se formulam no processo de composição, contrapondo a rigidez mineral à “desordem da alma” e opondo o que permanece e resiste ao tempo àquilo que, em face do tempo, é transitório, fluido e, por isso, profundo:

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

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

Essa presença

¹⁹ “*Literary representations of death do not necessarily conjure up images of pessimism and defeat. Traditionally, indeed, it is often the act of writing that is meant to challenge the finality of death. The written text is meant to outlive the writer*”. (GUENTHER, 1996, p.1).

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 (1997a, p.49-50)

Designando o que resulta da e o que resiste à morte, a pedra, aqui, é ainda uma busca, mas já serve de modelo de criação, sustentando a alteridade do texto e permitindo ao poeta extrair da interioridade silenciada a voz exterior do poema:

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 (1997a, p.50).

Em **Psicologia da composição**, obra de 1947 que, além do poema que a intitula, reúne “Fábula de Anfion” e “Antiode”, João Cabral dá prosseguimento à tarefa empreendida no livro anterior, buscando agora tornar ainda mais radical a cisão entre a subjetividade e o processo de criação, cisão esta que passa a fazer parte da fundamentação teórico-racional do ofício literário. Isso pode ser notado já em “Fábula de Anfion”, poema que apresenta a busca pela esterilidade do canto e o duelo contra o acaso, do qual o personagem mitológico sai derrotado, renunciando ao instrumento lírico:

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

[...]

A flauta, eu a joguei
 aos peixes surdos-
 mudos do mar (1997a, p.59)

“É então a necessidade expressiva do Eu, co-substancial à poesia lírica, que ele decide sacrificar com esse gesto”, assinala Benedito Nunes (2007, p.33-4). Trata-se de um sacrifício que, movido por uma consciência aguda e negativa da linguagem, conduz o poeta ao “silêncio de pedra” cobiçado em “Pequena ode mineral”, um silêncio construído — “mudo cimento” (1997a, p.55) — silêncio-síntese do ideal poético que então se configura: a “poética do silêncio” a que se refere Modesto Carone (1979), ressaltando, assim, o paradoxo de uma poesia no limite do impasse, construída como renúncia e realizada pelo mesmo movimento que a faz fracassar. Mas “como é possível, do ponto de vista lingüístico”, indaga o crítico, “que o silêncio possa exercer tal atração sobre um poeta, manipulador de *palavras*?” (CARONE, 1979, p.90) (*grifo* do autor). Nas considerações que se seguem à pergunta, Carone, por focar-se no silêncio, traz à cena a questão que, em última instância, orienta a relação entre o sujeito e a morte na obra de João Cabral:

[...] 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.90-1) (*grifos* do autor).

Diferentemente do que ocorria na fase inicial do poeta, quando, no silêncio, associavam-se sono e morte, silenciar-se, aqui, é uma ação, “um silêncio artifício” para obter “o mais duro”, como diria o poeta em “O silêncio de Racine” (1997b, p.84): uma atitude artística formulada em termos de linguagem. Se na materialidade do texto, essa atitude se realiza negando o sujeito, apresentando-o sob o signo da morte, da anulação, 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 o fim da subjetividade, não seria aquilo que, de fato, a constitui. Não será essa a particularidade que, desde **O engenheiro**, caracteriza o silêncio na obra de João Cabral?

Secchin (1999, p.42) observa precisamente que “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”. Portanto, como esclarece o crítico, isso equivale a dizer que o silêncio visado pelo poeta não é aquele a que se poderia chamar de “natural”:

Se o silêncio ‘natural’ fosse o mais produtivo, seu melhor exemplo, no endosso da poética romântica, seria a morte. Mas João Cabral, negando-se à transcendência, não estabelece com a morte qualquer dialética superadora da insuficiência do que vive. Em vez da *extinção* da vida, busca a *suspensão* da existência, quando, retirado do circuito temporal, um olhar mais agudo e distanciado se faz possível (SECCHIN, 1999, p.43) (*grifos* do autor).

Ao poeta, desse modo, interessa a “voz” do 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). Em outros termos, o não-dizer assume a configuração de uma subjetividade, se se considera, com J. A. Barbosa (1975, p.51), que, em João Cabral, “a conquista do silêncio é auto-definidora” 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”, 1997a, p.48). O não-dizer torna-se um modo de dizer.

Quando Anfion se desfaz da flauta, o silêncio se impõe sobre o acaso sem que isso implique a mudez do personagem²⁰. Esse silêncio é o movimento final da fábula. “Fábula” vem de “falar”. A “fala de Anfion” aparece somente nas últimas duas seções do poema e ela é, ao mesmo tempo, a consumação e a confissão do seu fracasso. Ela cessa quando o poeta anuncia sua renúncia à flauta em que sopra o acaso; mas note-se o tempo verbal do último verso: Anfion fala *depois* de se desfazer do instrumento. Nesse momento, sua fala se realiza de fato, enquanto “fala do não”, como na expressão de Secchin (1999, p.58). A etimologia de “fábula” se funde ao “não” presente no nome (e no gesto) “Anfion”. O silêncio que se segue é a afirmação de um “não” no momento em que as palavras cessam²¹. A indizibilidade é conduzida para o interior da linguagem; com isso, abre-se longa distância entre o “não dizer” e o “dizer nada” a que a experiência da autonomia da linguagem poderia levar o poeta.

²⁰ Como observa Eucanaã Ferraz (2000), há uma estreita semelhança entre o gesto de Anfion e a recomendação arquitetônica de Le Corbusier, segundo a qual ao arquiteto não é dado “o direito de produzir mal por causa de um mau instrumento; deita-se fora, substitui-se” (CORBUSIER *apud* FERRAZ, 2000, p.97). A aproximação, nesse caso, também reforça o caráter de construção da ação negativa do personagem de Cabral.

²¹ Costa Lima (1995) destaca o papel decisivo e diferenciador da morte no diálogo que o texto de João Cabral estabelece com o *Amphion* de Valéry: “O Anfion francês tem sua carreira encantatória completada pela morte, do mesmo modo que sua lira completa seu canto na fonte em que jaz. Ao Anfion de Cabral nada socorre. Vozes não são ouvidas. Assim é ele próprio que toma a flauta e a lança, não à fonte que a completaria, mas aos ‘peixes surdos-mudos do mar’” (LIMA, 1995, p.233).

Em “Psicologia da composição” essa autonomia da linguagem está no centro do poema. Ela advém do vazio franqueado com a dissociação entre a experiência vivida e a 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 (1997a, p.60-1).

Mas, a exemplo do que ocorre com o silêncio, o vazio que se abre com essa dissociação, dando lugar à palavra poética, mais uma vez, sugere que a “proscrição do sujeito” implica não o aniquilamento total da subjetividade, mas sua configuração possível. O próprio título do poema o sugere. São esclarecedoras, nesse sentido, as considerações que João Cabral tece sobre o processo criativo de Joan Miró. Publicado dois anos após o poema, o estudo também discute a noção “psicologia da composição” e o que é dito sobre a pintura, em geral, está relacionado à prática poética cabralina.

O poema, como o quadro, surgirá da luta do poeta/pintor “para limpar seu olho do visto e sua mão do automático” (MELO NETO, 1998, p.38). Eis a atitude psicológica cara ao poeta-crítico pernambucano: aquela que postula a dificuldade e o conflito e que se traduz em uma máxima valorização do fazer. A própria possibilidade do não-fazer, que o poeta elogiava em “A Paul Valéry”, deve ser conquistada por meio de um ato de construção:

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer (1997a, p.63).

“O fazer é sujo”, dirá o poeta mais de trinta anos depois em “Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry” (1997b, p.251-2). De todo modo, o fazer deve justificar-se por si mesmo, não como “um meio para realizar a expressão de coisas anteriores e estranhas a esse mesmo realizar”, mas, pelo contrário, como um trabalho que parte de suas próprias condições, esvaziando tudo o que o antecede, para que “dessa disponibilidade e vazio inicial”, o artista possa se entregar ao “exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando” (MELO NETO, 1998, p.39-40). A idéia desse exercício constante — que evidencia a emergência (negativa) do sujeito — sintetiza a posição de João Cabral sobre a atuação do intelecto na tarefa artística, no sentido de uma “atitude de vigilância e lucidez no fazer”, isto é, de resistência pétreia “ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*” (MELO NETO, 1998, p.40) (*grifos* do autor). Trata-se, certamente, de levar a termo um novo entendimento do trabalho artístico em face das questões colocadas pelo “automatismo psíquico” normativo da prática surrealista, que teria anulado o fazer em detrimento do mero registro de estados psicológicos.

Em sua procura por “uma arte que pudesse atingir, e revelar, um fundo existente no homem por debaixo da crosta de hábitos sociais adquiridos”, Miró, ao contrário dos surrealistas, rejeita “a introdução do subjetivo e do psicológico como assunto da pintura de seu tempo”, e o faz para “levar até o campo mais profundo do psicológico a busca de renovação formal [...] interrompida nos anos de ascendência dos pintores surrealistas”. (MELO NETO, 1998, p.40-2). O mesmo poderia ser dito em relação à “atitude psicológica” visada por João Cabral e daí seu caráter essencialmente negativo, ao qual se liga aquele árduo esvaziamento que o trabalho artístico impõe: para criar é preciso ir contra a intuição e a obscuridade que a move, contra o fácil e o impulsivo, com um rigor sempre renovado e cada vez mais agudo que permitirá ao artista “criar à margem do costume” (MELO NETO, 1998, p.46).

É nesse sentido que a conclusão do estudo é esclarecedora ao discutir o conceito de “vivo” na obra do pintor catalão. O adjetivo indica o dinamismo que, a partir do estudo das superfícies, desfaz o equilíbrio e a harmonia preestabelecidos, rompendo, “no espectador, a dura crosta de sua sensibilidade acostuada, para atingi-la nessa região onde se refugia o melhor de si mesma: sua capacidade de saborear o inédito, o não-apreendido” (MELO NETO,

1998, p.47). Mais uma vez, a constatação do crítico de Miró é reveladora da atitude do poeta: o desafio estético é, ao mesmo tempo, desafio ético²².

De modo semelhante ao esfacelamento da ilusão de profundidade elogiado em Miró, o poeta, estética e eticamente, investe “contra a poesia dita profunda”. Em “Antiode”, a despoetização de uma palavra usualmente poética, “flor”, une, com eficácia, o procedimento estético, que desnuda e corrói internamente imagens e metáforas, ao procedimento ético, que desmistifica a própria linguagem e uma certa poesia misteriosa e espiritual, sublime e transcendente, que teria na palavra “flor” um índice habitual²³. Em complementaridade com a rejeição do canto por Anfion e com o esvaziamento da subjetividade de que fala “Psicologia da composição”, o poeta intensifica a dessacralização da lírica, adotando uma visão visceral do poema:

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

[...]

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações (1997a, p.65).

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 pura e elevada:

[...] Te escrevo

²² A colocação de João Cabral parece coincidir com a perspectiva de Giorgio Agamben (2006) em **A linguagem e a morte**, estudo no qual o filósofo italiano argumenta que a poesia, mesmo partindo do reconhecimento de que o indizível e o inapreensível atravessam a linguagem, pode indicar algo que escapa ao negativo (o que não pode ser dito nem apreendido); algo que estilhaça o hábito, desfaz o *ethos* habitual, mas que, ao fazê-lo, paradoxalmente, torna habitável esse *ethos* estilhaçado, indicando ao homem o estatuto cindido, mas, afinal, possível, de sua morada na linguagem.

²³ Comentando o verso “uma rosa nas trevas”, do soneto sem título de Mallarmé, Hugo Friedrich 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)” (FRIEDRICH, 1991, p.107).

cuspe, cuspe, na
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais (1997a, p.69).

A caridade, “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 desprezo e agressão ao que há de mais baixo. Estendendo à metafísica o mesmo valor depreciativo que o poeta vinha atribuindo à expressão íntima e à atuação do inconsciente na elaboração do texto, a dessacralização da lírica chega a um ponto extremo. Nesse processo, pode-se, afinal, perceber com mais clareza de que modo o problema da morte se apresenta nessa fase da poesia de João Cabral:

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda.) Depois
eu descobriria
as duas pontas

da flor; as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores,
— cristais de vômito (1997a, p.67).

Conjugando o aprendizado à ação subtrativa, o que o poeta “descobre” tem, pelo menos, a dupla acepção de “dar a conhecer” e de “despir”. Os versos mostram que a morte está presente, de modo negativo, no plano temático, no arranjo formal e, ainda, na reflexão sobre os procedimentos metafóricos utilizados, como argumenta Benedito Nunes (2007, p.41-2), ao observar que não apenas “a decomposição da flor levou a uma metáfora da decomposição”, como também “a metáfora de composição [...] coincide com a decomposição da metáfora”. Dirigindo-se diretamente à poesia, o poeta a associa a um elemento orgânico que, ao longo do texto, decompõe-se, ambigualmente: desarticulado e desmembrado em imagens diversas que, por sua vez, indicam deterioração e apodrecimento. Para essa poesia

identificada à imagem delicada da flor, o termo comparante mais adequado, segundo o poema, deveria indicar não algo de positivo, como o perfume ou a beleza “das transparentes florações, / nascidas do ar, no ar”, mas o extremo oposto, o excremento, “fezes”, seja porque a poesia assim concebida inverte o processo que culmina na “gênese mineral” do verso, uma vez que nasceria da “morna / espera de que se / apodreça em poema, / prévia exalação / da alma defunta” (1997a, p.66-68); seja porque, para o poeta, a metáfora mais apropriada para o ato criativo deveria mesmo indicar dejeção — aliás, “fezes” está semântica e graficamente mais próxima de “fazer”. No rastro do “fazer sujo” reconhecido em Valéry e de outras aproximações bastante recorrentes entre “escrever” e “defecar”, 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 ação de defecar. Isso ainda não é tudo, tendo-se em conta algumas particularidades semânticas dessa ação. “Defecar” liga-se etimologicamente à “purificação”. No **Dicionário Houaiss** (2002), a primeira acepção da palavra indica justamente “depurar”. Por extensão de sentido, o verbete registra ainda um regionalismo no mínimo curioso, em se tratando de João Cabral: “livrar (o caldo da cana) das impurezas que impedem que o açúcar cristalize”²⁴. Talvez, a combinação dessas acepções já esteja presente em “Antiode”, a exemplo de quando, no poema de encerramento de **Museu de tudo**, o poeta disser que: “Escrever é estar no extremo / de si mesmo, e quem está / assim se exercendo nessa / nudez, a mais nua que há, / tem pudor de que outros vejam / o que deve haver de esgar, / de tiques, de gestos falhos, / de pouco espetacular / na torta visão de uma alma / no pleno estertor de criar” (“Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, 1997b, p.90).

Pode-se, agora, retornar àquela “descoberta” do poeta em “Antiode”, na qual o papel da morte é significativo. Despindo a poesia-flor e a escrita elevada de seus atributos nobres, o que o poeta dá a conhecer na “imagem de duas pontas” da flor é uma imagem autofágica, com duas bocas: uma que enfeita o defunto (do poema), a outra com “fome de morte”, que o devora. A impureza “fecal” do fazer poético tirou as “pétalas” da expressão emotiva e interrompeu “a alquimia dos sentimentos, evitando que, depois de putrefatos, se sublimem na essência da poesia pura, como *flor* inefável do espírito” (NUNES, 2007, p.40).

Juntamente com a dessacralização da lírica, opera-se uma dessacralização da morte, já que, em última instância, a idéia de morte, especialmente quando poetizada, poderia atualizar

²⁴ *defecar*: v. (1664 cf. MS⁶) **1** t.d. separar (líquido) das fezes ou de qualquer sedimento; depurar **1.1** t.d. B livrar (o caldo da cana) das impurezas que impedem que o açúcar cristalize **2** t.d. fig. tornar (algo) mais puro; purificar [...] © ETIM lat. *defaeco, as, āvi, ātum, āre* 'clarificar, limpar, purificar', der. de *de-* + *faex, cis* 'lodo, lama, sedimento, fezes'; ver *fec-*; f.hist. 1664 *defecado*, sXVII *defecar*. (HOAUISS, 2002, Dicionário eletrônico).

a profundidade subjetiva e/ou metafísica contra a qual o poeta se manifesta. “Com efeito”, questiona Secchin (1999, p.44), “o que sustenta uma boa parte da tradição lírica, senão um discurso sobre *o que pode morrer?* (grifos do autor).

Talvez, seja em vista desse aspecto elegíaco do lirismo que João Cabral recorre à morte para desguarnecer a “poesia dita profunda”. Já não se trata, aqui, daquele espanto diante da “perda do eu” que orientava algumas das passagens de **Os três mal-amados** e de **O engenheiro**, mas de um movimento mais complexo, que busca esvaziar, a um só tempo, a subjetividade e a transcendência da morte, para que, dessa forma, possa atingir o cerne da noção de lirismo. Sob esse ângulo, antiode é, também, anti-nênia, anti-epicédio, anti-elegia. A inutilidade da metáfora orgânica é a ineficácia da poesia morta. O desfecho do poema mais uma vez conduz à “fria natureza da palavra escrita”:

Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como as
 manhãs no tempo (1997a, p.68).

