

LINGUAGEM E METALINGUAGEM NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA

I

O título dêste ensaio é capaz de sugerir, desde já, o seu propósito: submeter a uma leitura, por assim dizer, orientada o texto poético de João Cabral a partir do exame das articulações entre experiências e construções no nível da linguagem.

Assim sendo, por um lado, limitou-se a indagação à última coletânea de poemas — *A Educação pela pedra*, livro publicado em 1966 (1) mas reunindo textos elaborados entre 1962 e 1965 — e, por outro, procurou-se verificar em que medida a noção de construção está inserta operativamente nas próprias transposições das experiências para a esfera da realização lingüística.

A escolha do último livro, todavia, não se explica apenas por razões de ordem cronológica: na verdade, como se vai ver adiante, parece ser a obra em que, do modo mais vigoroso e explícito, se encontram elementos que permitem uma caracterização do poeta, tomando-se como perspectiva a idéia de uma poética contemporânea da construção em que o estímulo e o registro, o *fazer* e o *dizer*, estão de tal modo relacionados que um não pode ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro.

Não que em autores do passado não se possa constatar a preocupação referida: o básico, para o caso, é que, deixando de ser apenas um dado

1. (Rio de Janeiro). Ed. do Autor, (1966), 111 p.

para a realização poética, a vinculação entre significante e significado se faça, por assim dizer, uma estratégia de criação textual. Em que a linguagem, descartada de suas funções emotivas ou apelativas (2), esteja submetida a uma incessante operação metalingüística, isto é, aquela em que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para a teia das interrogantes acêrca do próprio código utilizado (3).

Neste sentido, as relações entre significante e significado passam a ser estabelecidas a partir de uma desconfiança fundamental com referência ao código em que se inserem, daí resultando que a significação do texto não esteja somente localizada no âmbito específico da Semântica mas que se transporte para o próprio tecido das relações na ordem Sintática, para usar os termos dos semioticistas (4).

Dêste modo, o teor crítico incluso na obra de criação funciona como medida de relação entre a função poética do texto e as demais funções da linguagem nêle incorporadas (5).

Dizendo de outra maneira, o que se procura fisgar é o relacionamento interno entre a função poética desempenhada pela linguagem e o questionamento implícito de seus valores como tática de construção textual.

Vistos a partir dêste ângulo, certos conceitos firmados sobre a produção poética de João Cabral, sobretudo a partir da obra *O Engenheiro*, de 1945, que é quando, para dizer com Haroldo de Campos, "enceta a fase definitiva de sua obra (6)", se não perdem o sentido, ao menos passam a responder a um esquema crítico não convenientemente armado para a apreensão de sua novidade. Assim, por exemplo, termos como contenção, intelectualismo, abstração ou artificialidade, são demonstrações inequívocas de uma percepção, por assim dizer, saturada de tradicionalismo com referência às possibilidades de significação da poesia. Na verdade, respondem, quase sempre, a uma posição metafórica com relação ao poema em que a palavra é antes percebida em sua condição transitiva de portadora de significados do que em sua existência enquanto desafio no que representa de risco e acaso para o poeta.

Fazendo das relações entre linguagem e metalinguagem o módulo sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade, o texto de João Cabral

2. Usamos êstes termos de acôrdo com Roman Jakobson, em «Linguistics and Poetics», em *Style in language*, ed. by Thomas A. Sebeok, New York, London, John Wiley & Sons, Inc., (1960), p. 354-355.

3. Cf. Roman Jakobson, op. cit. p. 356.

4. Cf. Charles Morris, «General theory of signs», em *Dictionary of World Literature*, ed. by Joseph T. Shipley, New York, Philosophical Library, (1960), p. 374-376.

5. A relação que se estabelece, no texto poético, entre a chamada função poética da linguagem e as demais funções da linguagem é, para o citado Jakobson, a base para uma definição estrutural do texto. Cf. op. cit.

6. em *Metalinguagem*, Ensaios de Teoria e Crítica Literária, Petrópolis, ed. Vozes, 1967, p. 69.

põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante. A sua "leitura" da realidade parece ser crítica, na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos. Ora, é exatamente este processo de criação que se pretende apreender como caracterizando essencialmente a última obra de João Cabral, embora em textos anteriores seja possível apontar elementos semelhante e que, na realidade constituíam um conjunto de dificuldades para a crítica que, por então, considerava o poeta e a sua obra como integrando uma corrente de poesia brasileira preocupada com a forma e a recuperação dos esquemas tradicionais do verso *desprezados* pelos modernistas de 22. Já na "Antiode", incluída no livro *Psicologia da Composição*, de 1947, estão explicitados alguns desses elementos como, por exemplo, a recusa de uma tematização de caráter meramente figurativo, em que a flor é tão somente absorvida pelo poema na medida em que deixa de ser ilustração retórica e passa a existir enquanto palavra:

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

Deste modo, indagando por uma poética da denotação, quando os elementos são destruídos em sua opacidade e recebem o impacto de uma constante dessacralização, João Cabral apontava, desde então, para aquilo que, mais tarde, virá a ser uma espécie de projeto permanente em sua poesia: a liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras "poéticas". Projeto que já se encontra, como homenagem-louvor, por exemplo, no poema "Alguns toureiros" de *Paisagens com figuras* que reunia textos escritos entre 1954 e 1955. Ali se lê:

"sim, eu vi Manuel Rodriguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema".