Na expressão clássica cunhada por Benedito Nunes para designar o tríptico de **Psicologia da composição** — “poética negativa” — a atuação da morte está subentendida, uma vez que, em maior ou menor grau, a morte está pressuposta nas noções de “negação” e “negatividade”²⁵. Por conseguinte, o mesmo poderia ser dito em relação à “depuração e o esvaziamento”, que constituem as “operações básicas da poética negativa” (NUNES, 2007, p.44), operações que se disseminam por toda a obra de João Cabral e que são amplamente investigadas e discutidas por Secchin, sob o prisma da “poesia do menos”. A questão que se coloca, portanto, tem a ver com o modo bastante peculiar pelo qual o poeta incorpora a negatividade da morte ao seu discurso. Se a morte é sem lirismo e sem profundidade; se diante dela não há lamento ou revelação, obscuridade ou transcendência, tampouco ênfase sobre a impotência humana perante o destino — sentimento romântico por excelência — isso talvez se deva ao fato de que ela não apenas preside à ação de negar, como também, sendo o

²⁵ Não por acaso, a morte, assimilada ao poder de negação da linguagem, encontra-se na base da dialética de Hegel e, portanto, na base das noções de homem, linguagem e consciência propostas pelo filósofo alemão, como demonstra Alexandre Kojève (2002, p.504), em sua célebre tese de que “a filosofia dialética ou antropológica de Hegel é, em última análise, uma filosofia da morte”. Nesse sentido, o hegelianista irá argumentar 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 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. Hegel não acha isso estranho. Pois sabe que a morte ‘é o que exige mais força’. Diz que o entendimento exige essa aceitação. Porque o entendimento, por seu discurso, revela o real e revela a si mesmo. E, como ele nasce da finitude, só pensando na morte e falando dela é que ele é de fato o que é: discurso consciente de si e de sua origem” (KOJÈVE, 2002, p.512).

que esvazia e subtrai, acaba por ser o que preside à dessubjetivação necessária à construtividade do texto. Com isso, evita-se o fúnebre e mórbido, sombrio e melancólico, mas, o que é mais significativo, rejeita-se na morte o que seria a anulação da palavra, para que nela subsista a possibilidade construtiva de “não dizer”, pela qual se dá a contingência, sempre negativa, do sujeito²⁶. Trata-se, ao que tudo indica, de uma aprendizagem, de um agenciamento da negatividade da morte, que se volta contra a figuração da subjetividade, para negá-la, mas também, constituí-la: sendo o próprio entre-lugar da negação, a instância subjetiva se faz presente na ação de negar, persistindo, portanto, no instante mesmo em que é negada.

2.2 Morte e auto-referencialidade

Esse aspecto particular da negatividade na poesia de João Cabral está intimamente associado à questão da auto-referencialidade do poema, tópico em que a problemática da morte na linguagem e na literatura se torna mais ampla e controversa, pois, além do vínculo mais imediato com as noções de representação e de significação²⁷, o problema se estende, ainda, às noções de autoria e sujeito, comunicação e intransitividade, e, de certo modo, à própria noção de modernidade literária²⁸.

²⁶ A noção de “contingência” como um operador de subjetivação, proposta por Agamben (2008), pode ser lida em complementaridade com a “poética do silêncio” de que fala Modesto Carone (1979). “Tal contingência, tal acontecer da língua em um sujeito, é outra coisa que o seu efetivo proferir ou não proferir um discurso em ato, o seu falar ou silenciar, o produzir-se ou não produzir-se de um enunciado. No sujeito, ela tem a ver com o seu ter ou não ter língua. O sujeito é, pois, a possibilidade de que a língua não exista, não tenha lugar — ou melhor, de que esta só tenha lugar pela sua possibilidade de não existir, da sua contingência” (AGAMBEN, 2008, p.147).

²⁷ No sentido de que a morte constituiria “um princípio de representação verbal”: “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).

²⁸ A abordagem integrada dessas noções à luz da problemática da morte na linguagem caracteriza boa parte da obra de Michel Foucault:

a) Em **O nascimento da clínica**, estudo que aborda o surgimento da medicina moderna, no início do século XIX, o pensador francês 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 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).

b) O movimento pelo qual o homem toma conhecimento de si próprio é, para Foucault, o mesmo que serve de base para a literatura da modernidade. Em ambos os casos, a finitude se impõe sobre a relação do

O estatuto auto-referencial do texto literário põe em questão os fundamentos da relação entre o sujeito, a linguagem e o mundo. 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 auto-suficiente, pluriforme na significação”. O caráter não-figurativo das artes plásticas é, muitas vezes, convocado como exemplo dessa auto-suficiência do texto poético. “Na pintura moderna”, afirma o crítico alemão, “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

homem com a morte: no caso da medicina, dando origem a “um discurso científico sob uma forma racional”; na literatura, a partir de Hölderlin, indicando “uma linguagem que se desdobra indefinidamente no vazio deixado pela ausência dos deuses” (FOUCAULT, 2003, p.229).

c) Como observa Roberto Machado (2005), para Foucault, a obra do poeta alemão constitui um dos marcos iniciais da modernidade na medida em que aponta para “a dissolução da aliança entre os deuses e os homens”, selando “o fim do infinito sobre a terra e o início de um mundo colocado sob o signo da finitude, submetido à lei ou ao reino do limite” (MACHADO, 2005, p.58).

d) Trata-se de uma concepção de modernidade, indissociável de uma concepção de linguagem, que Foucault desenvolve no rastro da “morte de Deus”, anunciada por Nietzsche. Esse evento, que o pensador francês situa na transição do século XVIII para o século seguinte, coincide com a “eclosão de um tipo de linguagem não-dialética ou não fenomenológica, de uma linguagem vazia, não antropocêntrica, que seria responsável pelo desmoronamento do sujeito”, como afirma Roberto Machado (2005, p.64), sublinhando a significativa influência da sentença nietzscheana sobre as reflexões de Foucault acerca da autonomia da linguagem literária. Tendo na poesia de Hölderlin um de seus primeiros testemunhos, a “morte de Deus”, tal como a concebe Foucault, “significou o desaparecimento de critérios ou princípios universais externos a que a linguagem deveria se adequar, abrindo a possibilidade de a linguagem se tornar soberana e a exigência de se falar na direção da ausência ou do vazio que então se instaurou [...]” (MACHADO, 2005, p.68). Desse desaparecimento de critérios resultaria o movimento, característico da literatura, pelo qual a linguagem se volta para si mesma: “não podendo mais se fundar na palavra do infinito e repeti-la, a linguagem só depende de si própria, de seu próprio curso, para manter a morte afastada” (MACHADO, 2005, p.69). A “morte de Deus” torna-se a expressão paradigmática de uma crise da representação e, como observa Roberto Machado, do impacto dessa morte sobre os saberes da modernidade, Foucault extrai a possibilidade de delimitar uma “ontologia formal da literatura”.

e) Partindo do pressuposto de que a linguagem só diz e só remete a si mesma — a auto-referencialidade é por ele pensada principalmente 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).

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 lingüístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências 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 freqüência das “categorias predominantemente negativas” da lírica moderna. Tais categorias, em última análise, apóiam-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 conseqüências 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.114-5). 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 conseqüência de uma incoerência, entendida ontologicamente,

entre realidade e linguagem”. Tal proposição resume a idéia “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 ‘idéia pura’, essência espiritual. Mas esta “idéia” 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 ambigüidade ilimitada (FRIEDRICH, 1991, p.128).

A auto-referencialidade 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”.

Se a atitude é moderna, os termos da discussão, no entanto, são antigos. Da conexão entre linguagem e morte resultam duas das mais remotas (e 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 célebre de “A essência da linguagem”, Heidegger (2003, p.170-1) afirmava: “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 Aristóteles, “o problema do ser”, inseparável do problema de sua indicação pela palavra, já apresente um caráter fundamentalmente negativo; negatividade que também atravessa a reflexão teológica, como ocorre, por exemplo, na tradição hebraica, com o “nome secreto e impronunciável de Deus” (AGAMBEN, 2006,

p.48). A contradição estaria no problema insuperável 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 consciência da finitude, se esse nexos se traduz na negação/morte de todo objeto nomeado, a morada mais própria do homem, a linguagem, é, paradoxalmente, o que, de antemão, lhe suprime a existência.

Blanchot 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 (BLANCHOT, 1997, p.310-1) (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* clássico²⁹:

²⁹ Na abertura de **A conversa infinita**, Blanchot 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

Para Blanchot, a palavra literária, destituindo-se de suas funções referenciais, opera uma mudança na natureza da linguagem. Os sentidos soçobram, a significação torna-se instável e indeterminada, nenhum elemento 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 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”. Em termos blanchotianos, essa existência equivale à noção de “morte como impossibilidade de morrer” (1997, p.316).

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 literário³⁰. A idéia de morte como impossibilidade tem ao menos dois 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*)³¹; por outro, questionar a dialética de Hegel, que faz da negatividade da morte a positividade da ação pela qual o homem se constitui³². 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, faz objeção ao próprio poder negativo da morte e do morrer. Se na negatividade da morte reside a possibilidade da palavra (e do homem), no caso da literatura, revoga-se o antropológico “direito à morte”, a

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 idéia de Deus, do Eu, do Sujeito, depois da Verdade e do Uno, depois a idéia 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” (BLANCHOT, 2001, p.8).

³⁰ Com base nessa noção, Gilles Deleuze, irá argumentar que a experiência literária está na via oposta do postulado lingüístico 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 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” (DELEUZE, 1997, p.11-3).

³¹ Na crítica a Heidegger, Blanchot endossa o 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).

³² “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).

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 mundo³³.

2.3 A morte e o “real”

A esta altura, talvez já seja possível antever o tenso diálogo e, ao mesmo tempo, o grande intervalo que se projeta entre a obra poética de João Cabral e a auto-referencialidade concebida em seus fundamentos mais radicais. 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. Disso decorre como que uma inversão daquilo que Mallarmé (2006, p.66) reivindicava em “A tumba de Edgar Poe” — *“Donner un sens plus pur aux mots de la tribu”*; “por um sentido mais impuro” (e também mais depurado) será a via escolhida por João Cabral.

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 conseqüente” das poéticas da modernidade com as quais dialoga abertamente, desde sua estréia na literatura:

³³ 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.

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).

Não se trata de um retorno a noções pré-saussurianas de representação ou de uma superação evolucionista dos poetas que o antecederam. Acontece que, em João Cabral, o direcionamento à realidade, por integrar um projeto comunicativo mais amplo, não se curva docilmente diante de uma visão fantasmática, apocalíptica e, de todo modo, unilateral da referência³⁴.

Além disso, no âmbito do diálogo com as poéticas da modernidade, há 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 Espanha. Somado ao adensamento da preocupação social e comunicativa do exercício 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

³⁴ Em relação ao esquema de Friedrich, Compagnon (1996, 2001) 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, não raro, equivocada, 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, incluem-se diversos aspectos do pensamento de Blanchot — Compagnon (1996, p.47) vale-se das objeções levantadas por Paul de Man para contestar “que o pretense 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, segundo De Man, dependem também ou ainda de níveis de significações que permanecem representacionais e simbólicos, isto é, dependem de significações prévias. Os poemas de Mallarmé querem todos dizer alguma coisa” (COMPAGNON, 1996, p.47). “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).

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 as matrizes da 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 trinta anos depois³⁵. 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 (1997b, p.87).

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 difere tanto da vida nas margens do Capibaribe³⁶. O poeta da pedra, após o circuito negativo 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

³⁵ O poema teve duas publicações em periódicos, em 1953, no Brasil, e em 1957, em Portugal (Cf. CARVALHO, 2006, p.31-2).

³⁶ 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” (In: SECCHIN, 1999, p.329).

por sua paisagem espessa,
 onde a fome
 estende seus batalhões de secretas
 e íntimas formigas (1997a, p.84-5).

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 paráltico
 da lama (1997a, p.74).

O espaço descrito é da ordem do desfalque, da subtração, da falta do mínimo necessário ao que vive, e a escrita indica em si mesma esse espaço de corrosão. **O cão sem plumas** assim define a expressão que o intitula:

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). (1997a, p.76-7)

A designação “sem plumas”, pela ênfase na falta, relaciona “rio”, “cão” e “homem”. Essa falta está na disposição gráfica, sintática e simbólica do poema e é por ela que o discurso poético, roído e sem ornamentos, faz referência a si: contra a “linguagem emplumada”, “sem plumas” é a própria escrita cabralina, porque nada é enfeite na paisagem de que se fala. A pertinência dessa co-designação, por sua vez, sugere que, entre o rio e o fazer poético, existe uma identificação mútua, ainda que estabelecida pela falta e pela perda. Ocorre que, por meio

dessa identificação, a perda e a falta se relativizam. Afinal, contrariando todas as probabilidades, há algo que resiste na condição de resto: seja a vida nos mangues, seja a possibilidade da palavra poética. Observada de perto, essa identificação “pelo que resta” indicará, talvez, o lugar mais próprio do testemunho (espesso/rarefeito lugar do sujeito) na poesia de João Cabral.³⁷

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

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

³⁷ No sentido de que “dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva — em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já-dito. Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência. A tese de Hölderlin, segundo a qual ‘o que resta, fundam-no os poetas’ não deve ser compreendida no sentido trivial, de acordo com que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas — as testemunhas — fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar” (AGAMBEN, 2008, p.160). Sobre a questão do resto na poesia de João Cabral, ver também o artigo de Roberto Vecchi (2000, p.187-200).

de fruta parada (1997a, p.82).

Nesse confronto, a negativa penúria do rio adquire a mesma orientação positiva 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 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.) (1997a, 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 vida³⁸ (“Pregão turístico do Recife”, 1997a, p.119-20).

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 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).

Essa “força contrária” em que se converte a negatividade — “força construtora”, pode-se supor — ainda assim, é negativa (o próprio adjetivo o sugere: “contrária”). Ela é a negação-positiva (“capaz de afirmar-se a si mesma”) de uma negação-negativa (“negada em si mesma”, “que reduz ao não-ser”). Em João Cabral, a positividade da palavra poética, desse modo, é fundamentalmente negativa, assim como aquela conquista da possibilidade de “não dizer” que se apresenta como marca de dessubjetivação e de subjetividade em **Psicologia da composição**. O sim é contra o sim. Com esse novo direcionamento à realidade objetiva, o que está em jogo também remete a um processo (negativo) de subjetivação: a possibilidade de “não-dizer” converte-se em possibilidade de “dizer não”. E de dizer a coisa.

Em uma passagem de “Morte e vida severina”, Severino, no curso de sua retirada, chega a uma casa em que cantam “incelências” para um defunto, “enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando as palavras dos cantadores”. O trecho é interessante porque a estrutura do poema é parodística: um auto de natal pernambucano, em que a morte, como indica o título, precede a vida. Os cantadores recomendam ao finado: “*quando passares em*

³⁸ Os versos finais do poema invertem uma passagem do Eclesiástico (11, 28): “em seu fim é que se conhece o homem”.

Jordão / e os demônios de atalharem / perguntando o que é que levás... / — Dize que levás cera, / capuz e cordão / mais a Virgem da Conceição” (1997a, p.152) (grifos do autor). A paródia do “homem do lado de fora” é, literalmente, um “contra-canto”³⁹; nela, a recomendação já não é propriamente para o morto e, talvez, nem mesmo para Severino, mas para um certo discurso que canta e orna a morte. Ela resume um ideal poético, desmistificador e negativo, que vai do fato bruto da morte ao humor negro, dizendo “não” ao dizer a “coisa”:

Dize que levás somente
coisas de não:
fome, sede, privação (1997a, p.152).

A própria possibilidade desse humor diante da morte reforça aquela idéia de conversão da negatividade em “força contrária” de resistência, força, a um só tempo, negativa e positiva, ética e também poética. Pois que a possibilidade do riso diante da morte é afim à possibilidade de “dizer não”⁴⁰.

A partir desse novo direcionamento à realidade, o humor negro e a ironia marcarão definitivamente a temática da morte na poesia cabralina, tanto no plano social (cujo melhor exemplo talvez seja **Dois parlamentos**), quanto na problemática “existencial” da morte (“existencial”, mas ainda assim anônima e objetiva, como atestam os poemas da seção “A indesejável das gentes”, de **Agrestes**). A densa sobreposição entre esses dois planos é notória em **A educação pela pedra** e **A escola das facas**. A questão, de todo modo, conduz a um ponto capital da obra do poeta pernambucano: a dimensão comunicativa da atividade poética⁴¹.

³⁹ “Paródia: Gr. *paroidía*, para, *oidê*, contra-canto, canto paralelo, pelo lat. *parodia*” (MOISÉS, 2004, p.340).

⁴⁰ Como observa Lélia Duarte (2006, p.51), o riso está relacionado “com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa”.

⁴¹ Uma vez que a estrutura da ironia é comunicativa: “nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade do sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida” (DUARTE, 2006, p.19).

Desde já, é interessante notar que, com sua ironia corrosiva, Cabral se (re)aproxima de Baudelaire justamente no aspecto negligenciado pela tese da ontologia literária: “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

Em “Poesia e composição”, conferência sobre as diferenças entre a inspiração e o trabalho artístico, proferida em 1952, João Cabral discute o tema abertamente. Sem o leitor não haveria literatura. A colocação é óbvia, mas tem desdobramentos que se confundem com o próprio estatuto do texto literário na modernidade. 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, no caso, identifica-se à expressão pessoal, mesmo quando parece evitá-la. A crítica é endereçada não apenas à herança romântica, à poesia inspirada ou ao automatismo surrealista, mas à própria concepção de arte como trabalho racional e construtivo, que, levada ao extremo, pode se tornar narcisista, voltando-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). Aqui, ao discutir a valorização do fazer, João Cabral retoma e esclarece alguns aspectos de seu estudo sobre Miró, chamando atenção para questões decorrentes de uma posição radical nesse sentido. O autor cita o caso de certos 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 idéias”; 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).

Ao destacar a importância da comunicação, João Cabral não postula a submissão do texto à transmissão de informações e, sim, uma dificuldade a mais para o trabalho do artista: a consideração do ato pragmático que se configura co-extensivo ao ato de dizer. De certa forma, toda sua crítica se concentra sobre o individualismo (diga-se, lírico) “do escritor que se dá em

narrativa ortodoxa privilegia o lado trágico ou mallarmeano da dobra crítica, em detrimento da ironia e da melancolia baudelairianas; 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 baudelairiana” (COMPAGNON, 1996, p.48).

espetáculo juntamente com sua obra” (MELO NETO, p.1998, p.60). É, portanto, interessante observar que para o poeta pernambucano, na comunicabilidade encontram-se as bases teóricas da despersonalização necessária ao ofício literário. Neste ponto, a posição de João Cabral é esclarecedora: a dessubjetivação é 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 dura e direta 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).

São posições que permaneceriam constantes ao longo da obra de João Cabral, como sugere a “Nota do autor” que abre a coletânea “Poesia crítica”, publicada quase trinta anos mais tarde:

Quanto à idéia 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 contacto 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 orienta a estruturação de **Duas águas**, a célebre coletânea de 1956, que alimentou especulações em torno de uma espécie de linha divisória na obra cabralina: na

“primeira água”, poemas metalingüísticos, na “segunda”, textos de crítica social⁴². Mas como a crítica do poeta por diversas vezes já sublinhou, a busca pela comunicabilidade se apresentará sempre em estado de tensão. O que ganha destaque no processo inaugurado por **O cão sem plumas** e presente ao longo de toda a obra posterior de João Cabral, não é a “adequação” do poema a um assunto ou mensagem e, sim, uma complexa tentativa de conexão entre o conteúdo temático e os procedimentos formais mobilizados na construção do texto. O problema da referência torna-se decisivo. “A poesia de João Cabral”, diz Marta Peixoto (1983, p.11), “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”. Sob a denominação de “imitação da forma”, essa motivação é examinada em detalhes por João Alexandre Barbosa. Trata-se do modo com que a escrita de João Cabral se aproxima por imitação dos objetos que integram seus quadros referenciais (não apenas objetos da realidade concreta, mas também linguagens alheias: poetas, escritores, artistas plásticos, dançarinas, toureiros, arquitetos etc.). Tal “mimese de linguagens” está diretamente relacionada à preponderância realista e ao problema da comunicação. A preocupação com a transitividade, explicitada na crítica social e histórica, “não despreza, antes incorpora de modo bastante agudo, as conquistas de uma experiência com a linguagem poética levada ao extremo da negatividade e da abstração daí decorrente” (BARBOSA, 2002, p.297). Isso, segundo o crítico, equivale a dizer que a própria possibilidade de um direcionamento à realidade sócio-histórica 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”⁴³ (BARBOSA, 2002, p.297).

Essa talvez seja a razão pela qual, “apesar do esforço de transparência comunicativa, a linguagem cabralina tanto mais encobre quanto menos deseja ocultar. Convocada para permear invisivelmente o contacto do homem com o real, denuncia-se como máscara ou filtro mediador” (SECCHIN, 2000, p.106). Como observa Secchin (2000, p.106), “Cabral não trabalha de maneira ingênua com a certeza de reproduzir uma realidade neutra do *isto*, da

⁴² Benedito Nunes (2007, p.50-3) discute alguns equívocos que permeiam essa divisão entre uma poesia metalingüística e outra participante. Trata-se, na verdade, de “uma distinção na tática de comunicabilidade”, estabelecida menos no plano temático do que no plano “da dicção”; a expressão “duas águas” corresponde, portanto, a “dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto”.

⁴³ “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).

terceira pessoa; interessa-lhe primordialmente explorar tudo o que se deixa entreler no dado empírico como *sistema de linguagem* [...]” (*grifos* do autor). Isso porque, na poesia cabralina, aquilo de que se fala (o “real”, a “coisa”, o “concreto”) é engenhosamente construído tanto quanto o modo que se fala.

Uma pista nesse sentido encontra-se em um texto publicado na própria coletânea de 1956: trata-se de “Uma faca só lâmina”, poema-chave da configuração do *pathos* na linguagem de João Cabral⁴⁴. Os elementos “bala”, “relógio” e “faca”, aproximados entre si por uma rede de suposições e equivalências assimilativas (“*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 símiles são definidos pela ausência. Mas essa indefinição é o que motiva e orienta a gestação das imagens do texto⁴⁵.

O poema, como indica seu subtítulo (“serventia das idéias fixas”), fala de uma obsessão, afinal, convertida em instrumento de trabalho. A dedicatória a Vinicius de Moraes é sugestiva. 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 anti-melódico e anti-sentimental poeta pernambucano, como se sabe, deve 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” apregoa e tenta exhibir o domínio dos meios de expressão sobre aquilo que, a princípio, pertence ao plano da interioridade: a “idéia fixa”, de fundo irracional e compulsivo, mas da qual é possível extrair, por meio de uma série de negações e metáforas, a serventia construtiva (pode-se, aliás, especular se esse controle sobre a emoção não é o que viabiliza a introdução da temática erótica na obra seguinte, **Quaderna**).

⁴⁴ A questão do *pathos* da pedra e da faca será retomada nos capítulos seguintes. Uma tentativa de exame mais detalhado dessa questão em “Uma faca só lâmina” encontra-se no artigo “Imagens ocultas sob imagens concretas” (inédito), apresentado como trabalho final do curso “Literatura Brasileira – Poesia e pintura: interfaces”, ministrado pelas professoras Melânia Silva de Aguiar e Suely Maria de Paula e Silva Lobo, no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, no 1º semestre de 2007.

⁴⁵ Referindo-se a “Uma faca só lâmina”, Benedito Nunes (2007, p.131) observa que “os termos comparantes desempenham [...] 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”.

A “idéia fixa” gira em torno de uma “ausência sôfrega”. “Bala”, “relógio” e “faca” são elementos que garantem referência objetiva ao que, por definição, não está presente. São signos de exatidão e agressividade: conferem à ausência, antes vaga e imprecisa, espessura, movimento, concretude; tornam-na suscetível ao olhar. Dentre os três elementos, o poeta elege como símbolo mais adequado da ausência a “faca só lâmina”, objeto que incorpora aquela qualidade de “coisa de não” parodiada em “Morte e vida Severina”: “fome, sede, privação” são seus atributos. A faca não apenas atua como metáfora metalingüística indicadora dessa agressividade, mas também como metáfora da cisão que se busca escavar entre o sujeito e a realização objetiva do poema. Mas nessa cisão, uma dimensão subjetiva se insinua a todo instante. Trata-se de uma ambigüidade própria da poesia cabralina que, aqui, é colocada em evidência, como já ocorrera em “Pequena ode mineral”: a obsessiva busca pela referência concreta alude, em sua complexidade, à domesticação da interioridade, tida como angustiante e perturbadora. Desse processo parece resultar o alto grau de abstração das imagens concretas do poema: a busca pela materialidade visível e pela claridade das superfícies se dá como fuga da imaterialidade vaga e nebulosa, associada à obscuridade dos sentimentos. A abstração é “imitativa”, pois, o poeta dá feições concretas (em cores fortes) a algo que deseja manter oculto: “a brasa que [o] habita” (p.189), “a ferida que guard[a]” (p.190). A força da idéia fixa está em sua dissimulação rigorosa e sem indulgência: “sua carne selvagem quer câmaras severas” (1997a, p.189). Revelá-la seria confessar-se. Toda sua serventia, todo seu potencial imagético está condicionado ao exercício da impessoalidade almejada. Impessoalidade ímpar e metonímica: não advém propriamente de um sujeito ausente, mas da ausência que habita o sujeito.

Na última seção do poema, o poeta, recorrendo pela primeira vez à primeira pessoa, realiza o percurso inverso da introdução, até chegar ao “real”:

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 (1997a, p.194-5).

Da faca se “sobe” à imagem do relógio e, desta, à primeira imagem do poema, a da bala “enterrada no corpo”. A sexta estrofe identifica os símiles a uma lembrança, um evento ante o qual a linguagem revela-se insuficiente. Mas o evento, no caso, realiza-se somente enquanto linguagem, daí o contraste revelador entre os tempos verbais do trecho em questão (vestiu/é/pôde): 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”; realidade “violenta”, como a faca. A ancoragem no real, se, por um lado, coincide com o esfacelamento da imagem, por outro, aponta para a gestação do processo imagético e é isso que sugere o último verso do poema, que pode ser lido de, no mínimo, duas maneiras. Sendo ambígua, a forma verbal “rebrantar” indica tanto a destruição e a perda da imagem, quanto sua eclosão no hiato entre a palavra e a realidade inapreensível. Indica tanto morte, quanto vida.

Retorna-se, assim, ao ponto de partida deste capítulo. Mas o sinuoso percurso que separa os dois textos sugere que o problema da morte, seja no âmbito do sujeito, da linguagem ou do real, não se circunscreve ao hamletiano dilema de “ser ou não-ser”. Antes: é na impossibilidade de dissociação entre esses dois pontos extremos que o problema se formula; quando já não se pode distingui-los, o problema ganha forma; na dualidade menos dicotômica do que irônica, pois ambígua e negativa, mesmo em sua positividade. Como foi visto no decorrer deste capítulo, “ser não-sendo” caracteriza o sujeito; “não-ser sendo”, a própria

poesia cabralina, fundada sobre a negação do canto lírico e da linguagem dita poética; “ser o não” é um atributo do “real” e da coisa nomeada.

Em todos esses movimentos encontram-se figurações da pedra e da faca. Investigá-las, com base nas discussões feitas até então, é a tarefa a que se lançam os capítulos seguintes, começando por aquele que João Cabral considerava seu trabalho mais metodicamente elaborado, o conjunto mais representativo de suas concepções artísticas, obra que, a despeito da dualidade, chegou a ter o título provisório de “O duplo ou a metade”, não fosse a decisão do poeta de que melhor a representaria o título de **A educação pela pedra**.

CAPÍTULO 3: A EDUCAÇÃO PELO QUE (NÃO) MORRE

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 afirmava:

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... (*apud* ATHAYDE, 1998, p.114).

O documento fac-similar do planejamento do livro⁴⁶ 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 micro-sintaxe dos textos à macro-estrutura do livro, segundo critérios engenhosamente estipulados. Eis um breve esquema da obra, a partir do documento:

- O livro está distribuído em quatro seções, cada uma com 12 poemas; as duas primeiras seções (que, no documento, à maneira do que ocorre na primeira edição da obra, são designadas pelas letras minúsculas “a” e “b”) compõem-se de poemas de 16 versos, num total de 384 versos; as outras duas seções, iniciadas com maiúsculas (“A” e “B”), compõem-se de poemas de 24 versos, num total de 576 versos (do que se infere: João Cabral planejou um livro com 960 versos). Nas seções “a” e “A”, os poemas são sobre Pernambuco; em “b” e “B”, sobre temas diversos⁴⁷. Na edição original do livro, como mostra o sumário, cada poema ocupava duas páginas e todos eram iniciados em páginas pares.
- Os textos foram classificados em função do arranjo estrófico; todos os poemas têm duas estrofes que podem ser simétricas, com 8 ou 12 versos cada (é o caso de 24 poemas no total); assimétricas, com 10 versos na primeira estrofe e 6 na segunda (seis poemas); ou, inversamente, 6 versos na primeira e 10 na segunda (seis poemas); e, nos

⁴⁶ Disponibilizado e apresentado por Secchin na edição em homenagem a João Cabral da **Colóquio Letras**, n. 157/158, jul.-dez. 2000.

⁴⁷ Na edição de 1997 da Nova Fronteira, utilizada nesta dissertação, a estruturação em função da temática nordestina fica ainda mais clara: deixando de lado a distinção entre letras minúsculas e maiúsculas, as seções são intituladas “Nordeste (A)” e “Não Nordeste (B)”.

poemas longos, assimétricas com 16 versos na primeira estrofe e 8 na segunda (seis poemas); e com 8 e 16 versos, respectivamente (seis poemas).

- No documento, o poeta classifica os poemas em “unidades” e “metades”. A classificação indica uma espécie de orientação de leitura a partir da relação entre as estrofes: constituem “unidades” poemas com estrofes “independentes”, separadas por um símbolo gráfico (24 poemas); constituem “metades” os textos em que há clara relação de continuidade entre as estrofes que, no caso, são separadas pelo número “2” (outros 24 poemas do livro). As “unidades” podem ser sem ligação (12 poemas) ou justapostas: por repetição de versos (seis poemas) ou por repetição de estrutura (seis poemas). Entre as “metades”, o encadeamento se dá por repetição de versos (seis poemas), repetição de palavras (seis poemas) ou por conjunções (causais, concessivas, copulativas, temporais, adversativas e ilativas) (12 poemas).
- O planejamento do livro conta ainda com a classificação das “relações entre as semi-partes de cada parte” do poema: por “conjunção”, “justaposição absoluta”, “justaposição com repetição de elementos das duas linhas anteriores” ou “encadeamento com elementos mais distantes do que duas linhas”.
- Por fim, o documento destaca os oito pares de 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**).

Tais aspectos podem ser notados nas ilustrações a seguir:

A letra "P" designa os poemas sobre Pernambuco

Classificação dos poemas em "Unidades" e "Metades"

De 24 v. (576 v.) A e B.

Forma de ligação	Unidade	Metade	Forma de ligação	Metade	Metade
Rv.	P	U	A 1	E-R	A cana de açúcar de hoje PARA A FEIRA do livro
sl.	-	U	S	C-C	
Rv.	-	U	S	J-J	A urbanização do regaço (P)
C.ca.	P	M	A 2	J-R	Os rios de um dia
sl.	-	U	S	C-J	Num monumento à aspirina
sl.	P	U	S	C-C	Duas bananas e a bananeira
Ev.	-	M	A	R-R	Na Baixa Andaluzia
Ep.	-	M	A 2	G-J	Comendadores santos
Re.	-	U	S	E-E	Dois monumentos ao poeta do consulado
Ev.	P	M	A 2	J-R	O hospital da Caatinga
Re.	-	U	A 2	E-E	Retrato de escritor
Ev.	P	M	S	C-C	Os reinos do amarelo
Rv.	P	U	S	R-C	Psicanálise do açúcar
Re.	P	U	S	J-J	O sol em Pernambuco
C.ca.	-	M	S	E-E	Os vazios do homem
C.cop.	P	M	A 1	E-J	The country of the Houyhnhnms (P)
C.cop.	P	M	A 2	C-E	The c. of the H. (50 anos depois) (P)
C.t.	-	M	S	R-C	Habitar o tempo (E)
Ep.	-	M	A 1	J-R	O regaço urbanizado (P)
sl.	P	U	S	R-E	Rios sem discurso.
Ep.	-	M	A 1	C-R	Para maior com chiclets
sl.	-	U	A 2	C-E	Ilustrações para a "Carta ao povo" de V.M.
C.ad.	P	M	S	J-R	Aagulhas
sl.	P	U	A 1	J-R	divulgado de outro e tempo no Caatinga (E)

{ Ev. = encadement rep. verso
Ep. = encadement rep. palavra

{ C.ca = conj. causal
C.con = conj. concessiva
C.cop = conj. copulativa
C.t = conj. temporal
C.ad = conj. adversativa
C.il = conj. relativa

forma de ligação dos poemas em metades (parte)

A 1 = 16 v. + 8 v.
A 2 = 8 v. + 16 v.

Figura 2: Descrição estrutural dos poemas de 24 versos.

{ Ev. = encadement rep. verso
Ep. = encadement rep. palavra

{ C.ca = conj. causal
C.con = conj. concessiva
C.cop = conj. copulativa
C.t = conj. temporal
C.ad = conj. adversativa
C.il = conj. relativa

forma de ligação dos poemas em metades (parte)

Detalhe do esquema das "formas de ligação dos poemas em metades"

Uma análise exaustiva de cada poema à luz dos fatores elencados pelo autor exigiria um estudo à parte, mas dada a pertinência do documento para a compreensão de algumas particularidades do processo criativo de João Cabral, veja-se uma resumida aplicação do esquema à leitura de “O mar e o canavial”, poema de abertura de **A educação pela pedra**:

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

*

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama (1997b, p.3).