A *despoetização* aparece, neste texto, como instrumento final de travo anti-retórico para um poema que beira a grandiloquência por seu próprio dispositivo temático. Assim, como mais tarde, se desvinculará por completo das aproximações retóricas no campo das respostas empenhadas aos problemas suscitados por sua região de origem — o Nordeste brasileiro —, sobretudo na obra *Terceira Feira*, de 1961(7). Basta, para comprovação, que se leia a primeira estrofe do poema "A cana dos outros", incluído em *Serial*:

"Esse que andando *planta*
os rebolos de cana
nada é do Semeador
que se sonetizou".

Desta maneira, a sua "leitura" da realidade miserável dos camponeses nordestinos inclui, em seu mecanismo de decifração, a reconsideração da linguagem utilizada para codificá-la. E, na verdade, o modo pelo qual o poeta atinge ultrapassar os perigos de uma poética de afetividade regionalista que o perseguiu ainda no texto *Morte e Vida Severina*, escrito entre 1954 e 1955 (8). O livro de 1961 foi, na realidade, um momento admirável de fusão daquelas *duas águas* (título de sua obra reunida em 1956) em que João Cabral dividia a sua trajetória na poesia: "poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade", como disse com argúcia Haroldo de Campos em texto já referido (9). E é desse livro-síntese que é possível extrair um exemplo para a melhor aproximação ao processo característico de sua última obra e sobre o qual se vai discorrer adiante.

Trata-se de verificar em que medida a "leitura" de João Cabral se diferencia da de Murilo Mendes acerca de um mesmo objeto: o pintor Joan Miró.

O texto de João Cabral faz parte da série de poemas sob o título geral de "O sim contra o sim" e é o seguinte:

"Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

7. (Rio de Janeiro), Ed. do Autor, (1961), 214 p. O trecho, transcrito das *Poesias Completas*, foi modificado no seu primeiro verso, onde se lia: «O homem que vai jogando», ed. cit. p. 9.

8. op. cit. p. 73.

9. Lisboa, Livr. Moraes Ed., 1959, 118 p. O texto cit. está à p. 109.

Pois que ela não pôde, êle pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito êle a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomçar-se".

Quanto ao texto de Murilo Mendes, "Joan Miró", encontra-se na obra *Tempo espanhol*, de 1959 (10):

"Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Tôdas as côres podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real — êste obscuro mito".

Na verdade, ambos os textos giram em torno de um núcleo ideativo comum: a imagem de Miró que se obtém a partir de uma reflexão acêrca do equilíbrio atingido pelo pintor catalão entre o rigor da composição e o sentido de liberdade, movimento e mesmo ingenuidade que impõe aos seus objetos pictóricos. A realização por intermédio da mão esquerda, que se encontra no poema de João Cabral, equivale, neste sentido, à imagem infantil proposta por Murilo Mendes. Mas onde os dois textos se distinguem é na atitude assumida para a descrição (e análise) do procedimento criativo de Miró. E é uma atitude perceptível a partir da análise que se faça das relações entre o escritor e o seu instrumento.

De fato, se se examina inicialmente o poema de Murilo Mendes, verifica-se como, logo de saída, o texto é proposto em termos de identificação entre o poeta e o pintor assentada no tempo verbal de abertura do poema.

A utilização da segunda pessoa ("soltas"), para usar a terminologia proposta por Roman Jakobson, orienta a linguagem para o destinatário (no caso, o pintor e/ou a sua arte), desdobrando aquela função da linguagem a que o próprio Jakobson, no rastro de alguns de seus antecessores, chama de *conativa*, ou apelativa (11).

Dêste modo, os três primeiros versos do poema propõem o registro de uma admiração por parte do poeta que é fundada, sobretudo, na sensa-

10. op. cit. p. 355.

11. (Rio de Janeiro), Sablá, (1968), 391 p.

ção de liberdade das côres atingida por Miró ("Também sabes deixar em liberdade"). Os três versos seguintes, assumindo o desdobramento do louvor inicial, identificam a sensação de liberdade à imagem fundamental de ingenuidade que se encontra no verso "Quando um menino as conduz no sol". Finalmente, os três últimos versos do poema parecem se desvincular das amarras apelativas iniciais por uma abertura de referencialidade que, no entanto, é rompida pelo teor, por assim dizer, conotativo, com relação a todo o texto anterior, do último verso: "Ao real — este obscuro mito".

Desta maneira, a "leitura" de Murilo Mendes, partindo de uma identificação básica com o objeto (Miró) termina por se realizar no nível das aproximações sensitivas em que, evidentemente, predomina a visual. Ou, para dizer de outro modo, a sua "leitura" é impressionista na medida em que é muito mais a descrição de suas respostas a um objeto (Miró e/ou sua arte) do que a análise deste. Neste sentido, toda a rede metafórica tecida pelo poeta em torno de seu objeto não é senão um esforço desenvolvido a fim de captar *para si* o resíduo de suas impressões diante de um estímulo de ordem pictórica. Na verdade, o que mais importa não é o objeto em si mas as repercussões de sensibilidade desencadeadas por ele. Não é o processo criador de Joan Miró que se conserva na mira do poeta: a sua destinação é antes aquilo que, em dado momento, em dado espaço, diante de tal ou qual objetivo, representou para si a arte do pintor. E a caracterização final do real como "obscuro mito" não é senão a continuidade natural de um *approach* diluído pela sensação. Procurando ajustar a palavra a uma ambiência de cunho visual por ele experimentada, Murilo Mendes busca a substituição do pictórico pelo lingüístico a partir da metáfora. Há, assim, um nítido sentido figurativo construído com base em associações visuais, não obstante a abstração conceitual dos três últimos versos.

Examinando-se em seguida o texto de João Cabral não é difícil descobrir, de imediato, de que modo a sua aproximação a Miró se faz antes pelo ângulo da referencialidade: já a proposição contida no primeiro verso, a partir de seu teor narrativo, é indicadora de uma postura conceitual que não faz senão se intensificar nos versos seguintes.

Neste sentido, são bastante esclarecedoras as modificações sofridas pelo poema entre a sua edição no livro *Terceira Feira* e a sua publicação nas *Poesias Completas* (12).

Deixando de lado algumas variantes sem maior importância, ressaltam as que se registram nos versos décimo segundo e décimo quarto.

Deste modo, ali onde se lia "troca de braço com a dextra" lê-se agora "no braço direito ele a enxerta" e "não tem habilidade" transforma-se, no texto mais recente, em "é mão sem habilidade".

12. Referimo-nos ao ensaio Joan Miró, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação, 1952.

O que chama a atenção nestas modificações é, antes de mais nada, o esforço realizado pelo autor no sentido de imprimir ao texto uma marca denotativa que não se deixe confundir pelo que, nos versos da edição anterior, havia ainda de metafórico com relação ao procedimento do pintor que João Cabral procura captar.

Por outro lado, esta busca de clarificação é também acrescida, por exemplo, pela utilização, no décimo terceiro verso, do parêntese em seu valor explicativo específico.

Assim sendo, tecendo o seu texto em torno das relações entre o uso da mão e o aprendizado, estabelecendo uma cadeia de associações artesanais, João Cabral termina por oferecer uma "leitura", por assim dizer, crítica, na medida em que ela não se esgota no registro das impressões nem na aspiração a uma substituição de valores pictóricos pelos lingüísticos, como em Murilo Mendes, mas reside, sobretudo, na desmontagem interna do processo criador de Joan Miró — a partir do mesmo núcleo ideativo explorado por aquele poeta. Quando se diz desmontagem interna o que se quer acentuar é o caráter analítico que suporta o texto de João Cabral, levando-o às fronteiras de uma linguagem de integração dos elementos constantes do objeto de sua "leitura" como se se tratasse não de um poema mas de um texto crítico.

E o que, na verdade, conduz a uma sensação desta ordem é o processo de afastamento e recusa dos valores conotativos com a predominância da denotação e da racionalidade que lhe serve de fundamento.

Desta maneira, se cotejado com o poema de Murilo Mendes, o texto de João Cabral representa uma ruptura para com o "poético" metafórico desde que a sua "leitura" de Miró procura fisgar antes os filamentos de uma possível "gramática" do pintor (o termo foi usado pelo próprio poeta em estudo sobre o artista catalão) (13) do que um ajuste de sensibilidade ao visual.

Para dizer tudo: não é um poema de representação mas de presentificação da experiência através da palavra. Quer dizer: fazendo valer, para a estruturação do texto, antes esta do que aquela, a linguagem da poesia é, simultânea e necessariamente, a poesia da linguagem.

Ora, é precisamente este processo de submissão do texto a um tratamento de radicalização denotativa e, por isso mesmo, anti-lírica, que constitui o projeto/definição dos poemas reunidos em *A Educação pela pedra*, como se pode inferir da própria dedicatória do livro (14). Na verdade, assumindo os valores regionais constantes em toda a sua obra anterior, mas fazendo-os depender das próprias articulações lingüísticas que os sustentam, João Cabral amplia e concentra os seus recursos anteriores pela desmon-

13. «A Manuel Bandeira esta antiLíra para seus oitenta anos».