Na obra cabralina, como se sabe, “mar” e “canavial” são presenças constantes e, não raro, complementares, especialmente nos poemas de temática pernambucana (veja-se, por exemplo, “Paisagens com cupim”, em **Quaderna**). Quanto à formalização, particularmente enfatizada pelo documento fac-similar, o poema é um modelo eficaz da geometria cabralina: 2 (estrofes simétricas) - 4 (cada estrofe é composta por duas quadras) - 8 (versos por estrofe) - 16 (versos no total). E outros aspectos do poema poderiam ser submetidos à mesma progressão. O encadeamento se dá por repetição de estrutura sintática. A estruturação da primeira quadra se repete nas demais: a partir do verso inicial, como complemento das ações de “aprender” e “não aprender”, em cada quadra são enumerados dois aspectos, duas particularidades, duas leituras, ora do “mar”, ora do “canavial”. Cada bloco apresenta uma dimensão positiva, outra negativa, daí a classificação das estrofes em “unidades” parcialmente independentes⁴⁸, relacionadas entre si por uma repetição estrutural meticulosa a ponto de regular o gênero dos substantivos topicalizados nos dois versos que se seguem ao verso inicial de cada quadra (substantivos femininos, na primeira estrofe; masculinos, na segunda). E, de

⁴⁸ Na permutação de “O canavial e o mar”, a distribuição dos versos em função da dualidade negativo/positivo é diferente, ao que se deve a classificação do poema em “metades”: na primeira estrofe são elencados os aspectos positivos, na segunda, os aspectos negativos das duas paisagens.

fato, ainda mais meticulosa parece ser a operação que vincula os aspectos formais aos conteúdos semânticos do poema.

O aprendizado em questão remete ao próprio fazer poético. O que mar e canavial aprendem é aquilo que o poeta, dissimulado na impessoalidade da expressão, busca aplicar à composição do texto: “a elocução horizontal”, “o avançar em linha rasteira”, “voz e silêncio paralelos”, “espraiar-se minucioso”. Lições de ritmo, direcionamento, dicção e contenção, por meio das quais o poema exhibe os princípios que o norteiam. Já aquilo que mar e canavial “não aprendem” é o que o poeta rejeita (ou se esforça por rejeitar) em sua poética: “a veemência passional” e a força destrutiva, no caso do mar; o “desmedido do derramar-se”, a progressão sem cálculo e direção com que o latifúndio da cana se alastra. De todo modo, o aprendizado poético permanece negativo: o emprego do “sim” é regido pelo uso sintático do “não” e, como se percebe no fac-símile, a negatividade chegou a estar prevista no título do poema e de sua versão permutacional: “Sem falar no verde” (“O mar e o canavial”); “Não falando no verde” (“O canavial e o mar”). Não por acaso, o texto encontra-se na abertura do livro: a pedagogia negativa e negadora, presente no título da obra e em grande número dos textos que a compõem, acaba por configurar a positividade da aprendizagem: o próprio poema.

Feitas essas considerações iniciais e tendo em vista a discussão proposta nos capítulos anteriores, é lícito supor que todo esse esforço metódico na elaboração e ordenação da obra tenha um primeiro propósito evidente: conceder o máximo de autonomia ao poema. É nesse sentido, que se pode dizer que, com **A educação pela pedra**, a poesia cabralina atinge o ponto extremo da impessoalidade (e, portanto, do antilirismo). Isso se deve não propriamente ao fato de não haver no livro verbos conjugados na primeira pessoa, mas, sim, ao fato de que a problematização da subjetividade é inerente aos mecanismos da criação poética que viabilizam o funcionamento autônomo do texto. Lado a lado com a autonomia do poema está, portanto, uma questão colocada pelo problema da subjetividade. Nesse ponto, são elucidativos os versos do último poema da obra, pela reflexão empreendida em torno do objeto “livro”:

Silencioso: quer fechado ou aberto,
inclusive o que grita dentro; anônimo:
só expõe o lombo, posto na estante,

que apaga em pardo todos os lombos;
 modesto: só se abre se alguém o abre,
 e tanto o oposto do quadro na parede,
 aberto a vida toda, quanto da música,
 viva apenas enquanto voam suas redes.
 Mas apesar disso e apesar de paciente
 (deixa-se ler onde queiram), severo:
 exige que lhe extraiam, o interroguem:
 e jamais exala: fechado, mesmo aberto (“Para a feira do livro”, 1997b, p.40).

O poema apresenta o silêncio como condição inalienável do texto escrito. O “grito” mencionado no segundo verso não se lhe opõe. Como João Cabral por diversas vezes sublinha ao longo de sua obra, inclusive em “O mar e o canavial”, grito (voz) e silêncio são paralelos, desenvolvem-se na mesma direção. Esse paradoxo, aliás, é um importante componente da reflexão sobre o “canto” empreendida em **A educação pela pedra** e está diretamente relacionado ao anonimato *do que* “grita dentro” (note-se: no poema, a ação de gritar dispensa a categoria de pessoa). A noção de anonimato é retomada nos versos seguintes: o livro só se expõe no que lhe apaga, só deixa a descoberto o lado oposto que lhe abre, o lombo na estante “que apaga em pardo todos os lombos”. Daí sua modéstia: “só se abre se alguém o abre”, donde a peculiaridade de vida e morte do texto escrito, em oposição ao quadro “aberto a vida toda” e à música “viva apenas enquanto voam suas redes”. Contrapondo-se à modesta acessibilidade do objeto livro, os quatro versos finais têm por núcleo a severidade, evidenciando o vínculo indissociável entre a interpretação que o poeta faz do objeto e sua própria concepção de escrita, ou mais especificamente, sua concepção de leitor, também vinculada à idéia de esforço e trabalho. O texto escrito nada exala ou transparece: “fechado, mesmo aberto”, expressão que sintetiza sua sóbria autonomia e remete já não mais ao livro-objeto, mas a tudo o que nele se diz; remete já não mais a um “quem diz”, mas a um modo de dizer, sugerindo que só assim, sob essa forma modal, algo como “quem diz” pode ser pensado. A abertura se dá pelo fechamento.

Como foi visto, para João Cabral, a autonomização do poema é uma estratégia comunicativa. Nessa disposição para a transitividade, de fato, reside todo o fundamento ético de sua atividade literária, situado não somente no plano temático, mas, sobretudo, na explicitação do modo pelo qual o texto se constrói. Se em todos os poemas da obra esse fundamento pode ser rastreado, há casos em que lhe é dado lugar de destaque, como ocorre em “Tecendo a manhã”:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele

e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entreendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão (1997b. p.15).

Tecer a manhã equivale a tecer a trama verbal com o canto que é grito estridente, grito de despertar, intervalo e comunicação⁴⁹. Na primeira estrofe, especialmente do terceiro ao oitavo verso, a comunicabilidade é indicada por uma mimetização formal. Como freqüentemente ocorre, o poema “faz o que fala”. A incompletude das estruturas sintáticas, como o grito de galo que se completa apenas na soma de outros gritos, ganha sentido quando se tem em vista o conjunto dos versos e aquilo que estes buscam comunicar: a composição da manhã (e do poema) sob o ângulo da integração. Mais uma vez, a atenção recai sobre o trabalho do leitor, ao que se soma o fato de o texto, em contraste com o rejeitado culto do eu lírico, enfatizar certa idéia de coletividade e solidariedade. Relacionada a tal idéia, está a tentativa de construção de uma poesia solar, implicitamente oposta ao obscuro fluxo de experiências interiores, que, segundo o poeta, conduziria fatalmente o texto à intransitividade. Na associação entre as duas “metades” do poema, como se pode perceber nas anotações do fac-símile, destaca-se a conjunção copulativa, o que parece reforçar a noção de integração. Na segunda parte, o fundamento ético torna-se patente: ao poeta interessa fazer com que o poema, como a manhã, constitua um todo/toldo que plana “livre de armação”, o que significa: sustentado em si mesmo e, ao mesmo tempo, sem fraude, sem mistificações.

O mesmo fundamento parece orientar a argumentação de “Fábula de um arquiteto”:

A arquitetura como construir portas,
 de abrir; ou como construir o aberto;
 construir, não como ilhar e prender,
 nem construir como fechar secretos.

⁴⁹ Quanto à associação entre o galo e a atividade poética, vale lembrar a conhecida declaração de João Cabral, em entrevista de 1966: “o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos *botar* antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru — que não voam. Ora, para o poeta, o difícil é não voar, e o esforço que ele deve fazer é esse. O poeta é como um pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão” (*apud* ATHAYDE, 1998, p.72).

construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
portas por onde, livres: ar luz razão certa (1997, p.15).

O poema delimita claramente sua proximidade com os princípios da arquitetura moderna: em ambos os casos, o que está, ou deveria estar em causa é a construção e organização do espaço para abrir caminhos; espaço de trânsito e acesso, como que numa inversão complementar do que é dito em “Para a feira do livro”: espaço aberto, mesmo fechado. Na fábula, contudo, o fechamento é ludibrioso. João Cabral certa vez declarou ter endereçado o poema a Le Corbusier, criticando a adesão do arquiteto suíço à construção religiosa⁵⁰. Sequer seria necessário mencionar tal declaração para perceber que a segunda parte do poema tem em mira determinado cunho eclesiástico:

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto (1997b, p.15-6).

Unindo o campo semântico religioso ao campo do feminino-maternal, a idéia de encarceramento desvia-se de todos os postulados da seção anterior e lembra não a “máquina” sã de habitar e comover, mas o esquife. A matriz, seja ela imagem eclesiástica ou uterina, indica não um lugar onde algo se cria, mas justo o contrário, o espaço escuro e amurado, fechado ao homem e onde este se “refecha”. Ainda que não explicitamente, em última análise, o que une a crítica da religião à recusa da interioridade é a morte, tão evitada. Pois que, para o poeta, ao menos aqui, o que é contrário à abertura e exteriorização é a favor da morte e, talvez, a isso se deva o aspecto pejorativo que reveste signos usualmente indicadores de vida (não nascida): útero, matriz, feto.

Inversamente, o poeta pode também falar da vida sob o signo da morte, como ocorre em “Ilustração para a ‘Carta aos *puros*’ de Vinícius de Moraes”:

A uma se diz cal viva: a uma, morta;
uma, de ação até o ponto de ativista,

⁵⁰ “A idéia desse poema me veio ao visitar, na França, a capela de Ronchamp, por ele construída. Essa capela me provocou uma tal irritação, que me senti obrigado a escrever esse poema, cuja segunda parte é uma descrição da antiarquitetura. Pelo menos em relação ao que o próprio Le Corbusier tinha me ensinado a considerar arquitetura e a partir do que escrevi minha poesia” (*apud* ATHAYDE, 1998, p.133).

passa de pura a purista e daí passa
 a depurar (destruindo o que purifica).
 E uma, nada purista e só construtora,
 trabalha apagadamente e sem cronista:
 mais modesta que servente de pedreiro
 aquém de salário mínimo, de nortista (1997b, p.34).

Etimologicamente, “cal” liga-se à “pedra” e, de modo mais nítido, à palavra “cálculo”⁵¹. No poema, essas duas associações são exploradas com base nos efeitos de sentido das locuções “cal viva” e “cal morta”. A primeira designa um elemento cáustico que depura “destruindo o que purifica”. A segunda baseia-se na expressão “cal extinta/apagada”, que designa a cal depois de tratada, utilizada na construção civil. No texto de Vinícius de Moraes, o “puro” aplica-se à hipocrisia daqueles que se dizem castos e perfeitos, mas que não fazem senão mortificar a vida e seus prazeres; os versos alexandrinos e a interlocução na segunda pessoa do plural imprimem ao poema um tom ironicamente solene⁵². No texto cabralino, o “puro” é retomado pela “cal viva”, que “passa de pura a purista”. Ademais, é como se o poeta pernambucano “ilustrasse” o raciocínio de Vinícius em termos de prática literária, agregando ao purismo religioso e moral a crítica ao purismo poético, como se pode notar na passagem da estrofe seguinte em que à “cal pura” são atribuídos “o purismo e a intolerância inquisidora, / de beata e gramatical, somente punitiva” (1997b, p.35). Desse modo, na esteira da depreciação da “poesia pura”, pode-se ler tanto uma crítica à poesia moralizante, “de ação até o ponto de ativista”, quanto uma crítica à intransitividade do poema que só faz falar de si: “Uma cal não sai: se referve em caeiras” (1997b, p.35). Já na imagem da “cal morta”, João Cabral condensa seu projeto de poesia, daí a associação com a pedra e o cálculo:

Uma cal sai por aí tudo, vestindo tudo
 com o algodãozinho alvo de sua camisa,
 de uma camisa que, ao vestir de fresco,
 veste de claro e de novo, e reperfila;
 e nas vezes de vestir parede de adobe,
 ou de taipa, de terra crua ou de argila.
 essa cal lhe constrói um perfil afiado,
 uma quina pura, quase de pedra cantaria (1997b, p.34-5).

Da “cal morta” o poeta extrai a geometria da construção impessoal. Outro exemplo interessante de lição de positividade poética a partir do que, a princípio, integra o campo de

⁵¹ “ETIM lat. *calcŭlus*, i ‘pedrinha, bolinha de votar (branca ou vermelha), pedra de bexiga; peão’; como era com pedrinhas que as crianças aprendiam a contar, o voc. tomou o sentido de ‘conta, cálculo’” (HOUAISS, 2002).

⁵² Veja-se a primeira das 12 estrofes do poema: “Ó vós, homens sem sol, que vos dizeis os Puros / E em cujos olhos queima um lento fogo frio / Vós de nervos de nylon e de músculos duros / Capazes de não rir durante anos a fio” (MORAES, 1991, p.59).

significação da morte encontra-se em “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, poema dedicado às irmãs andaluzas, cantoras de flamenco. Diferentemente de Bernarda, que 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 (1997b, p.11).

Aqui, mais uma vez, o que se apresenta sob o signo da morte é a “brasa íntima”, enfraquecida, quase extinta, da qual o canto-grito extrai toda sua força e autonomia (a inusual reflexividade/transitividade que o pronome “se” confere ao verbo “arrancar” pontua as duas características: força e separação em relação a quem canta). Trata-se de uma síntese da ambigüidade morte/vida que marca a subjetividade na poesia cabralina, em face da autonomia do poema: o canto “arranca-se” quando a “brasa íntima” se converte na “brasa em pedra” que a reacende (e, aqui, “acender” pode ser lido como “incendiar” ou como “produzir”).

Algo semelhante ocorre em “Retrato de escritor”. Se, por um lado, aquele que escreve é insolúvel na água, no álcool e no pranto, por outro é

Solúvel: em toda tinta de escrever,
 o mais simples de seus dissolventes;
 primeiramente, na da caneta-tinteiro
 com que ele se escreve dele, sempre
 (manuscrito, até em carta se abranda,
 em pedra-sabão, seu diamante primo);
 solúvel, mais: na da fita da máquina
 onde mais tarde ele se passa a limpo
 o que ele se escreveu da dor indonésia
 lida no Rio, num telegrama do Egito
 (dactiloscrito, já se acaramela muito
 seu diamante em pessoa, pré-escrito).
 Solúvel, todo: na tinta, embora sólida,
 da rotativa, manando seu auto-escrito
 (impresso, e tanto em livro-cisterna
 ou jornal-rio, seu diamante é líquido) (1997b, p.34).

O escritor se dissolve em um único líquido: a tinta de escrever. Nas três ocorrências da palavra “solúvel”, o texto apresenta três níveis distintos de solubilidade, que variam de acordo com o grau de envolvimento entre o texto escrito e aquele que escreve (ou, sob outro ponto de vista não excludente, variam de acordo com o grau de elaboração e autonomização do que se

escreve). Na tinta de caneta do texto manuscrito, o escritor se dissolve menos do que na tinta de máquina do texto “dactiloscrito”; na tinta (sólida) da prensa rotativa, a solubilidade é total (nos quatro últimos versos já não se sabe se o verbo “manar” e o prefixo “auto” apontam para o escritor, para o texto escrito ou para a máquina impressora). O que se dissolve contrapõe-se à rigidez da pedra-diamante que “se abranda” no primeiro caso, “se acaramela muito” no segundo e se liquefaz por completo no terceiro. Disso decorre a possibilidade de, no mínimo, duas leituras: o “retrato do escritor” ou postula um inesperado “nexo biográfico”⁵³, ou alude, pelo contrário, a uma progressiva dissipação daquele que escreve, uma vez que não há acepção de “dissolver” que não contenha traços semânticos de desagregação. A dissolução do escritor, portanto, seria a contraparte do endurecimento do texto escrito. A escrita, como a pedra, é sólida e permanente. O escritor não.

Esta é a conhecida e reiterada argumentação de João Cabral: a impessoalidade é alcançada com o mesmo esforço que concede autonomia e concretude ao poema. Entretanto, esse próprio argumento não deixa de acusar um dos modos com que o poeta constrói determinadas imagens de si. Imagens intra e extratextuais. Quanto a estas últimas, sabe-se que as posições teóricas do autor exerceram e ainda exercem grande influência sobre a leitura de sua obra, particularmente no que se refere à necessidade de objetivação, apuro formal e racionalidade na elaboração do texto. Assim, é curioso notar que a mesma postura que preconiza o afastamento autoral contribui alhures para a composição de um “retrato de escritor”, retrato cubista, desconstruído, talvez; mas ainda assim “retrato”, duro, seco, encefálico. Por conta disso, hoje, por exemplo, parece difícil não identificar em um poema como “Num monumento à aspirina” certo viés biográfico, o que, aliás, parece potencializar a ironia do louvor que aí se faz ao analgésico. Talvez, a própria expressão “extratextual” não seja muito adequada, posto que, de uma forma ou de outra, esse “retrato” baseia-se no *texto* que João Cabral produziu sobre si, no seu modo de escrever e em suas entrevistas e declarações, bem como no *texto* que seus leitores e, de modo mais amplo, a sociedade e a

⁵³ Ver Secchin, 1999, p.245.

história produzem dele⁵⁴. Mas, como já foi dito, a esta dissertação interessa sondar, dentre outros pontos, não “o homem que se oculta” por trás da expressão (aproveitando a colocação de Michel Leiris⁵⁵), mas, sim, a subjetividade que se configura na escrita, em face das questões de “expressão” e “criação” colocadas pela problemática da morte.