14. O Rio, São Paulo, Ed. da Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954.

tagem incessante do "poético" em estreita correlação com uma visada crítica da realidade. Tematizando a construção literária através dos elementos de indagação regional, o seu último livro significa, acaba por significar, uma total abertura para a universalidade, libertando-o, em definitivo, dos perigos de uma poética de afetividade. Mas a tematização e a indagação referidas não se perfazem senão na medida em que se incluem operativamente num processo de reflexão acêrca da própria linguagem utilizada. Dizendo de outro modo, desde que faz da construção o modo pelo qual o *dizer* se realiza liberto das aproximações ingênuas e *per accidens*, a sujeição do código lingüístico a um questionamento irreversível, isto é, uma operação metalingüística, passa a ser a principal tática de realização perseguida e adotada pelo poeta.

Assim sendo, escrevendo poemas mas recusando a diluição tanto do *fazer* quanto do *dizer*, antes procurando fundi-los por intermédio de um trabalho de reconsideração de todos os seus aspectos constituintes, João Cabral parece continuar, com o seu último livro, um aprendizado difícil: o de tratar a linguagem, e tudo o que ela carrega de traiçoeiro, pelo flanco da desconfiança e da *despoetização*. Eis os dados do problema: o que se vai ver, em seguida, é o modo pelo qual são lançados.

II

O livro *A Educação pela pedra* é constituído por quarenta e oito textos separados, na edição original de 1966, em quatro grupos de doze, mas reunidos, sem separação, nas *Poesias Completas*. Naquela, a divisão por letras minúsculas e maiúsculas parecia, sobretudo, querer indicar a própria dimensão dos textos: em *a* e *b*, poemas de dezesseis versos, e em *A* e *B* textos mais longos de vinte e quatro versos invariavelmente.

De qualquer modo, suprimida a distinção na edição posterior, e por enquanto a última, deixa de ter qualquer importância para a consideração da obra. O que permanece, todavia, é a construção sempre bipartida dos textos e que, na edição de 1966, era oferecida através de sua própria disposição tipográfica, ocorrendo a impressão das partes em páginas ímpares e pares, o que não acontece com a publicação de 1968.

Seja como fôr, permanece a bipartição que, como se verá, tem uma significação, por assim dizer, estrutural, repercutindo na totalidade do texto.

Na verdade, dois elementos intimamente relacionados atuam, desde uma primeira leitura, como dados essenciais para uma definição da obra: de um lado, é a indagação acêrca da realidade que se realiza por intermédio de uma espécie de ultra-nominalismo em que as palavras são redefinidas a partir de seu estabelecimento no corpo do texto, dando como consequência uma das primeiras "lições" a serem extraídas da pedra: "a pedra dá à frase seu grão

mais vivo:/obstrui a leitura fluviente, flutual,/agula a atenção, isca-a com o risco"/("Catar feijão"); por outro lado, êste processo de redefinição não se limita ao interior de um ou outro texto mas se transfere, alargando-se, para a retomada da mesma composição através de um jôgo permutacional de algumas de suas partes. É o que acontece principalmente com os poemas "O mar e o canavial", "Nas covas de Baza", "The country of the Houyhnhnms", "Bifurcados de 'Habitar o tempo'", "Comendadores jantando" e "A urbanização do regaço", redefinidos, respectivamente, em "O canavial e o mar", "Nas covas de Guadix", "'The country of the Houyhnhnms (outra composição)'", "Habitar o tempo", "Duas fases do jantar dos Comendadores" e "O regaço urbanizado". Isto para não referir dois pares de poemas de tematização aproximada como "Coisas de cabeceira, Recife"/"Coisas de cabeceira, Sevilha" e "Uma mineira em Brasília"/"Mesma mineira em Brasília".

E os dois elementos se associam na medida em que o que existe de permutacional nos textos referidos indica, antes de mais nada, o sentido de pesquisa da linguagem que responde por uma apreensão da realidade sem mascaramentos "metafóricos", próprios da tradição poética.

Os exercícios de recomposição, por sua vez, assim como aquelas admiráveis meninas desenhadas e redesenhadas por Picasso, representam ensaios de linhas e argumentos formais oferecidos à evidência do leitor: tudo se passa sem que seja necessário abrir um outro espaço além daquele proposto pela própria arquitetura do texto.

Dêste modo, as bases da metaforização não estão situadas senão nos relacionamentos internos atingidos pelo exercício que se realiza nos limites da denotação. Para dizer de outra maneira, nomeando o real mas fazendo-o dependente desta mesma nomeação, não são as associações imagéticas que importam para a significação: esta ressurgue de um compromisso anterior entre o escritor o acervo instrumental com que pode contar, sem que necessite diluir os seus termos ou amolecer as suas opções existenciais. Assim, por exemplo, no poema seguinte, "O sol em Pernambuco":

"(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido:
O primeiro dos dois, o fuzil de fogo,
incendeia a terra: tiro de inimigo).
O sol, ao aterrisar em Pernambuco,
acaba de voar dormindo o mar deserto;
dormiu porque deserto; mas ao dormir
se refaz, e pode decolar mais aceso;
assim, mais do que acender incendeia,
para rasar mais desertos no caminho;
ou rasá-los mais, até um vazio de mar
por onde êle continui a voar dormindo.

Pinzón diz que o cabo *Rostro Hermoso*
(que se diz hoje de Santo Agostinho)
cai pela terra de mais luz da terra
(mudou o nome, sobrou a luz a pino);
dá-se que hoje dói na vida tanta luz:
ela revela real o real, impõe filtros:
as lentes negras, lentes de diminuir,
as lentes de distanciar, ou do exílio.
(O sol em Pernambuco leva dois sóis,
sol de dois canos, de tiro repetido;
o segundo dos dois, o fuzil de luz,
revela real a terra: tiro de inimigo)".

Vê-se, dêste modo, como, a partir do relacionamento inicial entre o sol pernambucano e o fuzil, fixado sem rebuscas ou escamoteações, em que a dicção do segundo verso imprime ao discurso um teor descritivo/analítico do qual êle não se libertará, o enovelamento das imagens é uma decorrência antes da reiteração vocabular, que serve de substrato à significação, do que a postura de quem se ajuste às invenções no reino da metáfora.

Assim sendo, as indicações topográficas do périplo do sol — mar, vazio de mar —, tanto quanto as ações por êle realizadas — descanso, decolagem, vôo —, são subtraídas de um esquema imagético, por assim dizer, residual e, de nôvo, pela construção, adicionadas a um discurso cujos vetores de orientação são dados pelo entrelaçamento inicial entre sol/fuzil/fogo.

Da mesma maneira, é a reiteração que confere à segunda parte do texto os valores semânticos desdobrados e desdobráveis a partir da afirmação de tiro repetido do segundo verso.

Entretanto, assim como, na primeira parte, a relação se fazia em termos de oposição entre o sol e a terra, esta existindo no nível da receptividade inevitável, passiva e recipiente, já na segunda parte a relação passa a existir sob a perspectiva de uma atuação, de uma atividade, em que o homem responde ao segundo dos dois tiros do sol — o de luz — pela consciência de que se apossa da realidade que, com êle, é percebida por entre as fimbrias do mecanismo de repetição.

Agora é o sistema sol/fuzil/luz que repercute e impõe as repercussões que criam o tecido de significações do texto.

Na verdade, o incêndio da terra, da primeira parte, e a revelação do real, da segunda, equações que se propõem à existência tomada pelo sol, são "tiros de inimigo" na medida em que foram resolvidas por um cálculo de linguagem capaz de medir a distância entre aparência e realidade.

De fato, rompendo com a expectativa associonista no quinto verso da segunda parte do poema ("dá-se que hoje dói na vida tanta luz:" e não na vista), os versos seguintes são organizados sob o império da significativa reiteração da necessidade de um distanciamento compreensivo:

"ela revela real o real, impõe filtros:
as lentes negras, lentes de diminuir,
as lentes de distanciar, ou do exílio".

Mas aquilo que seria "filtro" na experiência concreta do poeta (distância, exílio) é recusado na operação de desmontagem da realidade pela linguagem: repetindo ("revela real o real"), a clarificação termina por se impor: o "tiro inimigo" do segundo fuzil tanto pode ser a luz quanto a terra incendiada pelo fogo do primeiro sistema sol/fuzil/fogo. Não é, portanto, uma luz de que se goze mas que sofre o impedimento da consciência que torna impossível a utilização de "filtros".

Neste sentido, a imagem da terra incendiada não é anterior mas posterior ao desempenho possível da linguagem: está em seus limites, seus extremos, o acaso das significações a serem extraídas da leitura.

Confundidos pela reiteração, sol/terra/luz/real constituem os dados de uma reflexão originada da dialética de aproximação e recusa em que se instaura o texto: aproximação ao vivido, ao que se experimenta enquanto integração numa determinada região de origem (Pernambuco), e recusa ao gozo distanciado, "filtrado", pelo descortino de incongruências insertas no miolo da realidade.

Assim, aquilo que se poderia pensar inicialmente como pasto provável para as rememorações de caráter nostálgico é apanhado pelo flanco de uma existência de tal modo vinculada às possibilidades de nomeação que se opera a redução de uma visada antes crítica do que intimista ou lírica: envolvendo uma crítica da linguagem, na medida em que os termos utilizados sofrem uma incessante redefinição nas próprias articulações do texto, o poema de João Cabral não teria por onde escapar: o seu desígnio é a crítica da realidade inclusa em sua nomeação. Quer dizer: o desmascaramento do real não é um dado *a priori* que resultasse de uma opção existencial cristalizada por essa ou aquela experiência, mas decorrente da formalização a que está sujeito o próprio texto.

Por isso mesmo, quer abordando as suas experiências nordestinas, quer as espanholas, quer construindo objetos poéticos a partir de reflexões saturadas pelo cotidiano (e os melhores exemplos, para o último caso, são os textos "Num monumento à aspirina" e "Para mascar com *chiclets*"), quer tematizando a própria literatura e o livro, João Cabral não se desfaz, em nenhum momento, neste livro, do processo de indagação ao código de que se utiliza, constituindo-se, em seus limites, uma experimentação de ordem metalingüística por onde a apreensão da realidade se concretiza sob o impulso da criação textual.