Tais questões apresentam-se de modo mais intenso nas obras posteriores, particularmente em **A escola das facas**, como se verá mais adiante. Por ora, cumpre destacar alguns aspectos que perpassam a temática da memória e do tempo em **A educação pela pedra**, atentando para a maneira com que a subjetividade é situada. Veja-se, desde já, o caso de “Coisas de cabeceira, Recife”:

Diversas coisas se alinham na memória
 numa prateleira com o rótulo: Recife.
 Coisas como de cabeceira da memória,
 a um tempo coisas e no próprio índice;
 e pois que em índice: densas, recortadas,
 bem legíveis, em suas formas simples (1997b, p.5-6).

A memória é apresentada sem nenhuma referência à perda ou à “desordem da alma”. É o advento da pedra, o encontro com sua ordem. No lugar da lembrança e do que esta possui de vago 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. Os índices, pois, são também semióticos⁵⁶:

o combogó, cristal do número quatro;
 os paralelepípedos de algumas ruas,
 de linhas elegantes, mas grão áspero;
 a empena dos telhados, quinas agudas
 como se também para cortar, telhados;
 os sobrados, paginados em *romancero*,
 várias colunas por fólio, impressados.
 (Coisas de cabeceira, firmando módulos:
 assim, o do vulto esguio dos sobrados) (*grifo* do autor) (1997b, p.6).

⁵⁴ Na tangência entre as esferas intra e extratextuais, as imagens de si que João Cabral constrói são, dentre muitas outras, aquelas que permitem ao leitor inferir que os seguintes versos de Adélia Prado (1988, p.15) fazem referência ao poeta pernambucano: “O poeta cerebral tomou café sem açúcar / e foi pro gabinete concentrar-se. / Seu lápis é um bisturi / que ele afia na pedra, / na pedra calcinada das palavras, / imagem que elegeu porque ama a dificuldade, / o efeito respeitoso que produz / seu trato com o dicionário” (“Formalística”).

⁵⁵ “[...] como se, da obra literária, fosse negligenciado o que é *criação* para considerá-la tão-somente do ângulo da *expressão*, observando-se, em vez do objeto fabricado, o homem que se oculta — ou se mostra — por trás. (*grifos* do autor) (LEIRIS, 2003, p.16).

⁵⁶ Como esclarece Jakobson (2001, p.101), ao comentar a Semiótica de Peirce, “o *índice* opera, antes de tudo, pela contigüidade de fato, vivida, entre seu significante e seu significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo”. Para Peirce, “sem recorrer a índices, é impossível designar aquilo de que se fala” (*apud* JAKOBSON, 2001, p.103).

Os objetos listados são arquiteturais e denotam construtividade, do que se infere não ser fortuita a posição da palavra “coisas” no lugar da palavra “livro” na expressão “coisas de cabeceira”. Os módulos firmados por tais objetos indicam modelos e unidades de medida⁵⁷; indicam, afinal, padrões que constroem e regulam, com figurações da pedra e da faca, os objetos da memória. O mesmo ocorre quando o “rótulo” é Sevilha, como mostra o poema emparelhado:

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.) (1997b, p.14) (*grifos* do autor).

O poema acrescenta alguns dados importantes, especialmente em relação ao calculado equilíbrio pressuposto na objetivação da memória de Recife. Mantém-se o ideal da pedra (“não *esparramarse*, fazer na dose certa”), mas, em relação ao poema anterior, o campo de significação da faca é significativamente ampliado, lançando luzes sobre a contraparte do equilíbrio e do cálculo que o fazer poético demanda. O poema, nesse sentido, tem algo de existencial, no rastro do que se disse, no capítulo anterior, a propósito de “Uma faca só lâmina”. Fala-se “do ser, com a incorrupção da reta” e do fazer “*con nervio*”, dando “tensão ao que se faz”. O alcance de tais atributos é generalizado (“qualquer quefazer”); contudo, nos versos finais pode-se perceber toda a seriedade do que está em jogo nessa “dança”. O “fazer no extremo, onde o risco começa”, na poesia cabralina, é um importante viés de associação entre o fazer poético e as touradas espanholas⁵⁸. Note-se, ainda, a ambigüidade do “risco”, que pode indicar a “probabilidade de perigo” ou o “traçado sobre a página”, sendo ambas as acepções possíveis se se tem em vista o “risco de se expor” no ato da escrita, que em **A educação pela pedra** é submetido a uma regulação radical.

⁵⁷ Em sua leitura do poema, Marta Peixoto (1983, p.181) observa: “Estas coisas construtoras ou construídas transformam-se em módulos — palavra que significa medida reguladora de uma obra arquitetônica, e unidade planejada segundo determinadas proporções para que possa formar com outras análogas um todo passível de várias combinações — sugerindo a função tanto de padrão regulador como de parte constituinte que as referências a coisas visuais, sólidas e nítidas desempenham na poesia de João Cabral”.

⁵⁸ Pelo problema de morte/vida que atualiza, essa questão será retomada no capítulo seguinte, que se propõe a uma análise mais detalhada das figurações da faca, já que estas, na obra cabralina, abrangem as imagens relativas ao “chifre do touro”.

Como ocorre com a memória, a temática do tempo que a ela se vincula também se desenvolve com mais intensidade nas obras seguintes, mas nem por isso sua presença é menos decisiva. A exemplo do que já ocorria nos livros anteriores, em **A educação pela pedra**, a tematização do tempo, confundindo-se com o problema da morte, aponta para a constante tensão entre a consciência do vazio e a vontade de concreção, entre o fluir e a contenção, a fugacidade e a 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 *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*”, 1997b, p.36).

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) (1997b, p.10).

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 imovimento
que há pouco imitara dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré) (1997b, p.10).

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”. É a “veemência passional da preamar”, negada, mas ainda assim presente.

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 (1997b, p.37-8).

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”⁵⁹ (1997a, p.321-5). 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 (1997b, p.38).

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 o que 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 ao tempo e/ou ao habitante).

⁵⁹ Em **A educação pela pedra**, tempo, deserto, e alpendre também são retomados conjuntamente em “Mesma mineira em Brasília”: “Aqui, as horizontais descampinadas / farão o que os alpendres remansos, / alargando espaçoso o tempo do homem / de tempo atravancado e sem quando” (1997b, p.18).

A isso se acrescente a seguinte passagem do poema permutativo “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 atraí,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se, ser; a Caatinga fere
e a idéia-fixa: com seu vazio em riste (1997b, p.25).

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 neste 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 (1997b, p.25-6).

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, neste último caso, no espaço contrário à vida, há quem (ou o que) viva mesmo assim; e é precisamente aqui o ponto em que a problemática da morte na obra revela toda a sua amplitude. Entre o inóspito e o hospedado, o hospital:

O poema trata a Caatinga de hospital
pela ponta oposta do símile ambíguo;
por não deserta e sim, superpovoada;
por se ligar a um hospital, mas nisso.
Na verdade, superpova esse hospital
para bicho, planta e tudo que subviva,
a melhor mostra de estilos de aleijão
que a vida para sobreviver se cria,
assim como dos outros estilos que ela
a vida, vivida em condições de pouco,
monta, se não cria: com o esquelético
e o atrofiado, com o informe e o torto;

estilos de que a catingueira dá o estilo
 com seu aleijão poliforme, imaginoso;
 tantos estilos, que se toma o hospital
 por uma clínica ortopédica, ele todo (“O hospital da Caatinga, 1997b, p.24).

Em poucas linhas, Secchin (1999, p.300) define 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”. As considerações que se seguem vão ao encontro dos paradoxos levantados ao longo desta dissertação: 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).

Ainda que aplicáveis a toda a temática sertaneja de João Cabral, tais questões são particularmente notórias em **A educação pela pedra**:

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”, 1997b, p.5).

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. Ironia cruel,

metalinguagem; o homem com boca de bicho que fala (pouco), valendo-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 freqüentes na obra, algumas abertamente relacionadas ao fluxo da vida e do tempo que o rio, personificado, exprime na “língua da água”:

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”, 1997b, p.22).

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 (1997b, p.23).

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 mais representativos de **A educação pela pedra**, o sempre citado “Rios sem discurso”:

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 (1997b, p. 21).

O texto, dos mais conhecidos de João Cabral, recebeu da crítica análises minuciosas, livremente retomadas na breve leitura que se segue⁶⁰. 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”. Apesar do *enjambement*, a pausa não se atenua, sendo, pelo contrário, reforçada. Corta-se o verso.

Anunciadas desde o título do poema, as analogias entre o rio e o discurso poético são intensificadas ao decorrer do texto por processos de “migração de signos” de um campo

⁶⁰ Ver, em especial, BARBOSA, 1975, p.215-8; CARONE, 1979, p.23-39; SECCHIN, 1999, p.236-8.

lexical a outro, com conseqüente “disseminação de sentidos”⁶¹, recurso, aliás, amplamente empregado pelo poeta. 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 grandiloqüência 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 “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 comunicação, mais do que a mensagem em si, é uma forma de combate.

Que mesmo depois de reatado, o discurso já não possa fluir com facilidade, eis uma característica de “Rios sem discurso” que, como se vê, estende-se a todos os poemas de **A educação pela pedra**. Ao contrário do que possa parecer à primeira vista, essa constante obstrução da leitura não se opõe a algumas importantes particularidades formais do livro, que apresenta, em relação às obras anteriores, versos mais extensos, inclinados à prosa, com grande valorização da sintaxe lógico-discursiva (NUNES, 2007, p.95-100). Antes, tais particularidades são colocadas a serviço da obstrução anti-melódica; são estratégias coordenadas pelo “pensamento de pedra”. Isso fica claro em “Catar feijão”:

Catar feijão se limita com escrever:
jogam-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;

⁶¹ “Migração de signos” e “disseminação de sentidos” são processos lexicais discutidos por Hugo Mari (2008). A migração indica “a possibilidade de transposição de signos de um campo lexical para outro(s), podendo resultar em novas condições de significação e de referência [...] É ela que flexibiliza o processo de seleção lexical na construção de significados não-naturais, ao transpor para um campo lexical componentes até então inusitados”. Disso resulta a “disseminação de sentido, ou seja, o sentido de um determinado campo espalha-se por signos que nele são inseridos”. O fenômeno, portanto, “se refere ao fato de o signo transposto para um novo campo lexical sofrer um ajuste na sua significação que é determinada, localmente, pelo sentido dominante naquele campo que abrigou o signo” (MARI, 2008, p.110-4). É oportuno sublinhar ainda que, para o autor, trata-se de processos que demarcam “um território de emergência do sujeito”, uma vez que a tensão gerada no código pelas novas significações que surgem em relação aos significados previstos na dimensão do sistema é, necessariamente, orientada para a obtenção de determinados efeitos de sentido. (MARI, 2008, p.107-8).

e depois, joga-se fora o que boiar.
 Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco (1997b, p.16-7).

A aproximação é insólita, mas, de imediato, a circunscrição da atividade de escrever à de catar feijão faz com que esta retire daquela o que possa haver de sublime e extraordinário. A semelhança (anti-lírica) se concentra no trabalho de seleção e, em parte, naquilo que cada atividade visa selecionar: o grão (ou palavra) que não seja “leve e oco, palha e eco”. À parte isso, o que não convém à atividade de catar feijão, vem a ser o que convém à escrita:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviante, flutual,
 açula a atenção, isca-a com o risco (1997b, p.16-7).

O poema não se esquiva de aliterações no mínimo incomuns na linguagem “dita poética”. Pela obstinação com que João Cabral se volta contra a musicalidade do verso e por sua minúcia formal, de arquiteto artesão, é possível até mesmo supor que exista uma motivação nas duas homofonias do poema (ou cacofonias, segundo padrões clássicos). A suposição é reforçada se se leva em consideração a proximidade semântica entre os signos envolvidos. No terceiro verso da primeira estrofe, na elipse de “água” pode-se ler “nada”; no segundo verso da estrofe seguinte, na elipse de “risco” lê-se “o dique”. Ainda no segundo verso, atente-se para as duas recorrências do termo “entre”, respectivamente, como preposição e como verbo flexionado.

Ademais, o risco evitado ao se catar o feijão, é justamente o que, em termos drummondianos, orienta a “procura da poesia” empreendida por João Cabral; a palavra que “não se dissipa” no “rio difícil” do poema; a pedra propositadamente colocada no caminho da leitura “fluviante, flutual”⁶².

Este talvez seja o último avatar de um *pathos* da pedra, seu definitivo advento ao modo de ser da poesia cabralina. O poema-título ajuda a esclarecer a questão:

Uma educação pela pedra: por lições;

⁶² Tais neologismos são exemplos de motivação do signo, o mesmo sendo válido em relação ao verbo “iscar”, no último verso do poema, que pode ser lido no sentido de “pesca” — “o que se captura no rio” — ou no sentido mesmo de “açular” — “estímulo, incitação ao ataque”.

para aprender da pedra, freqüentá-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 (1997b, p.7).

O texto convida a uma brevíssima recapitulação, lembrando que as distinções a seguir são de caráter expositivo, pois um único poema pode conglomerá-las (como é o caso do poema acima). A pedra surge na poesia de João Cabral como elemento de contenção e permanência, em oposição ao que foge e ao que morre (a *pedra* se opõe à *perda*); ela atua, portanto, como uma instância de negação do sujeito, uma espécie de musa ao avesso: Medusa⁶³. Paradigma da concretude, em oposição à interioridade, a pedra logo se associa à construtividade do poema, como elemento presente na estrutura e edificação do texto e, conseqüentemente, presidindo a autonomia deste em relação àquele que escreve. De matéria poética a material de construção. No rastro da desapareição do sujeito que tal construção postula, a pedra, em sua inorganicidade, marca a mineralização de tudo o que vive e, ao mesmo tempo, a condição de vida de tudo o que se escreve. A positividade de seus atributos negativos, arduamente conquistada, faz com que ela se associe não apenas à hostilidade do Nordeste, como também à capacidade de resistência do nordestino. Mediante processos miméticos, a pedra articula os quadros referenciais eletivos do poeta ao modo de ser do poema. Dessa maneira, sua transposição da paisagem nordestina para as propriedades fonéticas, morfológicas, sintáticas e semânticas do texto acaba por incidir sobre a leitura. Tendo na pedra o modelo do que é dito e dela extraindo um modo de dizer, a comunicação que o poeta busca estabelecer com o leitor é, portanto, dura, seca, agressiva e, mais do que desconfortável, é dolorosa.

⁶³ A colocação busca aproveitar a expressão de Benedito Nunes (2007), relativamente ao “medusamento interior”, associando-a ao pensamento de Agamben (2006, p.107), que resgata na imagem da musa um antigo ideal de impessoalidade: “Musa é o nome que os Gregos davam a esta experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética. Platão, no *Íon*, apresenta como caráter essencial da palavra poética o de ser [...] uma ‘invenção das Musas’, e de escapar, portanto, necessariamente, àquele que a profere”.

O poema que intitula a obra apresenta “duas educações” pela pedra. Na primeira estrofe, são quatro as lições, “de fora para dentro”, para quem “frequenta” a pedra como uma escola. Lições de dicção (a “voz inenfática, impessoal”); de moral (a “resistência fria ao que flui e a fluir, a ser maleada”); de poética (a “carnadura concreta”); e de economia (“seu adensar-se compacta”). Todas as lições são de “poética”, apesar da diferenciação. As três últimas têm em comum a noção de solidez e densidade. Já a primeira lição é retomada ao final da estrofe por significantes que, além da “dicção”, indicam também a “aprendizagem da leitura” pela pedra: “cartilha muda” “para quem soletrá-la”.

A segunda estrofe é de tal modo sucinta que chega a ser enigmática. Essa “outra educação” 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”. É curioso o fato de um poema que concentra todas as coordenadas da petrificação poética da escrita cabralina terminar com a palavra “alma”. O poeta concretiza o que há de mais imaterial, o que, por definição, não pertence à natureza da matéria. 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 e ao analfabetismo, ser atribuída à operação de tornar real o que não se pode ver). Mas a petrificação da alma (ou interiorização da pedra) remete também ao estatuto antagônico do sujeito que se constitui no fazer poético: dizer que “uma pedra de nascença entranha a alma”, equivale, por um lado, a dizer que a vida, de algum modo, já nasce morta; por outro, equivale também a dizer que, na vida, entranha-se algo que resiste à morte. Educação pela pedra, nesse sentido, é também educação pelo que (não) morre.

Os versos de “O sertanejo falando” estabelecem um nítido diálogo com o poemático:

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 (1997b, p.4).