Na verdade, há uma boa distância entre o modo pelo qual o poeta apreendia a existência/realidade do rio na obra de 1954 (15), ainda enformada por uma poética de afetividade que era, por então, o seu demônio, e o poeta incluso em *A Educação pela pedra*: "Rios sem discurso".

A partir mesmo de seu título já está dada a insinuação para que sobre este texto se pense em termos distintos daqueles possíveis de serem usados para o anterior: são rios mas "sem discurso", qualificação negativa ambígua que tanto serve para indicar o que nêles existe de estanque e morto (dis-curso) quanto para definir a atitude assumida para a sua apreensão: a maneira de incorporá-los ao poema — sem atavios retóricos, "*a palo seco*".

O que é mais notável, contudo, para a caracterização atual do poeta, é o vínculo que se estabelece entre a perspectiva adotada para a sua incorporação e a meditação desencadeada, a partir da própria textura verbal, acêrca do ato de escrever enquanto ofício de concretização. É mais outra "lição" da pedra: "a de poética, sua carnadura concreta".

Se não, examine-se, de mais perto, o texto:

"Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que êle fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
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 dêsse rio,
o fio de água por que êle 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 fêz.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina* outra linguagem,

15. em *Language as gesture. Essays in poetry*. New York, Harcourt, Bruce and Company, (1952), 440 p.

* Na 1.ª ed. está a expressão «de passo».

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 sêca êle combate".

Os recursos metafóricos de que se serve o poeta são todos êles, na verdade, marcados por uma aproximação repetida ao núcleo básico de deflagração do texto: a relação entre *discurso* enquanto qualificação dos rios e a percepção da palavra enquanto integrando um universo de reflexão literária — assim no segundo verso em que "discurso-rio" é, desde já, a congeminção radical entre palavra e entidade metaforizada. Desta maneira, a partir do oitavo verso da primeira parte, é desencadeada uma série de orações causais, aparentemente apoéticas, mas que, de fato, importam na configuração do relacionamento fundamental requerido desde o segundo verso: a água/palavra, reduzida a uma situação de isolamento, é qualificada de estanque, estancada, muda, incomunicada desde que percebida em "situação dicionária". E a construção transitiva relativa do último verso ("por que"), dada a homofonia com relação às causais anteriores, estabelece, de modo magistral, o entrelaçamento básico: fio de água/sintaxe, do mesmo modo em que a última palavra desta primeira parte do texto ("discorria") agrava a ambigüidade perseguida sob o enfoque da mais radical denotação — o desnudamento do próprio processo de metaforização de que se serve João Cabral.

Mas é na segunda parte do poema que êste procedimento alcança a sua mais perfeita concretização.

Iniciando-se pela reiteração da imagem central com base numa estratégia frásica/vocabular de inverso/prefixação (curso→discurso), os versos terceiro e quarto apontam para uma abertura de significação importantíssima: agora o eixo ideativo é deslocado para a imagem da recomposição em que o sistema fio de água/sintaxe, da primeira parte, é retomado, ampliado, pela justaposição de uma perspectiva integralizadora que exige a participação de todos os elementos porventura individualizados: "um rio precisa de muito fio de água/para refazer o fio antigo que o fêz". É o mesmo tipo de construção que orienta os versos sétimo e oitavo, embora aí já não se trate apenas de fio (palavra) mas de poços (frases): "um rio precisa de muita água em fios/para que todos os poços se enfrasem". Novamente, o processo de inversão vocabular ("fio de água"/"água em fios") atua reiterativamente na configuração do sistema mais amplo caçado pelo poeta: rio/linguagem.

Observe-se, todavia, de que forma êste sistema termina por oferecer uma relação de homologia para com um outro que, embora não nomeado

por qualificações, é, por assim dizer, substantivado nos quatro últimos versos do poema:

O que se quer referir é a crítica à posição solitária ali contida e a conseqüente certeza numa atitude de participação: dizendo de modo mais claro, embora se iniciando pela descrição/análise de uma condição moribunda (estranque, estancada, muda, incomunicada), o texto encerra-se exatamente pelo indicação do surgimento de garras insuspeitadas se ocorre uma situação adversa (sêca).

Assim, aquilo que, na primeira parte, não era senão sintaxe, importando na medida em que deixava entrever as suas ligaduras internas, transforma-se, por força do fazer-se partícipe, em sentença:

"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 vez a sêca êle combate".

Do rio cortado e de "água paralítica" chega-se, dêste modo, ao rio unificado pela participação de todos os seus fios (palavras/homens). É mais uma "lição" da pedra:

"A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;"

O mesmo apêlo à participação, deflagrado por um procedimento de construção poética fincado na denotação, encontra-se no texto "Tecendo a manhã": aqui, a partir do desgaste, por assim dizer, voluntário de toda uma rede metafórica (galo-manhã-sol-gritos de galo-luz etc.), o teor analítico/descritivo é dado também desde o primeiro verso:

"Um galo sòzinho não teve uma manhã"

Em seguida, utilizando-se das virtualidades gestuais da própria linguagem ("language as gesture", conforme R. P. Blackmur) (16), em que o contágio entre as aves que despertam, através de seus gritos, é oferecido pelo corte a-sintático,

"De um que apanhe êsse grito que êle
e o lance a outro; de um outro galo
que apanha o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos",

o autor atinge a formulação da *figura* central do texto (nascimento da manhã) por intermédio do processo aliterativo dos dois últimos versos da primeira parte do poema:

16. Mais uma vez, os termos são utilizados cf. Jakobson, op. cit., p. 358.

"para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos."

Dêste modo, aquilo que, em seguida, será nomeado como respondendo ao envolvimento de todos os participantes do texto é, desde já, estabelecido a partir de um relacionamento fragmentário em que o *discurso* é submetido a um processo de destruição por força do completo desmantelamento no nível metafórico.

Assim sendo, a imagem do oitavo verso ("os fios de sol de seus gritos de galo") é reduzida em seu potencial conotativo pela reiteração de alguns dos elementos que se encontram na segunda parte do poema e que funcionam como pontos de apoio para o sistema reflexivo que então se estabelece: tela, tenda, tódo, tecido.

Em seu lugar, entretanto, o que passa a desempenhar a função de suporte significativo do texto é dado pela existência de uma verdadeira teia de núcleos semânticos que se abre, ou se estende, antes por meio de relações de necessidade criadas no nível sintagmático do que por casuais associações paradigmáticas (17).

E o melhor exemplo é a última frase do texto, montada na relação puramente "gestual" com referência ao conjunto de indicações anteriores: "luz balão". Neste caso, o entrelaçamento dos dois substantivos implica numa abertura de significação que enfeixa, ao mesmo tempo, tudo o que anteriormente se havia afirmado, em termos de comunicação entre elementos dispersos no nível associativo, mas fortemente travados a partir da própria feitura aliterativa dos três primeiros versos da segunda parte:

"E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no tódo".

Desta forma, a última frase do poema, por ser de abertura significativa e de caráter conclusivo, termina por impor uma orientação de leitura que expande o germe inicial de uma necessidade de participação básica.

Na verdade, a qualificação de *luz*, pelo fato mesmo de estruturar-se substantivamente, negando, assim, a possibilidade de uma retórica de adjetivos, amplia o apelo do primeiro verso de acordo com os seus próprios termos: a tessitura, quer a da manhã, quer a do próprio poema, realiza-se através de contínuas propagações que se integram na arquitetura do *balão* com que o texto se encerra.

Do sistema fio/teia/tecido, portanto, é construída, por ampliação, a imagem final que não se esconde à leitura, mas é ofertada numa frase de

extraordinária concisão denotativa: aquilo que o texto *quer dizer* é aquilo que *está dito*.

Observe-se, finalmente, o fato de que a significação não resulta de uma soldagem de elementos metaforizados, mas de um constante e seguro travejamento dos instrumentos de linguagem com que pode contar o poeta.

A tela por ele tecida é tanto a manhã quanto o poema: o que aquela *diz*, em seu instante de formação, é o que *êste* é capaz de *dizer*. Os seus fios são os limites da linguagem e o tecido deles resultante é o texto e/em suas armações.

Mais uma vez se tem explicitado o fundamental: a linguagem da poesia é passada pelo crivo da crítica criativa e se transforma na poesia da linguagem. Entre um e outro termo do processo, se afirmam preocupações de ordem mais ampla e universal, como, neste texto, a de uma necessária comunhão para que ocorra o nascimento de uma/tôdas manhã(s).

É semelhante o problema suscitado pelo último texto escolhido para uma definição da poética mais recente de João Cabral.

Trata-se do poema "Fábula de um arquiteto" que tem a vantagem de apontar para a importância, neste livro, de sua primitiva disposição tipográfica bipartida, já mencionada antes. Eis o texto:

"A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.
Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, êle foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto."

Iniciando-se por um verso de teor proposicional, em que dois conjuntos sintagmáticos são vinculados pela comparativa ("A arquitetura/como/construir portas") e em que a vírgula final exclui a possibilidade de um *enjambement* que viesse dar uma discursividade lógica ao verso, o texto se desenvolve em obediência a uma intensa busca de definição para a tarefa *ideal* da arquitetura. E esta busca, por sua vez, está fundada na oposição

fundamental entre abertura/fechamento que orienta a primeira parte do poema e que é definida pelo segundo termo na última.

Dêste modo, o jogo de oposições da primeira parte é resolvido pela asserção já não ideal mas *real* da segunda.

O que é importante, todavia, sobretudo para o que êste ensaio procura apontar como configurador do João Cabral da última obra editada, é uma espécie de isomorfismo que se estabelece com relação à idéia de fechamento, de progressão acentuada no texto, e o próprio desenho verbal utilizado pelo poeta a fim de registrá-la.