Já de início, o poema se vale de uma locução comum no espanhol, mas condenada na língua portuguesa: “a nível de”⁶⁴. A fala do sertanejo engana por parecer doce e enfeitada, encobrindo a “pedra de nascença” que a sustenta:

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 (1997b, p.4).

Sob a “entonação lisa”, o “idioma pedra” fere; nele, o que parece enfeite é violência. É o tom dessa agressividade — e não o de uma complacência piedosa — que prevalece na crítica ferina de “The Country of the Houyhnhnms”, poema que (re)alegoriza a sátira de Swift. O sertanejo, comparado aos desprezíveis *Yahoos* da narrativa de Gulliver, passa a ser aquilo “de que se fala”:

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 (1997b, p.26).

Logo se vê a distância que separa a poesia cabralina de uma arte moralizante e apologética, pois, como já foi dito — e o poema em questão mais do que evidencia — para João Cabral, não há positividade que não seja dependente de uma lógica negativa:

Ou para quando falarem dos *Yahoos*:
não querer ouvir falar, pelo menos;
ou ouvir, mas engatilhando o sorriso,
para dispará-lo, a qualquer momento.
Aviar e ativar, debaixo do silêncio,
o cacto que dorme em qualquer *não*;
avivar no silêncio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto *não* (*grifos* do autor) (1997b, p.26).

Quando a negação se desloca da ação de falar para a de ouvir, o sorriso é convertido em arma; o silêncio, em atitude de ataque. Voltada contra a morte que conceitualmente a constitui, essa mesma negatividade — indicadora de outras tantas marcas do sujeito ao longo

⁶⁴ Pode-se aplicar a tal ocorrência uma colocação adaptada de Deleuze e Guattari (1997, p.47): um desvio dessa natureza é “um marcador de poder antes de ser um marcador sintático”.

da obra cabralina — está presente em dois dos poemas mais mordazes de **A educação pela pedra**: “O urubu mobilizado” e “Duas das festas da morte”.

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 (1997b, p.8).

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
repona 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 (1997b, p.8).

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 (1997b, p.4).

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 (1997b, p.5).

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”.

De todas as qualidades da pedra, o humor que João Cabral associa à idéia de morte elege a pedrada.

Autonomia do poema e de seus processos referenciais, subjetividade, crítica sócio-histórica, negatividade (da palavra poética, do sujeito, da comunicação, do silêncio, do aprendizado, da finitude, do “real” e da memória): as direções em que a problemática da morte se desenvolve em **A educação pela pedra** são mantidas na obra posterior do poeta. A grande diferença talvez esteja nas possibilidades de leitura que se abrem a partir da resignificação dos termos envolvidos na discussão. É o que se busca demonstrar nas páginas seguintes, dedicadas à interpretação de **A escola das facas**.

CAPÍTULO 4: A VIDA COMO VERTIGEM, ESCOLA DAS FACAS

Em entrevista de 1980, ano de publicação de **A escola das facas**, João Cabral comentava da seguinte maneira as razões que o levaram a se decidir pelo título da obra:

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 (apud ATHAYDE, 1998, p.117).

A denegação do poeta torna a confessa imitação de Molière ainda mais sugestiva. A aproximação entre a faca e a mulher não é nova nem acidental na poesia cabralina e são várias as pistas nesse sentido — pistas muitas vezes encobertas, já que uma das peculiaridades da faca é justamente sua não-evidência: “Forçoso é conservar / a faca bem oculta / pois na umidade pouco / seu relâmpago dura”, dizia o poeta em “Uma faca só lâmina”. A presença de Pernambuco no “título original” e nos temas do livro é mais um componente dessa associação possível: “Pernambuco, tão masculino, / que agrediu tudo, de menino, / é capaz das frutas mais fêmeas / e da femeeza mais sedenta” (1997b, p.112) — eis os versos iniciais de “As frutas de Pernambuco”, poema que figura entre os mais eróticos de **A escola das facas**. A faca é fálica — anagramaticamente, inclusive. Daí, de imediato, a interessante associação com Pernambuco, masculino e agressivo⁶⁵. Mas para que esse elo, desde logo, não pareça simplista, vale sublinhar que, assim como é fálica e viril, a faca pode ser “castradora”. Seu principal atributo, aliás, é o poder de corte e subtração, força negativa que o poeta com tanto estro aplica à sua escrita.

É nessa acepção subtrativa que a faca surge na obra de João Cabral, aparando o lápis e o livro do poeta no poema “A mesa”, de **O engenheiro** (1997a, p.38-9). A partir de então, sua presença na poesia cabralina passa a ser cada vez mais decisiva (e literalmente). 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 (1997a, p.56). Flácida e 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

⁶⁵ Em **Paisagens com figuras** já se encontrava uma caracterização parecida: “Em termos de uma mulher / não se conta é Pernambuco: / é um estado masculino / e de ossos à mostra, duro, / de todos, o mais distinto / de mulher ou prostituto, / mesmo de mulher virago / (como a Castilla de Burgos)” (“Duas paisagens”, 1997a, p.141).

rio mendigo, “espada de líquido espesso”, que corta a cidade como se corta, com a espada, uma fruta (1997a, p.73-6). A partir de “Uma faca só lâmina”, a faca se torna uma “idéia fixa” do poeta — expressão que, coincidentemente ou não, também aparece pela primeira vez em um poema de **O engenheiro**, ligada ao ato da escrita e em equivalência sintático-semântica com a “emoção extinta”: “Carvão de lápis, carvão / da idéia fixa, carvão / da emoção extinta, carvão, / consumido nos sonhos” (“A lição de poesia”, 1997, p.43-4).

Com a “idéia fixa”, a emotividade e a obsessão tornam-se noções constitutivas da faca. Esta, contudo, predominará sempre sobre a interioridade daquelas, pois a faca concretiza a abstração das emoções, fazendo com que a inquietação subjetiva se converta em um instrumento de lucidez e vivacidade. Em João Cabral, essa conversão recebe desde logo uma serventia: da faca vem o corte entre a emoção do sujeito e a expressão poética — o que, no entanto, não resulta em uma expressão desprovida de emotividade (tampouco subjetividade). Muito pelo contrário: apesar de suas declarações contraditórias a respeito do lugar de emoção na atividade literária, João Cabral, sabendo que a poesia é linguagem afetiva, acredita que a tensão emocional deva incidir não sobre os sentimentos do “eu” e, sim, sobre a atividade de leitura, a partir de um trabalho racional que mobiliza procedimentos e estratégias de diversas ordens para fazer com que o poema, como já foi dito, funcione à maneira de uma “máquina de comover”⁶⁶. Por outro lado, como se tem enfatizado nos capítulos anteriores, esse esforço racional não deixa de ser uma forma de subjetividade e, nele, a instância subjetiva acaba por ser indicada, ainda que por subtração (e por subtrair-se), como ocorre com a faca. E, aqui, o que se aplica ao sujeito aplica-se também ao problema do feminino na poesia de João Cabral e, por desdobramento, ao problema do amor e do erotismo. Utilizando um termo da epígrafe de **A escola das facas**, pode-se dizer que tais problemas encontram-se profundamente *enraizados* na poética cabralina, e, por isso mesmo, dissimulados, mesmo quando abordados do modo mais direto e claro.

Atente-se para um dos traços fundamentais da faca desenvolvidos em “Uma faca só lâmina”: a “fome pelas coisas / que nas facas se sente”, noção reforçada em diversos poemas subseqüentes e retomada sob novos ângulos em **A escola das facas**. Reduzida à lâmina, a faca traduz em si a “ausência ávida” que simboliza. Sua fome insaciável torna a escassez autônoma

⁶⁶ A despeito das declarações contraditórias de João Cabral e da importância da emoção no ato da escrita e no ato da leitura, as duas citações a seguir, quando comparadas, falam por si. Em entrevista de 1986: “Eu não creio que alguém escreva com emoção. Com emoção um sujeito comete um crime, pratica atos irracionais. E escrever é um ato racional. Mas você pode escrever friamente uma coisa que contenha emoção para o leitor. Com emoção não se escreve uma obra de arte” (*apud* ATHAYDE, 1998, p.28). Em entrevista de 1976: “Escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem riscar, não entendo. Se a coisa é levada com tranqüilidade, obtém-se um frescor de laranja, e quase sem laranja. É necessária uma tensão interior” (*apud* ATHAYDE, 1998, p.30).

e ativa: “Podes abandoná-la, / essa faca intestina: / jamais a encontrarás / com a boca vazia” (1997a, p.185). Mas trata-se de uma agentividade particular: a faca pode atuar como agente de uma ação, mas enquanto instrumento, não dispensa de todo o sujeito que a opera (ou, dizendo de outra forma, o sujeito que, *com ela*, opera a linguagem).

Se se recua para a fase inicial do poeta, é possível encontrar, desde “Os três mal-amados”, indícios de uma conexão entre a fome, o feminino e a despersonalização da escrita: “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” (1997a, p.21). Configurados de maneira muito mais rígida e alegórica, indícios semelhantes podem ser encontrados em “Uma faca só lâmina”⁶⁷, alguns já assinalados de passagem no segundo capítulo deste trabalho, como, por exemplo, a própria dedicatória a Vinicius de Moraes. Como se realizasse uma “educação pela lâmina”, João Cabral 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 feminino-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?

Há, no poema, um trecho instigante nesse sentido, em que a origem da ausência é relacionada a uma ação de outrem. 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” (1997a, p.191). Igualmente instigantes são os versos seguintes:

O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando

⁶⁷ “É um poema de amor”: a declaração é do próprio João Cabral a propósito de “Uma faca só lâmina” e merece ser registrada, ainda que com bastante reserva, pois a não revelação do comparado oculto é constitutiva do poema, assim como as lacunas do enunciado e a incerteza de suas significações. A declaração foi feita em entrevista a Arnaldo Jabor, de setembro de 1991. Na ocasião, os comentários do autor a respeito do poema são de tal modo confessionais que assumem um tom irônico. Referindo-se às duas últimas estrofes do poema, João Cabral afirma: “‘Prima’ ali não é a primeva, ou ‘originária’, não... É minha prima mesmo [...] Ela é a razão do poema”. (*apud* ATHAYDE, 1998, p.112). No contexto do estudo aqui desenvolvido, a observação não deixa de ser relevante. “Prima” seria um substantivo e não um modificador de “realidade”, e, além disso, funcionaria como vocativo, explicitando o interlocutor da última seção do poema — a única seção em que o poeta se manifesta na primeira pessoa. Corrobora essa leitura o fato de a palavra “prima”, em suas duas ocorrências, ter sido grafada entre vírgulas. Todavia, outras tantas possibilidades de leitura perseveram. De todo modo, a “realidade prima”, inacessível à palavra poética, será o fracasso e, ao mesmo tempo, a força-motriz do poema.

[...]

Como naquela história
por alguém referida
de um homem que se fez
memória tão ativa

que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada (1997a, p.191-2).

Não se encontram no poema esclarecimentos sobre a “referida história”. Mas nas poucas palavras que a mencionam, é possível inferir uma relação de contigüidade entre mão e faca. E manejada sem cabo, a faca reverte sobre a mão a expressão de sua ferida. Sendo válida a conotação feminina/amorosa da ausência, é possível pensar que o poema, anti-órfico, destitui não apenas a faca, mas o próprio *pathos* poético de suas “serventias” usuais. Este é 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”, investindo “contra a poesia dita profunda”: despoetiza o sentimento afetivo/passional 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”.

Sobre “Uma faca só lâmina”, Haroldo de Campos (1970, p.73), em uma célebre colocação, diz que “a psicologia” de João Cabral “vira fenomenologia da composição”. Portanto, nos procedimentos imagéticos do poema, encontra-se uma maneira de compreender melhor algumas das particularidades da faca elencadas até aqui. A atuação dessa “faca íntima” sobre o panorama referencial do poeta é conhecida, “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 (1997a, p.194).

Em termos de imagem, a passagem da tormenta subjetiva à exterioridade lancinante assume um aspecto pictórico. De imediato, o trecho remete à técnica cubista, estimada por João Cabral desde sua estréia na literatura: desautomatização do olhar e exibição da face de poliedro dos objetos. Mas há, ainda, outra possível referência artística, no caso, ao neoplasticismo de Piet Mondrian, que, dentre outras características, conjugava abstração e equilíbrio, rigor construtivo e impessoalidade, força e contenção — qualidades ainda mais caras ao poeta pernambucano. São estreitas, por exemplo, as relações entre “Uma faca só lâmina” e o poema “No centenário de Mondrian”, incluído em **Museu de tudo**. Dialogando com a obra do pintor holandês, o poema também fala da “alma” centrada em uma “idéia 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: “só essa pintura / de que foste capaz / apaga as equimoses / 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 teu extremo” (1997b, p.51). Ao reverenciar os cortes precisos da obra de Mondrian, o poeta parafraseia o próprio desafio de “Uma faca só lâmina”: atingir, por meio “de clara construção, / desse construir claro / feito a partir do não”, o ponto em que a alma se dispersa e a inquietação, antes subjetiva, numa “explosão fria”, transfere-se para a “coisa em si”.

Que nessa inquietação formula-se o problema do feminino, sugere-o indiretamente “Escritos com o corpo”, poema erótico de **Serial**, que compara uma mulher aos quadros de Mondrian⁶⁸. Indo-se um pouco mais longe nessa geometrização dos afetos, seria possível até mesmo deduzir a presença dos “perfis quadrados” do pintor holandês no título e no esquema da obra em que João Cabral inaugura (ao menos de modo explícito) a temática erótico-feminina em sua poesia: **Quaderna**.

Cumprir destacar ainda um outro importante aspecto dessa temática, igualmente relacionado às figurações da faca e, de certa forma, relacionado à leitura mondrianesca de João Cabral (no sentido de “lançar ao fazer / a alma de mãos caídas, / e ao fazer-se, fazendo /

⁶⁸ “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 [...] se descobre que existe nela / certa insuspeitada energia / que aparece nos Mondrians / se vistos em pintura viva” (1997a, p.284).

coisas que a desafiam”, 1997b, p.52): trata-se da relação Pernambuco/Andaluzia, ou mais especificamente, Sertão/Sevilha. Presente na poesia cabralina desde **Paisagem com figuras**, tal relação é condensada em “Autocrítica”, poema de encerramento de **A escola das facas**:

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 (1997b, p.140).

A posição do poema no livro é estratégica, pois pontua a presença de Sevilha na obra — presença não de todo evidenciada, já que o livro dedica-se integralmente à temática pernambucana. Note-se, contudo, que é da experiência andaluza, “fêmea e viva”, que parte o desafio de “dar a ver” o Sertão (masculino e *sub-vivo*, hostil e sobrevivente). “Ferir” e “desferir” são ações recíprocas, mas que podem variar significativamente de acordo com essa diferença entre os dois lugares-coisas de que partem e aos quais retornam sob a forma de imagens. Por outro lado, os dois espaços podem caber em um único verso, como ocorre no poema. Tomando-se o conjunto da obra, esse dado é sugestivo, pois, em **A escola das facas**, é como se o poeta relesse a experiência sertaneja com olhos de andaluz. A observação, de certa maneira, aponta para a questão colocada no início deste capítulo.

Em sua complexidade, a aproximação entre faca e mulher tem múltiplos e esquivos desdobramentos, não sendo, portanto, casual, sobretudo no contexto de um livro que introduz de modo tão decisivo a subjetividade dos afetos e da memória na poesia cabralina. Nessa própria abertura a dimensões até então evitadas pelo poeta, é possível identificar mais um traço marcante da presença andaluza, assinalado de passagem no capítulo anterior: *exponerse*. Não será esse o “desafio demente” da escrita poética?

Eis um dos pontos em que a relação entre morte, vida e escrita apresenta-se com mais intensidade na obra de João Cabral: “fazer no extremo, onde o risco começa”, como dizia o poeta em “Coisas de cabeceira: Sevilha”. A esse fazer, poder-se-ia acrescentar: no “extremo do ser” (e, talvez, já não mais de si). Esse risco parece ter sido assumido plenamente em **A escola das facas**⁶⁹, daí mais uma particularidade do título da obra: a faca, na poesia cabralina, associa-se ao desafio de sondar os limites da escrita e de se expor (por esquiwa) no que se

⁶⁹ A considerar o poema de abertura de **Museu de tudo**, nesse “risco” reside uma das duas grandes diferenças entre o livro de 1974 e **A escola das facas**. A outra diferença em relação ao livro de 1980 estaria na estruturação “vertebrada” que o poeta diz faltar a **Museu de tudo**.

escreve, como na atividade de um toureiro que, com o mínimo de movimento, busca conter a força indomável do touro.

O fascínio que as touradas exerceram em João Cabral, desde sua primeira estadia na Espanha, disseminou-se ao longo de toda sua obra. Para o poeta pernambucano, as touradas continham um modelo de poética. Em carta a Manuel Bandeira, em setembro de 1947, João Cabral, iniciando-se nas artes tipográficas, relatava seu projeto, nunca concluído, de organizar uma antologia com poemas sobre as “corridas de touros”. Alguns trechos da carta 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” aparece nos versos finais de “Psicologia da composição”. Menos de dez anos depois, a lembrança de Manolete seria transformada em lição de poesia:

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
 o toureiro mais agudo,
 mais mineral e desperto

[...]

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

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 sem poema (“Alguns toureiros”, 1997a, p.132).