Dizendo de outro modo: não é somente a arquitetura que se fecha, à medida que se deixa envolver pelo medo da abertura, mas o próprio texto, em suas articulações fundamentais, passa a ser estruturado a partir de elementos que incorporam criativamente o fechamento.

Desta maneira, os quatro versos iniciais são marcados por dois pares de comparativas, de cunho negativo ou positivo, enquanto o quinto verso opera a redução radical dos termos da proposição inicial:

"construir portas abertas, em portas"

Continuando o procedimento pela utilização do advérbio no verso seguinte, os quatro versos finais ao mesmo tempo que levam aquela redução a uma extrema essencialidade, operam no sentido de uma concisão denotativa a partir de construções vocabulares compostas

"portas por-onde, jamais portas-contra"

até chegar à nomeação pura e simples da última frase: "ar luz razão certa"

Assim sendo, através de um verdadeiro processo de afunilamento, a idealidade que se projetava como dominante do poema vai, aos poucos, cedendo lugar à realidade da segunda estrofe.

E o momento de agudização dêste processo parece residir exatamente no trecho em que, por intermédio do verso entre parêntese

"(tudo se sanearia desde casas abertas)",

o poeta amplia o conceito básico abertura/fechamento para uma outra área denotativa.

Na verdade, o verso desdobra o campo referencial do texto desde que, existindo entre os termos de definição do arquiteto

"o que abre para o homem.../portas por-onde, jamais portas-contra",

sobressai enquanto afirmação de uma perspectiva que o autor não procura escamotear mas, ao contrário, torna mais eficaz com a pausa parentética.

Por isso mesmo, as palavras finais da primeira estrofe são palavras-coisas através das quais aquela perspectiva é mais concretamente assentada: o conceito de abertura sofre, no nível da construção, a contrapartida de uma radical simplificação metafórica.

Por outro lado, recorrendo à paranomásia, João Cabral termina por configurar, de modo magistral, uma significação, por assim dizer, auto-reflexiva com relação aos seus próprios índices de definição da arquitetura: entre o sexto e o sétimo versos, por exemplo, ocorre um encadeamento sonoro/significativo em *tecto/arquiteto* — fazendo-se a leitura mais prolongada pela existência das duas sílabas iniciais da última palavra e, mais ainda, caracterizando o construtor como não apenas aquele que *faz* a casa como o que concretiza o ideal proposto no sexto verso:

“casas exclusivamente portas e tecto”.

Neste sentido, o *arqui-tecto* é aquele que se integra nas próprias camadas originárias do construir, segundo o modelo de liberdade traçado pelo poeta.

Da mesma maneira, a definição do arquiteto inclui, em sua formulação, o conceito de abertura sem que seja necessária a existência de conectivos esclarecedores: é o que *abre* para o homem.

Entretanto, o que se afirmava como *ideal* na primeira estrofe é transformado, na segunda, numa recusa de liberdade que, por sua vez, acrescenta os dados que, daí por diante, serão fundamentais no poema.

Assim, o texto é deslocado do nível da idealidade, caracterizado inclusive pelo uso do infinito e a concretização de abstratos (como está em “construir o aberto”), para o da realidade — desde logo vislumbrada pela utilização do gerúndio inicial quanto pelo relacionamento de materiais e tipos de construção (muro, vidro, concreto, capela, matriz), até atingir a redução extrema da última frase: “outra vez feto”.

A segunda estrofe termina, dêste modo, funcionando como antítese para uma atuação que o poeta parece defender e incorporar na primeira: o construir da arquitetura é também uma tarefa de libertação do homem.

Daí a gravidade assumida pelos dois últimos versos do poema. Nas relações homem/arquitetura, o homem, amedrontado, foge para as suas raízes embrionárias e perde-se no fechamento.

Vê-se, desta forma, de que modo João Cabral estabelece uma aguda relação de obrigatoriedade entre os níveis da realização poética. A realidade, mesmo que ela se intitule *fábula*, existe no espaço limitado das articulações da linguagem mas, por elas, propaga-se em círculos cada vez mais abrangentes até assumir a responsabilidade do risco da nomeação e do *fazer*.

Com esta última aproximação textual pode-se, então, voltar ao ponto de partida, afirmando-se a estreita dependência, no livro *A educação pela pedra*, entre a operação sobre/pela linguagem e a tarefa de redefinição dos instrumentos utilizados através de um ininterrupto processamento dos dados lingüísticos. Isto quer significar que, opondo-se, ou alargando, o campo das possibilidades poéticas, João Cabral optou pela "lição" mais dura: a de desmascarar-se enquanto poeta e afirmar-se nos limites das viabilidades da linguagem. A *despoetização* não é senão, na verdade, uma estratégia criativa pela qual é ainda possível escrever poesia.

E, como disse um de seus melhores intérpretes, uma "traição consequente" (17): a liquidação do lírico para instaurar a sua procura.

17. Costa Lima, Luiz, «A tração consequente ou a poesia de João Cabral», em *Lira e Antilira* (Mário, Drummond, Cabral), (Rio de Janeiro), Civ. Brasileira, (1968), p. 237-395.