Lições semelhantes podem ser encontradas em poemas de **Agrestes** (“Lembrando Manolete”) e de **Andando Sevilha**, o último livro publicado pelo poeta (“Manolo González” e “Miguel Baez, ‘Litri’”). São lições constitutivas do fazer literário cabralino e, nelas, pode-se perceber mais claramente a relação entre o chifre do touro e a faca: ambos são forças indomáveis com as quais o poeta/toureiro deve lidar no instante extremo da criação, sem floreios, sem lirismo, contando apenas com a primazia da técnica sobre a força bruta⁷⁰. A sagacidade técnica e a indomabilidade, portanto, estão em mútua correspondência. Veja-se, no poema acima, o lado oposto do cálculo, da precisão, do número, da geometria... O lado do touro, fluido aço da vida: tragédia, vertigem, emoção, susto, morte.

A aproximação entre a criação literária e o duelo contra o touro marca a célebre proposição de Michel Leiris (2003) em “Da literatura como tauromaquia”, texto de abertura de seu livro de memórias. Independente do fato de João Cabral conhecê-la ou não, a questão colocada logo de início pelo escritor francês poderia ter sido conceitualmente formulada pelo poeta pernambucano:

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).

Não menos sugestiva é a proximidade entre o “chifre do touro”, tal como Leiris o concebe, e a faca de João Cabral: em ambos os casos, o que está em jogo é uma obsessão e a necessidade de olhá-la de frente, aceitando o risco de exposição que ela representa para o ato da palavra⁷¹. De certo modo, esse é o risco assumido em **A escola das facas**, com a grande

⁷⁰ O poema “Diálogo”, incluído em **Paisagens com figuras**, talvez seja o exemplo mais esclarecedor da relação entre a tauromaquia, a faca e o *cante* andaluz: “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” (1997a, p.137). Outros exemplos igualmente esclarecedores poderiam ser elencados. Para sublinhar a questão erótica que sobre tal relação se insinua, basta lembrar “a figura desafiante” da mulher em “Estudos para uma bailadora andaluz”: “nela também se adivinha: / mesmo gosto dos extremos, / de natureza faminta [...] Ela tem em sua dança / toda a energia retesa / e todo o nervo de quando / algum cavalo se encrespa” (1997b, p.199-206). Por fim, cumpre destacar a colocação do próprio autor, em entrevista de 1989: “Todo baile andaluz, toda corrida de touros, são do acervo da morte” (MELO NETO, 1989, p.30).

⁷¹ A leitura que Blanchot faz do prefácio de Leiris merece ser destacada por seus pontos de tangência com o 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” (BLANCHOT, 1997, p.236).

diferença de que, no livro de Cabral, diferentemente do que ocorre em **A idade viril**, de Leiris, a natureza erótico-passional das obsessões permanece, muitas vezes, velada sob o rígido controle formal da expressão empedernida. Velada, mas não menos atuante.

Outra pista nesse sentido é dada pela epígrafe de **A escola das facas**, que cita um verso de Yeats: “*rooted in one dear, perpetual place*”. Publicado em 1921, o poema do qual a citação foi retirada tem o instigante título de “*A prayer for my daughter*”, poema familiar (diga-se, patriarcal) e autobiográfico, marcadamente atravessado por uma inquietação feminino-amorosa. No co-texto do verso citado, o poeta em prece, especulando sobre o futuro da filha, enuncia seu desejo: “*O may she live like some green laurel / Rooted in one dear perpetual place*” (YEATS, 2000, p.160). João Cabral suprime o termo comparado (como fizera em “Uma faca só lâmina”) e introduz uma vírgula entre “*dear*” e “*perpetual*”. Com isso, não apenas substantiviza o adjetivo: substantiviza um sentimento.

Do mesmo modo com que o capítulo anterior enfatizava, logo de início, a formalização rigorosa de **A educação pela pedra**, a explanação inicial deste capítulo teve por objetivo destacar a potencial resignificação que **A escola das facas** opera na poesia de João Cabral. Cumpre agora explorar, nos poemas do livro, os meandros de tal resignificação, buscando avaliar em que medida a problemática da morte atua nesse processo.

Apesar de relativizados, em comparação com o rigor ímpar de **A educação pela pedra**, os princípios básicos da composição cabralina são mantidos em **A escola das facas** — 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 carta e 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 dactilográfá-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 (1997b, p.94-5).

A tematização do processo criativo é feita sob o ângulo da doença, do sofrimento e da morte. O poeta sofre de um mal “incurável”: a poesia. A “anatomia” do livro é comparada à anatomia humana. A relação entre o poeta e o livro inacabado é a de um cirurgião que cria amputando (de si) a criação. Embalsamado, o cadáver do livro já não se decompõe. A anatomia converte-se em *autonomia* e o texto sugere que é nessa transição que se situa a “doença” literária. Um poema “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”. A última estrofe lembra o desafio tauromáquico: a força de alastramento do poema é incontrolável; o “potro solto” retoma as imagens de indomabilidade da flauta anfiônica e da palavra esvaziada de “Psicologia da composição”. O fechamento do texto, mais uma vez, traz à cena o paradoxo de morte e vida do qual resulta a autonomia poética: para viver em si e por si, o poema necessita morrer em quem o escreve. Aqui, contudo, pode-se ir um pouco além: a vida extra e intratextual do poeta, ambigualmente, também depende dessa cisão. Extratextual: mais uma vez, João Cabral anunciava o fim de sua carreira literária, devido ao esgotamento proporcionado pela escrita. Intratextual: o poeta voltaria a escrever e a anunciar outras vezes seu desejo de abandonar a literatura. Se isso ocorre, talvez seja porque, apesar do esgotamento e da anulação pressupostos pela escrita, o sujeito que escreve se constitui nesse mesmo ato que o exaure e

suprime: “Sem escrever eu não existo”⁷², disse numa ocasião o autor; “escrever é sempre estrear-se”, argumentaria ele no último poema de **Agrestes**, exemplificando o argumento com uma pergunta desconcertante a seu modo: “Quem pode usar da experiência / numa recaída de tifo?” (“O postigo”, 1997b, p.276).

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 esboçado em **Museu de tudo**, os demais 44 poemas do livro têm por denominador comum a memória. A vertente autobiográfica, apesar de decisiva, apresenta-se intercalada a outras vertentes de uma memória que é pessoal, coletiva, histórica, cultural, artística e poética, sobretudo.

Em “Uma faca só lâmina”, a faca, designando uma ausência, ligava-se à memória/lembança. Portanto, sua ocorrência no título de uma obra memorialística não deixa de atualizar essa associação. Em “Menino de engenho”, primeiro poema do livro, uma 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 (1997b, p.96).

O poema, já no primeiro verso, aproxima cana e faca. À semelhança do que ocorre em **A educação pela pedra**, entre a pedra e o sertanejo, trata-se de uma aproximação fundamental no conjunto de **A escola das facas**, com a qual o poeta sublinha a interdependência de dois dos elementos mais amplamente trabalhados no livro (e em sua poesia, de modo geral). Em “Menino de engenho”, a aproximação é reveladora. A cana incorpora o poder de corte da foice que a corta. Apesar da agressividade — ou talvez por conta dela — a incorporação é como que erótica: “um dar-se mútuo”. Por sua vez, infere-se, o

⁷² Em entrevista para o *Diário de Pernambuco*, em maio de 1969 (apud ATHAYDE, 1998, p.29).

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 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 ataca as duas pontas do livro: por trás do desejo de “dar a ver” os objetos, está a cicatriz oculta de uma faca entranhada na alma.

Veja-se como essa interiorização é trabalhada no poema que intitula o livro:

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 (1997b, p.109).

O texto é uma espécie de continuação de “Aguilhas”, poema incluído em **A educação pela pedra**. A escola, no caso, é o litoral nordestino, primeiro, com seus coqueiros, de voz úmida, “côncava, curva, abaulada” (Cf. “A voz do coqueiral”, p.108); depois, com a voz seca de seus canaviais, que o vento folheia, como a um livro que o ferisse (Cf. “A voz do canavial”, p.98). 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. À maneira do que se propunha no poema-título do livro de 1966, 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, assim, recuperar aquela declaração apresentada no início deste capítulo, relativamente à “imitação de Molière”. O poeta, aludindo, talvez, ao próprio percurso formativo através do vento que migra do litoral para o Sertão, 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 noção:

“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.

Não dá peixes que a peixeira,
docemente corte em postas:
cavalas, perna-de-moça,
carapebas, serras, ciobas.

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 (1997b, p.117-8).

Mantendo o movimento de interiorização do texto anterior, do litoral para o Sertão, o poema agora relativiza o poder de corte da faca para prismatizá-la em seu potencial de perfuração. 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 contra-resistência: “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 do verbo “contar”, mas também sua polissemia, estabelecendo um jogo semântico no qual a “peixeira que corta” se associa àquilo que indiretamente se *conta* do Nordeste, ao contrário do punhal que fala “em objeto direto” — e diretamente ao objeto, sem cortes ou *pré*-posições.

Como se pode perceber nos poemas até então trabalhados, o que as figurações da faca têm de metapoético, erótico e autobiográfico, não se separa do espaço social e histórico de que partem e em nome dos quais (ou contra os quais) se manifestam. A melhor representação desse amálgama da memória talvez esteja nas imagens da cana. Se o espaço de que se fala é o do senhorio, a cana traz em seu bojo a herança precária dos latifúndios e da mão-de-obra escravizada, como em “Fotografia de engenho Timbó”:

Casas-grandes quase senzalas,
como a desse Engenho Timbó
que tenho na minha parede
(casa onde nasceu uma avó).

O tudo em volta é sempre a cana,
que sufoca tudo, como a asma
e só se abre em poucos terreiros,
guardados a ponta de faca (1997b, p.102).

A decadência do engenho é reforçada pela inversão irônica de suas grandezas. Maior de que a Casa-grande é a opressão da aristocracia canavieira; e maior do que sua ruína é a fragilidade daquilo que sustenta sua nobreza:

A Casa-grande é menos grande
do que a estrebaria e a senzala,
do que a moita morta do engenho,

de que só resta a ruína rasa.

O que de Casa-grande havia
nesse Timbó de um Souza-Leão?
Entre urinóis, escarradeiras,
um murcho, imperial, brasão (1998b, p.102).

Em “A cana e o século dezoito”, a situação é diversa. A cana, antropomorfizada, torna-se enciclopédia de sobriedade poética:

A cana-de-açúcar, tão mais velha,
que o século dezoito, é o que o expressa.

A cana é pura enciclopedista,
no geométrico, no ser-de-dia,

na incapacidade de dar sombras,
mal assombrados, coisas medonhas,

no gosto das várzeas ventiladas,
das cabeleiras bem penteadas,

de certa esbelteza linear,
porte incapaz de se desleixar,

e que vivendo em mares, anônima,
nunca se entremela como as ondas:

mas guardam a elegância pessoal,
postura e compostura formal,

muito embora exposta à devassada
luz sem pudor, sem muros, de várzea (1997b, p.127).

O século XVIII marca o advento do Iluminismo, cujos preceitos anti-obscuros a cana resume e elogiosamente expressa. Mas nos versos finais, ante as “luzes” que devassam, a cana preserva suas virtudes. Em “O fogo no canavial”, tais virtudes contrastam com os “vícios” do incêndio. Em complementaridade com o texto anterior, o contraste agora, além de biográfico, é irônico. Biográfico, pois o inferno alude ao declarado medo da morte de João Cabral; e irônico justamente por isso, pois a virtude da cana contrasta, afinal, com a efemeridade de uma visão religiosa:

A imagem mais viva do inferno.
Eis o fogo em todos seus vícios:
eis a ópera, o ódio, o energúmeno,
a voz rouca de fera em cio.

E contagiosos, como outrora
foi, e hoje não é mais, o inferno:
ele se catapulta, exporta,

em brulotes de curso aéreo,
 em petardos que se disparam
 sem pontaria, intransitivos;
 mas que queimada a palha dormem,
 bêbados, curtindo seu litro.

(O inferno foi fogo de vista,
 ou de palha, queimou as saias:
 deixou nua a perna da cana,
 despiu-a, mas sem deflorá-la.) (1997b, p.107-8).

Em outro poema, dedicado aos vinte anos da morte de Carlos Pena Filho, esse pudor (de flor) da cana é cromaticamente retomado. O verde da cana quando nasce “é um verde lavado, de alface, / e faz-se ácido, adolescente, / que envelhece amarelamente, / no amarelo que murcha em palha / e onde, ainda núbil, se amortalha: / com medo que a dispam, se enluta / (mas a foice logo a desnuda)” (1997b, p.120). Imagens muito semelhantes podem ser encontradas em “A cana-de-açúcar menina”, poema em que o referido pudor exhibe mais nitidamente sua contraparte erótica:

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 (1997b, p.114-5).

A designação sexuada, presente já no título, é enfatizada pela comparação com a mulher andaluza. Em um poema tão conciso, encontram-se as coordenadas básicas do erotismo cabralino: com sua feminilidade dura, geométrica e desprovida de lirismo, a cana é sensualmente feminina, mas *sem* o feminino.

Por fim, todas as imagens da cana trabalhadas no livro são postas em circulação em “Moenda de usina”, conferindo dramaticidade às cenas de “morte” que o poema descreve:

Clássica, a cana se renega
 ante a moenda (morte) da usina:
 nela, antes esbelta, linear,
 chega despenteada e sem rima.
 (Jogada às moendas dos bangüês
 onde em feixes de estrofes ia,
 não protestava contra a morte
 nem contra o que a morte seria) (1997b, p.128).

Contrapondo o moderno ao antigo, o texto é uma espécie de “anti-Tecendo a manhã”; o evento descrito vincula-se negativamente ao fazer poético, enquanto força desumana e destrutiva:

Na usina, ela cai de guindastes,
anárquica, sem simetria:
e até que as navalhas da moenda
quebrando-a, afinal, a paginam,
a cana é trovoada, troveja
perde a elegância, a antiga linha,
estronda com o sotaque gago
de metralhadora, desvaria (1997b, p.128).

Nos versos finais, as referências bélicas se acentuam:

Nas moendas derradeiras tomba
já mutilada, em ordem unida:
não é mais a cana multidão
que ao tombar é povo e não fila;
ao matadouro final chega
em pelotão que se fuzila (1997b, p.128).

Assim, pode-se inferir que a “memória histórica” não se restringe a eventos situados em um passado mais ou menos longínquo. Ademais, não há cena enunciativa que não seja historicamente situada. O livro foi escrito entre 1975 e 1980, durante a ditadura militar brasileira. João Cabral ocupava o posto de embaixador no Senegal. Cauteloso, desde a década de 1950, quando foi acusado de subversão pelo governo de Getúlio Vargas, o poeta, que se declarava comunista, por certo evitava novas retaliações políticas em razão de sua arte, ainda que o teor subversivo, não necessariamente engajado numa determinada causa partidária, faça parte daquele “risco” tauromáquico que João Cabral, como artesão da palavra, nunca deixou de assumir⁷³. De todo modo, nos versos finais do poema acima, qualquer semelhança entre os

⁷³ Vale destacar que, desde sua primeira estadia na Espanha, no final dos anos 1940, João Cabral alertava os jovens artistas catalães da *Dau al Set*, reprimidos pelo franquismo, sobre o inevitável empobrecimento de uma arte panfletária (Ver o depoimento de Antoni Tàpies e de Joan Brossa In: CADERNOS, 1998, p.15-7). Quanto ao processo administrativo aberto pela acusação de comunista, há um dado curioso, senão irônico, envolvendo o poeta e o primeiro presidente do regime militar. O ano é de 1966, data de publicação de **A educação pela pedra** e da célebre encenação de “Morte e vida severina”, peça que marcaria a definitiva popularização de João Cabral nos meios culturais brasileiros. “Entre os espectadores, um pelo menos ficou mais impressionado que todos: foi o marechal Castelo Branco, então presidente da República, que afinal promoveu [o poeta], oferecendo-lhe o posto de cônsul-geral do Brasil em Barcelona” (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1982, p.5).

métodos da usina e o cenário sócio-político brasileiro talvez não seja mera coincidência. O último verso faz da morte da cana uma execução — em nome do progresso⁷⁴.

Uma vez pontuada essa multiplicidade de direções possíveis da memória, parte-se, agora, para uma análise mais detalhada das questões que a problemática da morte suscita na obra, o que ocorre, sobretudo, no âmbito da memória autobiográfica. De imediato, dois poemas requerem uma atenção especial nesse sentido. O primeiro deles é “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 quandos,
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,

⁷⁴ Nesse sentido, para citar apenas um exemplo das relações entre a modernização (tecnológica) das usinas de cana-de-açúcar e o dito “progresso brasileiro”, veja-se o caso do polêmico Proálcool, programa que a partir da segunda metade da década de 1970, com a crise internacional do petróleo, encabeçou “um projeto em escala nunca vista: preço remunerador, investimento subsidiado e garantia de mercado para a construção de destilarias com capacidade de 60 a 480 mil litros-dia”. Obviamente, “multiplicam-se os canaviais e os bóias-frias”. (ATLAS HISTÓRICO, 2000, p.211).

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 (1997b, p.120-1).

A autobiografia não se efetua sem contradições. A começar pelo título do poema: a escrita da vida (*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.

Isso não conduz o texto à lamúria, tampouco faz dele um mero registro fantasioso. 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 viaduto⁷⁵. Note-se a piscadela que o poeta por duas vezes dirige ao leitor, reforçando a idéia de tradição familiar e apontando para o próprio sobrenome: “onde [...] os *netos* tinham de nascer” / “onde os *netos* nasciam” (*grifos* nossos). 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.

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

⁷⁵ Em outro poema do livro, “Ao novo Recife”, há uma provável 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” (1997b, p.132).

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” (1997a, p.180). 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; noutro, 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”. A isso se acrescentem outras duas particularidades do texto: o paradoxo de gênese e morte é retomado por meio da referência pessoal, o mesmo ocorrendo com a idéia de “cisão”, pressuposta no parto.

Estreitamente relacionado a “Autobiografia de um só dia”, o outro poema em que o autobiográfico liga-se de modo determinante à problemática da morte é “Prosas da maré na Jaqueira”. O poeta, que em 1953 já havia dado voz ao Capibaribe, toma no sentido literal a epígrafe de **O rio**⁷⁶ e compõe com a maré uma reveladora prosa:

I.

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”.

2.

Maré do Capibaribe,
já tens de maré o estilo;
já não saltas, cabra agreste,
andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio

⁷⁶ A epígrafe é do poeta fundador da poesia espanhola, Gonzalo de Berceo: “*Quiero que compongamos io e tú una prosa*” (1997a, p.87).

que a seca corta e evapora:
na Jaqueira és já maré,
cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,
a areia não o bebe mais:
é a maré que o bebe agora
(não é muito o que lhe dás) (1997b, p.123-4).

A seção inicial indica a contigüidade do poema com o texto anterior e, mais do que isso, traz à cena, sob a perspectiva do sujeito, uma das imagens mais recorrentes da poesia cabralina: o 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”:

3.

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 (1997b, p.124-5).

As duas seções seguintes explicitam 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 anti-poesia, impureza e destituição:

4.

Maré do Capibaribe,
afinal o que ensinaste
ao aluno em cujo bolso
tu pesas como uma chave?

Não sei se foi para sim
ou para não teu colégio:
o discurso de tua água
sem estrelas, rio cego,

de tua água sem azuis,
 água de lama e indigente,
 o pisar de elefantíase
 que ao vir ao Recife aprendes.

5.

Maré do Capibaribe,
 mestre monótono e mudo,
 que ensinaste ao antipoeta
 (além de à música ser surdo?).

Nada de métrica larga,
 gilbertiana, de seu ritmo;
 nem lhe ensinaste a dicção
 do verso Cardozo e liso,

as teias de Carlos Pena,
 o viés de Matheos de Lima.
 (Para poeta do Recife
 achaste faltar-lhe a língua) (1997b, p.125).

Nas três seções restantes, o aprendizado é outro, “de fora para dentro”, poder-se-ia dizer. O curso do rio funde-se ao curso do tempo e, lentamente, o observador torna-se a coisa observada.

6.

Maré do Capibaribe
 entre a Jaqueira e Santana:
 do cais, como tempo e espaço
 vão de um a outro, se apanha.

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,
 parálitica, de poço.

7.

Maré de Capibaribe,
 estaria a lição nisso:
 em se mostrar como em circo
 nos quandos em equilíbrio?

Em se mostrar como espaço
 ou mostrar que o espaço tem
 o tempo dentro de si,
 que eles são dois e ninguém?

Ou com tua aula de física
querias mostrar que o tempo
não é um fio inteiriço
mas se desfia em fragmento?

8.

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 (1997b, p.126-7).

Sendo tempo e espaço categorias interdependentes, a retenção deste, em tese, deveria incidir sobre o fluxo ininterrupto daquele. Se, do cais, o fluir maciço da lama imobiliza o espaço, por que o tempo não se detém? Essa questão está implícita nas três indagações do poeta e define outras três possíveis lições do Capibaribe: sua encenação de equilíbrio entre tempo e espaço; a incorporação do tempo no espaço estagnado, o que culminaria em uma anulação recíproca; ou a fragmentação irrecuperável do tempo, a exemplo do que ocorre com o curso desfalcado do Capibaribe, que se desfia da nascente até o mar.

Na última seção, o poeta atribui à convivência com o rio “o mais ambíguo dos vícios”: ouvir e sentir em si o tempo que passa, ultrapassa e trespassa. A paisagem do nascimento é a mesma que conduz à consciência da morte; 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, situa-se o sujeito.

Pode-se, aqui, parafrasear a pergunta que o poeta formulara em “Antiode”: “Como não invocar o vício da poesia?” — no caso, o vício de uma poesia que se funda no anseio de concreção da imaterialidade do tempo e, portanto, de uma poesia que faz da fuga da morte sua força-motriz.

“Manejar a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por ela”. A frase é de João Cabral pré-engenheiro, em carta a Drummond, de 1944, na qual expressa o seu ensejo por uma poesia solar, argumentando que a literatura deveria “ser um veículo de alegria, saúde, não morbidez”. A “função mais importante da literatura”, conclui, “não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se está vendo na miséria” (MELO NETO, 2001, p.206). Quase quarenta anos mais tarde, o autor, em entrevista a Secchin, declararia: “A partir de *O engenheiro*, optei pela luz em detrimento da treva e da morbidez”. No livro de estréia, essa predisposição à vitalidade já estaria atuante: “há um texto que diz: ‘onde o mistério maior / da luz do sol da saúde?’ É uma confissão de enjôo frente ao mórbido” (MELO NETO, 1999, p.326). Esse texto, intitulado “Poesia”, é o mesmo em que o poeta faz referência à sua “ausência imensa e vegetal” (1997a, p.12).

O “enjôo” ao mórbido não evitou que o exercício poético fosse visto como “um câncer”, a exemplo do que é dito no poema-prefácio de **A escola das facas**, retomando uma metáfora já utilizada em **Museu de tudo**, que identifica “na criação as leis do câncer”, e, neste, o “signo da vida, / que multiplica e é destrutiva” (“O espelho partido”, 1997b, p.78). A poesia solar, com a qual o poeta quis “dar a ver” Sertão e Sevilha, converteu-se em “tiro de inimigo”, pedra de fogo, impondo filtros ao “real”; converteu-se em faca que agride, reduz e disseca — imagens de **A educação pela pedra** (“Agulhas” e “O sol em Pernambuco”) igualmente retomadas em **A escola das facas** (“Vicente Yañez Pinzón” e “De volta ao cabo de Santo Agostinho”).

E o mais curioso é que, ao fugir da morte, João Cabral teve a mesma sina de Severino: só a morte encontrou “quem pensava encontrar vida, / e o pouco que não foi morte / foi de vida severina / (aquela vida que é menos / vivida que defendida, / e é ainda mais severina / para o homem que retira)” (1997a, p.153). Fugindo da morte, o poeta retira às avessas e faz o percurso inverso do rio que a anuncia. Mas chega ao Sertão, cemitério a céu aberto. Pode-se, então, mencionar novamente o diagnóstico irônico que o Grão-doutor faz da obra do poeta, no poema “O exorcismo”, citado no primeiro capítulo desta dissertação: “é o pavor da morte, da sua, / que o faz falar da do Nordeste” (1997b, p.290).

Se tal “pavor” liga-se à consciência do tempo e da memória, esta consciência, quando resignificada, acaba por resignificar também o espaço nordestino em que o medo da morte se dissimula (como o sujeito). De certa forma, 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 (1997b, p.116).

O sertão surge mítico. Antes de ser “o real”, foi o espaço mágico que o filho de senhor de engenho — transgredindo as fronteiras que separam a Casa-grande dos “cassacos” — descobre juntamente com a literatura, nos mirabolantes e clandestinos romances de cordel:

No dia-a-dia do engenho,
 toda a semana, durante,
 cochichavam-me em segredo:
 saiu um novo romance.
 E da feira do domingo
 me traziam conspirantes
 para que os lesse e explicasse
 um romance de barbante.
 Sentados na roda morta
 de um carro de boi, sem jante,
 ouviam o folheto guenzo,
 a seu leitor semelhante,
 com as peripécias de espanto
 preditas pelos feirantes.
 Embora as coisas contadas
 e todo o mirabolante,
 em nada ou pouco variassem
 nos crimes, no amor, nos lances,
 e soassem como sabidas
 de outros folhetos migrantes,
 a tensão era tão densa,
 subia tão alarmante,
 que o leitor que lia aquilo
 como puro alto-falante,
 e, sem querer, imantara
 todos ali, circunstantes,
 receava que confundissem
 o de perto com o distante,
 o ali com o espaço mágico,
 seu franzino com o gigante,
 e que o acabassem tomando
 pelo autor imaginante
 ou tivesse que afrontar
 as brabezas do brigante.
 (E acabaria, não fossem
 contar tudo à Casa-grande:
 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.) (“Descoberta da literatura”, 1998b, p.129-30)

O poema é um jogo de “voz e silêncio paralelos”⁷⁷. 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 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 epopéia armorial de Ariano Suassuna:

Foi bem saber-se que o Sertão
 não só fala a língua do *não*.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
 que quando cada seca desce,

que quando não chove em seu reino
 segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
 (que não se bebe e pouco dá).

2.

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.

Para o litoral, o esqueleto
 é o ser, o estilo sertanejo,

que pode dar uma estrutura
 ao discurso que se discursa (1997b, p.98-99).

⁷⁷ Uma leitura minuciosa do texto encontra-se em SECCHIN, 1999, p.319-22.

Em sua revisão da negatividade sertaneja, João Cabral põe em xeque o próprio ponto de vista: o Sertão não é apenas fome, sede e retirada⁷⁸. 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, passa pelos Cariris Velhos da Paraíba do Norte, até chegar ao litoral pernambucano. E igualmente inversa é a sua visão do sertanejo, afeita ao enigmático e assombroso, ao cômico e cósmico, ao heróico e profético. É essa positividade da fabulação que João Cabral reconhece e elogia no escritor paraibano:

3.

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.

4.

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 (1997b, p.99-100).

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

⁷⁸ 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).

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 o negativo e a morte. O texto constitui o elo entre o poema que intitula o livro e a questão da morte 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 (1997b, p.113-4).

A cena é erótica: 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 brisa feminina que envolve e entorpece. Mas, aqui, cai a máscara da impessoalidade: o corte aprendido na dicção das folhas laminadas é eroticamente infligido a *alguém*, que, então, “cortado, e vazio”, ouve “o assovio do tempo a fluir, seu fluir-se”: 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 (in)vertida, *vertere*, verso, reverso, Sertão.

INEVITÁVEL PONTO FINAL

João Cabral, certa vez, declarou que era “preciso ler o seu discurso invisível”⁷⁹, o que é curioso, em se tratando de um poeta tão obcecado pela materialidade da palavra concreta e solar. A declaração, contudo, sintetiza em pouquíssimas palavras o percurso trilhado até aqui, não propriamente pelo que ela recomenda, mas por sua contradição: na poesia de João Cabral, o esforço de exteriorização e concretude (que tudo petrifica) está diretamente relacionado com a falta, a ausência, ou, segundo o próprio autor, com a invisibilidade (atributos da faca). A exterioridade da pedra é interiorizada e entranha-se na alma. A interioridade da faca exterioriza-se no fazer(-se) tenso e inquieto, com os nervos, sob um fio. Esta dissertação buscou situar o problema da morte no intervalo entre o “dar a ver” e esse “discurso invisível”, entendido não como uma rede de enigmas a serem decifrados e explicados à luz de um sentido secreto, obscuramente estipulado pelo autor; mas, pelo contrário, como a indicação de que a linguagem poética é escorregadia e contraditória, por mais objetiva que se queira. A própria expressão “dar a ver”, empregada à revelia pelo poeta, comporta a ação de ocultar⁸⁰. A leitura aqui proposta procurou mover-se nesse hiato em que a morte e a negatividade se confundem com a dimensão fugidia do sujeito, na contraparte da expressão objetiva, do cerebralismo impessoal e da ânsia de concreção.

A educação pela pedra e **A escola das facas** são obras que representam dois momentos extremos nesse sentido, especialmente quando tomadas no conjunto da produção de João Cabral, como este estudo buscou fazer, sempre que possível. É certo que o recorte proposto deixa de lado outros livros em que a questão da morte é igualmente fundamental: **Morte e vida severina**, **Dois parlamentos**, **Museu de tudo** e **Agrestes**, por exemplo, mereceram citações esporádicas e leituras superficiais. O recorte, no entanto, apesar de transgredido em alguns pontos, pareceu indispensável à execução em tempo hábil da tarefa a ser empreendida: pensar a morte não apenas como um tema recorrente, mas, sim, enquanto um problema indissociável da esfera do sujeito, este concebido enquanto entre-lugar da negação. Dessa forma, se a autonomia do poema postula a despersonalização, o faz por movimentos muito semelhantes aos que levam o texto a estabelecer, pelo prisma da escassez,

⁷⁹ Depoimento a Edla Van Steen, em 1980, ano de publicação de **A escola das facas**; *apud* CADERNOS, (1998, p.128).

⁸⁰ Na medida em que tal expressão “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).

relações de reciprocidade com seus quadros referenciais. A subtração da subjetividade (morte) apresenta-se como marca de subjetivação (escrita). Nas duas obras analisadas, esse processo pode ser percebido em toda a sua complexidade, uma vez que, nelas, a dimensão do sujeito exhibe seus vínculos ambíguos e paradoxais com a auto-referencialidade do texto, que constitui a subjetividade buscando suprimi-la; e com a temática social, indicadora de supressão, hostilidade e esvaziamento da vida que, no entanto, resiste, positiva em sua negatividade, tal como o poema.

O “dizer contra” torna-se contradição. É com essa “lição poética” que este estudo finaliza suas considerações, acenando com a possibilidade de uma ampliação no futuro. João Cabral, que associou a vida ao enfrasamento difícil e meticuloso dos rios e gritos do discurso, afirma, em um poema anedótico de **Agrestes**, que a morte é uma “questão de pontuação”, “inevitável ponto final”. Com base na mesma anedota, pode-se, afinal, contrariar o que diz o poeta. Na tríade sujeito-metalinguagem-realidade, a morte já não é ponto final, mas reticências...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1996.

ATLAS HISTÓRICO ISTO É BRASIL. Economia / Crise do petróleo / Proálcool. São Paulo: Três Editorial, 2000. p.211.

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.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

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: **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.293-300.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p.57-64.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução A. M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUESCU, Helena. **Em busca do autor perdido**: histórias, concepções e teorias. Lisboa: Cosmos, 1998.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo, n.1, março, 1998.

CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA Jr., Benjamin. João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Abril Educação, 1982 (Literatura comentada).

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1970. p.69-78.

CANDIDO, Antonio. Poesia do norte. In: **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.13-19.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre o Azul, 2004, p. 169-191.

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.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma; Diário de tudo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto. **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.125-142.

DUARTE, Lélia. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. **Discurso e mudança social**. Brasília: UNB, 2001.

FERRAZ, Eucanaã. Anfion, arquiteto. In: **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.81-97.

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.

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.

GUENTHER, Beatrice M. An uneasy alliance. **The poetics of death**: the short prose of Kleist and Balzac. New York: Suny, 1996. p.1-24.

GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? **Revista Semear**, Rio de Janeiro, 2000. n. 4. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/4Sem_18.html. Acesso: em 17 mai. 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: **A caminho da linguagem**. Tradução Marcia Sá C. Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. p.121-171.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HILL, Leslie. **Blanchot extreme contemporary**. London: Routledge, 1997.

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. [S.l.]; 2001. Disponível em: <http://www.geneton.com.br/archives/000052.html>. Acesso em: 10 fev. 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

KOJÈVE, Alexandre. A idéia 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. 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.

LEIRIS, Michel. Da literatura como tauromaquia. In: **A idade viril**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.13-26.

LÉVINAS, Emmanuel. **Deus, a morte e o tempo**. Tradução Fernanda Bernardo. Coimbra: Almedina, 2003.

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.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. A leitura como enunciação. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Cap. 2, p. 31-59.

MALLARMÉ, Stephane. In: CAMPOS, Augusto de (Org.). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARI, Hugo. **Os lugares do sentido**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Sebastião Uchoa Leite, Luiz Costa Lima e Carlito Carvalhosa. **34 Letras**, Rio de Janeiro, n.3, mar. 1989. p.8-45.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Vinícius. “Carta aos puros”. In: **Para viver um grande amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p.59-60.

MORIN, Edgar. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. In: MÜLLER, Adalberto (Org.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Marly. A poesia de João Cabral: um depoimento. **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.33-34.

ORLANDI, Eni. Sujeito, história, linguagem. In: **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007. p.25-55.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PRADO, Adélia. “A formalística”. In: **A faca no peito**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p.15.

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 lingüística. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.107-170.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral: outras paisagens. In: **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.105-124.

SCHNEIDER, Michel. **Mortes imaginárias**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

VECCHI, Roberto. Recife como restos. In: **Colóquio Letras**, n.157/158, jul/dez. 2000. p.187-200.

WYATT, Robert. “Arte, morte da”. In: HOWARTH, Glennys; LEAMAN, Oliver. **Enciclopédia da morte e da arte de morrer**. Lisboa: Quimera, 2004. p.37-39.

YEATS, William Butler. **The collected poems of W. B. Yeats**. London: Wordsworth Editions, 2000